Joachim Rees, Winfried Siebers, Hilmar Tilgner (Hrsg.)
unter Mitwirkung von Christoph Frank

Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert

Theoretische Neuorientierung – kommunikative Praxis – Kultur- und Wissenstransfer

BWV • BERLINER WISSENSCHAFTS-VERLAG GmbH

Reisen zwischen Autopsie und Imagination. Herzogin Anna Amalia als Vermittlerin italienischer Kultur in der Residenz Weimar (1788-1807)*

Joachim Berger

Für zwei Jahre, von 1788 bis 1790, vertauschte Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach[1] ihre gewohnte Umgebung mit Rom und Neapel. Die 1739 geborene Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel war 1756 mit Herzog Ernst August Constantin von Sachsen-Weimar-Eisenach (geb. 1737, reg. 1755-58) verheiratet worden. Nach dem frühen Tod ihres Mannes hatte sie sechzehn Jahre als Regentin in Weimar die Regierungsgeschäfte (1759-1775) für ihren unmündigen Sohn Carl August geführt. Nach Abgabe der Obervormundschaft 1775 hatte sie sich nicht auf den für sie ursprünglich vorgesehenen Witwensitz Allstedt nördlich von Weimar zurückgezogen, sondern war in der Residenzstadt geblieben. Dort bemühte sich die Herzogsmutter, ihre Hofhaltung zu einem geselligem Zentrum des Weimarer Gesamt-Hofs zu gestalten, was ihr für einige Jahre durch das Liebhabertheater gelang. 1778 war sie für einige Wochen den Rhein entlang nach Düsseldorf, 1783 nach Braunschweig zu ihrer Herkunftsfamilie gereist. ›Italien‹ war also ihre bisher weiteste und ambitionierteste Reise, die sie im Alter von beinahe 49 Jahren unternahm. Zum einzigen Mal verließ die fürstliche Witwe Deutschland. In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts war Rom der Rang als »Hauptstadt der alten Welt« durch die Metropolen Paris als Sitz der französischen Aufklärer und London als Hort der englischen Freiheit und bürgerlichen Handelsfleißes streitig gemacht worden – beide Städte wurden sowohl für bürgerliche als auch für (hoch-) adelige Reisende attraktiv.[2] Es zog Anna Amalia je-

* Dieser Aufsatz wurde durch ein dreimonatiges Stipendium der *Casa di Goethe* in Rom für ein Forschungsvorhaben zu »Anna Amalia als Vermittlerin italienischer Kultur im klassischen Weimar« ermöglicht. Stellvertretend für das Team der *Casa* danke ich deren Leiterin Ursula Bongaerts für die außergewöhnliche Unterstützung in Rom. Andreas Beyer (Aachen), Klaus Manger und Georg Schmidt (beide Jena) danke ich für ihre engagierte Förderung des Projekts.

1 Vgl. ausführlich Joachim Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739-1807). Denk- und Handlungsräume einer ›aufgeklärten‹ Herzogin*, Diss. phil. Univ. Jena 2001. Für umfangreichere Nachweise und die Diskussion der Forschung sei generell auf diese Studie verwiesen.

2 Vgl. statt vieler: Conrad Wiedemann (Hg.), *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*, Stuttgart 1988; Michael Maurer, Europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Französische und englische Wirkungen auf Deutschland, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 15/1 (1991), 35-61.

doch nie nach Paris oder London, ja nicht einmal nach Berlin oder Wien. Der Drang nach Italien – das hieß zunächst: Rom – war für sie singulär. Während des Aufenthalts absolvierte die Herzogin ein umfangreiches Bildungs- und Unterhaltungsprogramm mit bildender Kunst, Architektur und Musik. Sie knüpfte zudem zahlreiche Kontakte zu Künstlern, Wissenschaftlern und Diplomaten. Im Sinne einer »Reisefolgenforschung« wird in dieser Studie danach gefragt, wie sich die ehemalige Landesregentin während des Italienaufenthalts der Kunst und Gesellschaft Italiens näherte, und inwieweit sie in den Jahren danach in der Residenz Weimar als Vermittlerin italienischer Kultur auftrat – Kultur verstanden als die Manifestationen, in denen sich eine Gesellschaft über ihre Lebensformen verständigt. Dies schließt den Konsum und die Verständigung über die Künste mit ein, auf denen der Schwerpunkt des Aufsatzes liegt. Die komplizierte Rezeptionsgeschichte, die Anna Amalia eine außerordentliche Bedeutung als Mäzenin zuschreiben wollte[3], interessiert an dieser Stelle nicht.[4] Es handelt sich um eine Fallstudie, welche die Handlungsspielräume hochadliger Frauen im Alten Reich vermißt.[5] Damit soll die identifikatorische und idealisierende Umfeldforschung

3 Durch die Berufung Wielands als Lehrer der Prinzen (1772) und ihre engen Kontakte zu Goethe und Herder gilt Anna Amalia gemeinhin als »Wegbereiterin der Weimarer Klassik« (Ursula Salentin, *Anna Amalia. Wegbereiterin der Weimarer Klassik*, 3. Aufl., Köln [etc.] 2001) und begründete den sogenannten »Weimarer Musenhof«. Vgl. Paul Weizsäcker, *Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, die Begründerin des Weimarischen Musenhofes*, Hamburg 1892; Friederike Bornhak, *Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, die Begründerin der klassischen Zeit Weimars*, Berlin 1892; Otto Heuschele, *Herzogin Amalia. Die Begründerin des weimarischen Musenhofes*, 2. Aufl., München 1949. Vgl. in jüngerer Zeit Gabriele Busch-Salmen, Walter Salmen, Christoph Michel, *Der Weimarer Musenhof. Dichtung – Musik und Tanz – Gartenkunst – Geselligkeit – Malerei*, Stuttgart 1998; Georg Bollenbeck, Weimar, in: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2001, 207-224. Vgl. kritisch zu dieser Tradition: Joachim Berger, »Tieffurth« oder »Tibur«? Anna Amalias Rückzug auf ihren ›Musensitz‹, in: ders. (Hg.), *Der ›Musenhof‹ Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar*, Köln (etc.) 2001, 125-164; sowie: Berger, *Anna Amalia* (wie Anm. 1), 413-441.

4 Vgl. Joachim Berger, Die Erfindung des Weimarer ›Musenhofs‹ durch Editionen im 19. Jahrhundert, in: Diether Degreif (Red.), *Archive und Kulturgeschichte*, Siegburg 2001, 287-307.

5 Vgl. v. a. die Beiträge in Jan Hirschbiegel, Werner Paravicini (Hg.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000; Silvana Seidel Menchi u. a. (Hg.), *Tempi e spazi della vita femminile nella prima età moderna*, Bologna 1999; Ausst. Kat. *Paradies des Rokoko*, hg. v. Peter O. Krückmann, Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Bayreuth 1998, Bd. 2: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*, München, New York 1998, sowie: Sylvia Schraut, Frauen an den Höfen der Neuzeit. Handlungsspielräume und Gestaltungsmöglichkeiten, in: Otto Borst (Hg.), *Frauen bei Hof*, Tübingen 1998, 9-27; Monographien u. a.: Sylvia Krauss-Meyl, *Das »Enfant terrible« des Königshauses. Maria Leopoldine, Bayerns letzte Kurfürstin*, Regensburg 1997; Stefan Mörz, *Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors*, Stuttgart (etc.) 1997; Jan Lauts, *Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung*, 2. Aufl., Karlsruhe 1990. – Vgl. auch Einzelstudien zu politischen Handlungsspielräumen von Fürstinnen, z. B. Bärbel Raschke, Charlotte Amalie Herzogin von Sachsen-Meiningen (1730-1801). Leben und Wirken im Kontext westeuropäischer und deutscher Aufklärung, in: *Francia* 25/2 (1999), 69-103; Hannelore Schneider, »Seyn Sie Regenten glücklicher Unterthanen ...«. Charlotte Amalia (1730-1801) Herzogin von Sachsen-Meiningen, in: Christof Dipper (Hg.), *Hessen in der Geschichte*, Darmstadt 1996, 107-129; Johannes Arndt, Fürstin Pauline zur Lippe: Regentin im Geist des aufgeklärten Absolutismus. Versuch einer Neubewertung, in: ders., Peter Nitschke (Hg.), *Kontinuität und Umbruch in Lippe. Sozialpolitische Verhältnisse zwischen Aufklärung und Restauration 1750-1820*, Detmold 1994, 67-85.

zu den Protagonisten der ›Weimarer Klassik‹ verlassen und Anschluß an die allgemeine Hof- und Reiseforschung gesucht werden.[6]

1. Autopsie? Der Italienaufenthalt

Drei Wochen nach Ankunft in Rom schrieb Anna Amalia am 24. Oktober 1788 an ihren Bruder Friedrich August von Braunschweig-Oels: »Ah cher ami, pourquoi ne vieux tu pas ici et de jouis de la beauté ce cette grande ville; on ne sauroit se faire une idée bien juste sans l'avoir vu soi même.«[7] Heide Hollmer hat diesen Primat der Anschauung in die gewandelten »Perzeptionsweisen der Kunst« in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeordnet: »an die Stelle der literarischen Vermittlung rückte die Autopsie, die Bevorzugung von Empirie und Authentizität gegenüber der medialen Multiplikation bzw. Reproduktion«.[8] Theoretisch fundiert war die Autopsie durch Winckelmann, der einen Aufenthalt in Rom »zur Voraussetzung jeder ernsthaften Beschäftigung mit der antiken Kunst« machte.[9] Die Witwe war selbstverständlich nicht unvoreingenommen. Wie alle Reisenden hatte sie aus der Reiseliteratur bestimmte Italienbilder gewonnen. Ihr Kammerherr Friedrich Hildebrand von Einsiedel, der Anna Amalia als ›Reisemarschall‹ begleitet hatte, notierte beispielsweise nach der Rückkehr, daß sich Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* als »ein sehr

6 Vgl. programmatisch Joachim Berger, Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am ›Musenhof‹ Anna Amalias – neue Ergebnisse, neue Fragen, in: ders. (Hg.), *›Musenhof‹* (wie Anm. 3), 1-17.

7 Anna Amalia an Friedrich August v. Braunschweig-Oels, Rom 24. Okt. 1788, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (= ThHStAW) HA B Braunschweig 487, Bl. 4f.

8 Heide Hollmer, »Ohne Künstler kann man nicht leben weder in Süden noch Norden« – Herzogin Anna Amalias Kunstwahrnehmung und Kunstförderung während der Italienreise (1788-1790), in: Berger (Hg.), *›Musenhof‹* (wie Anm. 3), 107-124, hier 108.

9 Lothar Müller, »es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang«. [Karl Philipp Moritz erklärt Arkadien], in: Ausst. Kat. *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1758-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums*, hg. v. Gerhard Schuster, Caroline Gille, München 1999, 299-311, hier 306.

brauchbares Buch« erwiesen habe; ebenso der *Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie*, »weil man die Künstler und Gelehrten Italiens darinn verzeichnet findet.«[10] Schon seit Mitte der 1760er Jahre hatte Anna Amalia Italienisch gelernt[11] und vereinzelt italienische bzw. auf Italien bezogene geographisch-historische Werke und Reiseliteratur anschaffen lassen. In Gedanken hatte sie sich bereits seit Jahren nach Italien versetzt.[12] Diese Spannung zwischen Autopsie und Imagination prägte ihre Wahrnehmung von Italien bis zu ihrem Tod 1807.

Die Vorgänger für die Italienreisen waren auch in Anna Amalias Umgebung zahlreich. In Zielen und Formen waren sie jedoch kaum als Vorbilder für eine verwitwete Herzogin im vorgerückten Alter geeignet.[13] Zunächst waren sie sämtlich männlich. Die klassische Kavalierstour eines jungen Adeligen konnte sie bei ihren Brüdern Carl Wilhelm Ferdinand (1766) und Leopold von Braunschweig (1775) mitverfolgen.[14] Ein Pionier der *Weimarer* Italienreisen aus der engsten Umgebung Anna Amalias war – neben ihrem Bibliothekar Christian Joseph Jagemann – Legationsrat Johann Carl Albrecht, ein ehemaliger Lehrer ihrer Söhne. Mit Unterstützung Herzog Carl Augusts unternahm er in den Jahren 1777 bis 1778 eine ausgedehnte Reise nach Rom und Neapel. Er stellte Kontakte zu

10 Friedrich Hildebrand v. Einsiedel, Fortsetzung der Reise-Notitzen, o. D., Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (= GSA) 14/36, Bl. 90-93. – Johann Jacob Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten*, Bd. 1-3, Leipzig 1770-1771; *Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie*, Bd. 1-2, Paris 1777.

11 Prinzenlehrer Gottlob Ephraim Heermann (1727-1815) unterrichtete sie acht Jahre. G. E. Heermann an Christian Gottlob Voigt, 14. April 1807, ThHStAW B 25064b; vgl. das italienische Billet Anna Amalias an an Jacob Friedrich v. Fritsch, o. O., o. D. [23. Okt. 1765], Goethe-Museum Düsseldorf (= GMD) NW 1934/1986, Bl. 8. Sie nennt sich darin eine ›Novizin‹ der italienischen Sprache.

12 Vgl. zu den Erwerbungen Bärbel Raschke, Die Italienbibliothek Anna Amalias von Sachsen-Weimar-Eisenach. Rekonstruktion und Thesen zur Interpretation, in: *Animo italo-tedesco* 3 (2000), 93-138.

13 Zu Reisen nichtadliger (Reise-)Schriftstellerinnen in Italien vgl. knapp Ulrike Böhmel-Fichera, Italien von und für Frauen gesehen, in: Klaus Heitmann, Teodoro Scamardi (Hg.), *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993, 60-71.

14 Vgl. Lea Ritter-Santini, Freiheiten des Inkognito, in: Ausst. Kat. *Eine Reise der Aufklärung. Lessing in Italien 1775*, hg. v. Lea Ritter-Santini, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1993, Berlin 1993, 89-94.

zentralen Vertrauensleuten vor Ort her, deren sich die Herzogin später bedienen konnte.[15]

Für den Sommer 1781 plante Anna Amalia erstmals, selbst nach Italien zu reisen. Der Leipziger Maler Adam Friedrich Oeser nannte förderungswürdige Künstler und zeitgenössische Maler, bei denen es sich zu kaufen lohne, empfahl deutsche Fremdenführer und Gastgeber.[16] Ihr Sohn Constantin, den sie sich als Begleitung gewünscht hatte, brach allerdings allein auf, nur unter Begleitung Albrechts. Die Herzogin stellte daraufhin ihr detailliert ausgearbeitetes Vorhaben auf unbestimmte Zeit zurück.[17] Über die Besichtigungen und gesellschaftlichen Ereignisse der Reise informierten sie ihr Sohn und Albrecht dennoch gewissenhaft. In Umrissen skizzierten sie das künftige Besichtigungsprogramm der Herzogin. Aus Rom berichtete Constantin seiner Mutter im November 1781 von den Eindrücken der Kunstwerke auf seinen »Geist« und sein »gantzes Wesen«: Sie ermöglichten ihm »*eine neue Menschwerdung* in Rom«. Das Thema der Wiedergeburt aus dem Studium der römischen Kunstwerke war Anna Amalia also vor Goethes Italienaufenthalt (1786-88) geläufig.[18] Anders als gemeinhin angenommen[19], war die Italienerfahrung der Herzogsmutter von der des Ministers grundverschieden. Goethes Aufenthalt gab lediglich den letzten Ausschlag, die Reise tatsächlich selbst zu unternehmen.

Anna Amalia zeigte sich voll Bewunderung über die Kunstbetrachtung des Weimarer Ministers: »Wenig Menschen gibt's und wird es geben, die Rom auf eine solche Weise sehen und studiren wie er.«[20] Es ist jedoch nicht nachzuweisen, daß Goethe der Herzogin seinen Prozeß veranschaulichte, ästhetische Maßstäbe und Beurteilungskriterien auszubilden. Fraglich ist weiter, ob er ihr mitteil-

15 Zu Albrechts Reise vgl. seine Briefe an Carl Ludwig v. Knebel und Friedrich Justin Bertuch, GSA 54/108 u. GSA 06/31, sowie sein Reisejournal (Nov. 1776 bis Mai 1778), ThHStAW HA A XXI 5.

16 Antonio Moroni an Anna Amalia, Bergamo 21. Jan. 1781, ThHStAW HA A XVIII 78. Adam Friedrich Oeser an Anna Amalia, Leipzig 21. Juli 1781, ThHStAW HA A XVIII 82, Bl. 23-24'.

17 Reisejournal Johann Carl Albrechts (wie Anm. 15), Einträge v. 23. März, 7. Mai, 23. Mai u. 24. Mai 1781.

18 Constantin v. Sachsen-Weimar-Eisenach an Anna Amalia, Rom 20. Nov. 1781, ThHStAW HA A XVIII 22c, Bl. 27f. (Hervorhebung von J. B.). – Johann Carl Albrecht an Anna Amalia, Neapel 9. Febr. 1782, ThHStAW HA A XVIII 1, Bl. 12-12'.

19 Vgl. noch Rosalinde Gothe, Aufbruch nach Italien: Die Reise der Herzogin Anna Amalia von Weimar über die Alpen 1788, in: *Animo italo-tedesco* 3 (2000), 79-91; Raschke, Italienbibliothek (wie Anm. 12), 103, wendet sich »gegen eine allzu enge Verschränkung beider Italienreisen«.

20 Anna Amalia an Johann Heinrich Merck, Weimar 25. Febr. 1787, in: Karl Wagner (Hg.), *Briefe an Johann Heinrich Merck von Goethe, Herder, Wieland und andern bedeutenden Zeitgenossen*, Darmstadt 1835, Nr. 252.

te, mit welchen Maximen und mit welcher Wirkung auf seine Persönlichkeit er die Kunst Roms, Paestums und Siziliens studierte. Seine Selbstfindung »als Künstler«, mit der er seinen unbefristeten Urlaub gegenüber Herzog Carl August rechtfertigte, konnte die Herzogin mit Sicherheit nicht nachvollziehen.[21] Anna Amalia bezog sich in ihren Kommentaren zu Goethes Briefen, ebenso wie ihre Hofdame Luise von Göchhausen, vor allem auf den »Genuß« der Kunstschätze Italiens.[22] Goethe hatte sich vermutlich in seinen Briefen bewußt auf die Wahrnehmungs- und Beurteilungskriterien der fürstlichen Kunstliebhaberin eingestellt. Dies war ein einseitig und absichtlich herbeigeführtes Mißverständnis. Es brachte Goethe in erhebliche Schwierigkeiten, da er sich mit Anna Amalias Wunsch konfrontiert sah, ihr in Rom als ›Reisemarschall‹ zu dienen. Mit Rückendeckung Carl Augusts entzog er sich diesem Wunsch. In den 1790er Jahren führte das Mißverständnis dann zu Dissonanzen in der Interpretation des Italienerlebnisses, das beide nur oberflächlich miteinander verband. Vor Reisebeginn 1788 besaß die Metapher »Italien« mit den Koordinaten ›Kunst‹ und ›Natur« gewaltige Suggestivkraft für die Herzogin, aufgeladen durch den Topos der »Wiedergeburt«. Diesen bezog sie nicht nur auf Goethe, sondern auch auf sich selbst, als sie Johann Heinrich Merck Anfang 1788 von ihrem Vorhaben berichtete: In Italien könne man sich verjüngen und wie durch ein Bad im Fluß Lethe »alles Unangenehme, was man in der Welt erfahren hat«, vergessen.[23] Ihre Erwartungshaltung zu Beginn der Reise war gewaltig.

Der Italienaufenthalt stellte keinen Giro d'Italia, keine Rundreise dar.[24] Für fünf Monate bildete Rom Anna Amalias Lebensmittelpunkt; in Neapel blieb sie

21 Johann Wolfgang v. Goethe an Carl August v. Sachsen-Weimar-Eisenach, Rom 17. März 1788, in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (= WA), Abt. IV, Bd. 8, Weimar 1890, Nr. 2647.

22 Luise v. Göchhausen an Adam Friedrich Oeser, Weimar 22. Jan. 1787, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg CS 210:17; dies. an Johann Heinrich Merck, Weimar 2. März 1787, in: Werner Deetjen (Hg.), *Die Göchhausen. Briefe einer Hofdame aus dem klassischen Weimar*, Berlin 1923, Nr. 28.

23 Anna Amalia an Johann Heinrich Merck, Weimar 6. Jan. 1788, in: Karl Wagner (Hg.), *Briefe an und von Johann Heinrich Merck. Eine selbständige Folge der im Jahr 1835 erschienenen Briefe an J. H. Merck*, Darmstadt 1838, Nr. 130; vgl. Heide Hollmer, Zwischen Enthusiasmus und Dilettantismus: die *Briefe über Italien* der Herzoginmutter Anna Amalia, in: Heitmann/Scamardi (Hg.), *Italienbild* (wie Anm. 13), 72-83, hier 72f.

24 Aus der unübersehbar gewordenen Literatur zu Italienreisen des 18. Jahrhunderts vgl. die Überblicke: Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1959; Cesare de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Neapel 1996; Ausst. Kat. *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, hg. v. Ilaria Bignamini, Andrew Wilton, Tate Gallery London 1996, London 1996 (Schwerpunkt: britische Reisende, zu Anna Amalia: Nr. 34, 77); Kay Kufeke, *Himmel und Hölle in Neapel. Mentalität und diskursive Praxis deutscher Neapelreisender um 1800*, Köln 1999. Kritisch zur »Verengung des [!] Grand Tour als länderübergreifende Rundreise auf die Italienfahrt und seine ästhetische Erfahrungsdimension«: Joachim Rees, Grand Tour. Adliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert [Tagungsbericht], in: *Kunstchronik* 53 (2000), 135-140, Zitat 136.

sogar ein ganzes Jahr. Hinzu kamen kleinere Exkursionen zu den Villen in der Umgebung Roms oder die Rundreisen auf Ischia und in Apulien. Die Bezeichnung *Italienaufenthalt* erscheint deshalb treffender als die in der Forschung übliche *Italienreise*. Die Hinreise absolvierte Anna Amalia zügig in knapp anderthalb Monaten. Rom war das Ziel, dem sie zunächst alles andere unterordnete.[25] Sie hielt sich dort vom 4. Oktober bis 31. Dezember 1788 auf, fuhr dann für sechs Wochen nach Neapel, um dann über Ostern nochmals für drei Monate nach Rom und Umgebung zurückzukehren. Den größten Teil ihres Italienaufenthalts verbrachte sie dann anschließend wieder in Neapel – von Ende Mai 1789 bis Mitte April 1790, bevor sie über Venedig zurück nach Weimar reiste, wo sie am 18. Juni 1790 nach 22 Monaten eintraf.[26]

25 Vgl. grundsätzlich zum Spannungsfeld zwischen den Begriffen »›Reise‹ und ›Unterwegssein‹ mit einer Betonung auf dem Element der Bewegung und dem eher statischen Element des ›in der Fremde Seins‹«: Hiltgund Jehle, »Gemeiniglich verlangt es aber die Damen nicht sehr nach Reisen ...«. Eine Kartographie zur Methodik, Thematik und Politik in der historischen Frauenreiseforschung, in: Doris Jedamski u. a. (Hg.), *»Und tät das Reisen wählen!«: Frauenreisen – Reisefrauen*, Zürich, Dortmund 1994, 16-35, hier 26.

26 Briefeditionen: Bernhard Seuffert (Hg.), Der Herzogin Anna Amalia Reise nach Italien. In Briefen ihrer Begleiter, in: *Preußische Jahrbücher* 65 (1890), 535-565; Otto Harnack (Hg.), *Zur Nachgeschichte der Italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788-1790*, Weimar 1890. Darauf gestützte Darstellungen bei Bornhak, *Amalia* (wie Anm. 3), 227-265; Weizsäcker, *Amalia* (wie Anm. 3), 31-46; Wilhelm Bode, *Amalie, Herzogin von Weimar*, Bd. 3: *Ein Lebensabend im Künstlerkreise*, Berlin 1908, 1-40; Charlotte Marlo Werner, *Goethes Herzogin Anna Amalia. Fürstin zwischen Rokoko und Revolution*, Düsseldorf 1996, 213-230; Siegfried Seifert, »Italien in Germanien«. Streiflichter zu den Italien-Beziehungen im »klassischen Weimar«, in: *Animo italo-tedesco* 1 (1995), 81-104, bes. 89-97; Petra Maisak, »Glückliche Psyche traure nicht mehr«. Angelika Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis, in: Ausst. Kat *Angelika Kauffmann*, hg. v. Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf 1998, Ostfildern-Ruit 1998, 79-90. – Tiefgehend: Norbert Miller, »Ist das nicht ein kühnes Unternehmen?« [Louise von Göchhausen sammelt Souvenirs], in: Ausst. Kat. *Wiederholte Spiegelungen* (wie Anm. 9), 371-382. Am eingehendsten: Hollmer, Enthusiasmus (wie Anm. 23); dies., »Auch ich in Arkadien!«: Die Italienreise der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach im Spiegel von Goethes und Herders Italienreise, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 40/4 (1993), 29-39; dies., Nachwort, in: Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, *Briefe über Italien*, hg. v. H. Hollmer, St. Ingbert 1999, 85-104; dies., Italienreise (wie Anm. 8). Deskriptiv: Sandra Dreise-Beckmann, Anna Amalia's [!] musikalische Reise. Eine deutsche Fürstin in Italien 1788-1790, in: Siegrid Düll, Walter Pass (Hg.), *Frau und Musik im Zeitalter der Aufklärung*, Sankt Augustin 1998, 150-179; Gothe, Aufbruch (wie Anm. 19).

Die Herzogin führte selbst ein eigenhändiges, fast lückenloses Reisejournal, das hier erstmals systematisch ausgewertet wird. Es besitzt sowohl »dokumentarischen« Charakter, als auch reflexiv-autobiographische Züge.[27] An vielen Stellen verbalisiert sie ihre Eindrücke von Kunstwerken oder Personen. Die Wirkung des Journals bezog sie nur auf sich selbst. Den Prozeßcharakter ihrer Bildung beim Reisen durch Anschauung führte sie darin zwar nicht explizit aus, das Journal übernahm jedoch schon bald eine Kontrollfunktion über ihre Bildungsfortschritte. Unbewußt diente es ihr zudem als Medium, Empfindungen und Gedanken zu reflektieren.[28] Luise von Göchhausen verzeichnete in einem Reisetagebuch minutiös alle Begegnungen und Besichtigungen. Die Hofdame führte es ursprünglich vermutlich als offiziöse »Gedächtnisstütze« und Rohmaterial für einen späteren Reisebericht.[29] Die Rolle der unbeteiligten Chronistin, die die Reise, entsprechend den Diarien der Hofmeister auf der traditionellen Kavalierstour, aus der Perspektive der Herzogin beschrieb, konnte Göchhausen allerdings nicht immer durchhalten. Denn an einigen Stellen klingt Kritik an der Herzogin an. Zudem vermerkte sie, wenn sie etwas getrennt von Anna Amalia unternahm. Beide Tagebücher ergänzen sich also sowohl in den dokumentarischen Angaben als auch in den Reflexionen über das Gesehene und Erlebte.[30]

Die Suite bestand aus dem adligen Hofstaat (Kammerherr und Hofdame), einem Mundkoch, einem Arzt, zwei Kammerfrauen und einem italienischen Führer. Es verwundert zunächst, daß Anna Amalias Bibliothekar Christian Joseph Jagemann in ihrem kleinen Reise-Hofstaat nicht vertreten war. Immerhin hatte er mehrere Jahre in der Toskana gelebt und sich durch Übersetzungen und Wörterbücher als hervorragender Kenner Italiens profiliert.[31] Der Hauptgrund ist wohl in der Programmatik der Reise zu suchen: Gelehrsamkeit und Kenntnis der

27 Anna Amalia, Reisejournal, Tl. 1: 15. Aug. bis 31. Dez. 1788, Tl. 2: 1. Jan. bis 31. Dez. 1789, Tl. 3: 1. Jan. bis 10. Juni 1790, ThHStAW HA A XVIII 153-155. – »Dokumentarischen Charakter« hat das Journal laut Heide Hollmer, »[...] ist das nicht ein kühnes Unternehmen?« Die Italienreise der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar. Zum Problem der Korpusbegrenzung, in: Jochen Golz (Hg.), *Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie*, Tübingen 1995, 189-196, hier 190.

28 Vgl. generell Thomas Grosser, Reisen und soziale Eliten. Kavalierstour – Patrizierreise – bürgerliche Bildungsreise, in: Michael Maurer (Hg.), *Neue Impulse der Reiseforschung*, Berlin 1999, 135-176, hier 173.

29 Hollmer, Korpusbegrenzung (wie Anm. 26), Zitat 190.

30 Tagebuch der italienischen Reise der Frau verw. Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, geführt von deren Hofdame Louise von Göchhausen. Abreise den 15 August 1788. Rückkunft den 18 Mai [!] 1790 [Titel von späterer Hand], GSA 24 I, 3.

31 Siegfried Seifert, »Traum« und »Wahrheit«: Tiefurt als Ort der Italienbegeisterung im klassischen Weimar, in: *Animo italo-tedesco* 3 (2000), 29-68, 30f., erklärt Jagemanns Zuhausebleiben mit dessen privaten Problemen (Scheidung von seiner Frau) und seiner großen Arbeitsbelastung – er gab die italienischsprachige *Gazzetta di Weimar* heraus.

italienischen Literatur, für die Jagemann stand, sollten durch die Anschauung ersetzt werden. Die Herzogin war nicht daran interessiert, ihre literarisch vermittelten Kenntnisse zu vermehren. Sie strebte Autopsie an, die durch Wissen unverstellt war. Mit Philipp Kayser nahm sie einen Musiker statt einen Gelehrten mit und dokumentierte den Primat der Musik an ihrem Hof.

In Rom absolvierte Anna Amalia in den ersten Wochen ein umfangreiches Programm an Besichtigungen von bildender Kunst und Architektur. Begleitet und angeleitet wurde sie von Johann Friedrich Reiffenstein (1719-93), der seit zwei Jahrzehnten vornehmen deutschen Reisenden als Cicerone diente. In dieser Funktion galt er als Nachfolger Johann Joachim Winckelmanns.[32] Reiffensteins Cursus mit der fürstlichen Kunstliebhaberin folgte keiner erkennbaren Systematik. Vermutlich hielt er sich grob an Vorgaben Winckelmanns. Programmatisch begann Reiffenstein am Pantheon, um danach mit der Peterskirche den größtmöglichen Kontrast zu den ›modernen‹ Bauwerken herzustellen. Anna Amalias Bewertungshierarchie folgte klassizistischen Kriterien, nicht aber ihre Begründungen. Im Petersdom Michelangelos und Berninis glaubte sie, Verstand und Kenntnisse zu benötigen, um das Bauwerk erfassen zu können, das ihr wie ein Labyrinth erschien: »es fällt einen nicht in die Sinnen«. Im antiken Pantheon dagegen rissen sie die Eindrücke in religiös-sensualistischer Verzückung zum ›Schöpfer‹ empor.[33] Aus dem vitruvianischen Beschreibungskanon von Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit überprüfte Anna Amalia das letzte Kriterium bewußt. In den Wertungen der meisten Bauwerke, die sie auf der Anreise und während des ersten römischen Aufenthalts besichtigte, wechselten sich ästhetische Vorgaben eines Klassizismus frei nach Winckelmann mit einer sensualistischen, zuweilen pantheistisch aufgeladenen Einfühlung ab – je nach Objekt.[34]

Die antike Skulptur war die Gattung, in der Winckelmann ästhetische Normen am reinsten verwirklicht gesehen, und welche er wiederum auf die Architektur übertragen hatte.[35] Im Journal erhob Anna Amalia die Seele zum einzigen Wahrnehmungsorgan, ihre Empfindungen zum ästhetischen Maßstab. Innerhalb der »Geschmacksdiskussion des 18. Jahrhunderts« zog die Herzogin den Sensualismus der »ästhetische[n] Normativität« vor. Als nichtprofessionelle Liebhaberin der Künste fühlte sie sich allerdings nicht herausgefordert, explizit Stellung zu beziehen. Bei Skulpturenbeschreibungen griff sie inhaltlich Johann Georg Sulzers Auffassung der Wirkung idealer Architektur auf – »Bewundrung [!], Ehr-

32 Vgl. Friedrich Noack, Aus Goethes römischen Kreise. Hofrat J. F. Reiffenstein, in: *Goethe-Jahrbuch* 30 (1909), 131-140.

33 Anna Amalia, Journal (wie Anm. 27), 5. Okt. 1788.

34 Zu Winckelmanns Auffassung griechischer Skulptur und Architektur vgl. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München 1986, 209-211.

35 Vgl. Anna Amalia, Journal (wie Anm. 27), bes. 23. Sept. u. 23. Okt. 1788.

furcht, Andacht feyerliche Rührung«.[36] Es wäre freilich verfehlt zu erwarten, daß sie Sulzers Position kannte.[37] Neben den Kriterien Reinheit, edle und einfache Formen, Erhabenheit und Größe bewertete Anna Amalia Skulpturen nach ihrer Wirklichkeitsnähe, nach dem Grad, in dem sie in ihr die Illusion, lebendig zu sein oder zu werden, hervorrufen konnten.

In Italien beließ es die Herzogin erstmals nicht bei der Kunstbetrachtung. Sie versuchte durchaus, das Gesehene ins Wort umzusetzen, es sich selbst – in ihrem Journal – und einem ausgewählten Kreis von Günstlingen in Briefen mitzuteilen. Dies war notwendig, um zu zeigen, daß sie die ›Wiedergeburt‹ erreichen konnte. Wie im Journal, so erhob die Herzogin auch in den Briefen, die sie in den Wochen nach ihrer Ankunft in Rom an Knebel und ihren Bruder Friedrich August schrieb, die Wirkung der antiken Skulptur zum sinnlichen Genuß und religiös-pantheistischen Erweckungserlebnis: – »die Seele wird selbst zur Harmonie«.[38] Diese enthusiastische Sprache verwendete Anna Amalia schon während des ersten Neapelaufenthalts kaum mehr. Nach der Rückkehr nach Rom fuhr sie fort, Kunstwerke zu besichtigen, wiederholte zum Teil Stationen des »Cursus«, beschrieb sie nun jedoch nicht mehr überschwenglich-gefühlsbetont, sondern bewertete sie weitgehend nach ihrer Natürlichkeit und nach formal-künstlerischen Kriterien. Sie thematisierte nicht mehr, ob die Kunstwerke ihr Wohlbefinden, ihre sinnliche Wahrnehmung veränderten. Dies setzte sich während des gut zehnmonatigen zweiten Neapelaufenthaltes fort. Dieser Wandel ist vor allem in dem »großen persönlichen Erwartungsdruck«[39] zu sehen, in Italien durch Anschauung der Künste neu geboren zu werden – und in der Erkenntnis, daß diese Erwartung unrealistisch gewesen war. Es belastete sie wie Herder, daß sie Goethes ›Selbstfindung‹ zumindest oberflächlich mitbekommen hatte. Anders als Herder, der Goethe »solipsistische Selbstvergottung« vorwarf,[40] thematisierte sie diesen Druck nicht. Um der Erwartung (vor sich und anderen) gerecht zu werden, überspitzte sie die sinnlichen Eindrücke auf der Anreise und während des ersten Romaufenthalts in schriftlicher Form. Ihre sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten empfand Anna Amalia allerdings zunehmend als unbefriedigend. Anfangs hatte

36 Anna Amalia, Journal (wie Anm. 27), bes. 13. Okt. 1788. – Vgl. Kruft, *Architekturtheorie* (wie Anm. 34), Zitat 209.

37 Zu Sulzer vgl. Kruft, *Architekturtheorie* (wie Anm. 34), Zitat 210. Daß Anna Amalia eine Ausgabe von J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* besaß, sagt über ihre Lektüre nichts aus. Schatullrechnung Anna Amalias v. 28. Juli 1786, 1. Sept 1786, ThHStAW A 964, Nr. 749; ebd. A 969, Nr. 821.

38 Anna Amalia an Friedrich August, 24. Okt. 1788 (wie Anm. 7). – Anna Amalia an Carl Ludwig v. Knebel, Rom 18. Nov. 1788, GSA 54/248, Bl. 23 (Zitat).

39 Hollmer, Enthusiasmus (wie Anm. 23), 79.

40 Vgl. bes. Hermut Löhr, Traum und Totengruft. Bemerkungen zur Italienwahrnehmung Johann Gottfried Herders zwischen Rom und Neapel, in: Günter Oesterle u. a. (Hg.), *Italien in Aneignung und Widerspruch*, Tübingen 1996, 40-61, Zitat (im Genitiv) 50.

die Kunstliebhaberin Wortkargheit noch zum Ideal erklärt: Ihre Eindrücke ausführlich zu beschreiben, hieße ihre Empfindungen zu verunreinigen. Mit der Zeit, als Wiederholung die erhoffte Wirkung nicht erreichte, stellte sich Ernüchterung ein. Anders als Herder, den die Fülle der Kunstwerke in Rom gleichsam seiner Sprache beraubte, löste sich die Herzogin von der empathischen Form ihrer Beschreibung: Nachdem Anna Amalia beim zweiten Romaufenthalt auch die Skulpturen des Kapitolinischen Museums bei Fackelschein betrachtet hatte, nannte sie den »sterbenden Fechter« zwar »unendlich schön«, wollte sich aber nicht mehr in die Figur einfühlen.[41] Die ›sinnliche Bildung‹ aus autoptischer Erfahrung zog sie der idealisierten Ab-Bildung vor.

Zur wichtigsten Kunst avancierte, wie in Weimar, in Italien die Musik, die die Herzogin in vielen Spielarten konsumierte und auch selbst ausübte: Sie besuchte teilweise täglich Konzert- und Opernaufführungen und nahm an Gesellschaften mit Vokal- oder Instrumentalkonzerten teil. In ihrem Journal bewertete sie diese Aufführungen häufig und ausführlich.[42] Sie entwickelte dabei eine relativ große Bandbreite an Nuancen und Kriterien des Urteils. Sich einfühlen zu können oder gar persönlich überwältigt zu werden, waren ihr im Gegensatz zur bildenden Kunst kein zentrales Kriterium. Zum Kunstwerk ›Musik‹ bewahrte sie größeren Abstand und einen systematischeren Zugang. Diese Distanz ermöglichte ihr einen größeren Spielraum zwischen unbefangener Kritik und ungezwungenem Lob. Dies beruhte darauf, daß die Musik nicht zum Kanon der Erfahrungen gehörte, die eine ›Wiedergeburt‹ in Italien bedingten.

Anfang Oktober 1789 hatte Anna Amalia in Neapel die Form der Abendgeselligkeit gefunden, die ihren künstlerischen Vorlieben und ihren Ansprüchen an ›gute Sozietät‹ am meisten entsprach. Im folgenden halben Jahr veranstaltete sie bis zu ihrer Abreise mindestens einmal wöchentlich Vorspielabende, die sie stolz »Academie de Musique« nannte. Die eingeladene Gesellschaft war stets »sehr gut ausgewählt« und »sehr zahlreich«, bis zu 25 und mehr Personen. Mit ihrer »Academie« hatte die Herzogin größere gesellschaftliche Abwechslung als jemals zuvor in Weimar, da sie ihr Publikum aus den Besuchern des Hofes, den Gesandten sowie den neapolitanischen Adeligen und Honoratioren aussuchen konnte. Musikalisch war Anna Amalia in Neapel nicht mehr allein auf das Dilettieren im kleinen Kreis, auf die auswärtigen Soiréen und das Musiktheater, das

41 Anna Amalia, Journal (wie Anm. 27), 26. Okt. 1788, 12. März 1789.

42 Einen Überblick über die Opern- und Konzertaufführungen, die Anna Amalia während ihres Italienaufenthalts besuchte, bietet Dreise-Beckmann, Amalias musikalische Reise (wie Anm. 26). Schon Seuffert, Italienreise (wie Anm. 26), 537, nannte die Musik »die bevorzugte Kunst« der Herzogin.

ihr häufig qualitativ nicht genügte, angewiesen. Durch ihre »Academia« machte sie sich unabhängig, indem sie die besten Sänger der Stadt ins Haus holte.[43]

Welchen Gesamteindruck gewann die Fürstin von der italienischen Gesellschaft? »Reiseerfahrung als geplantes Lebenslaufelement«[44] zur Toleranzbildung und kulturellen Selbstvergewisserung hatte sie vor 1788 nicht gewonnen. Theoretisch vertrat sie allerdings 1780 gegenüber Knebel die Position, daß sich die Menschen nur in »Modificationen« von einander unterschieden und sich auf der ganzen Welt »nur in stärkern oder schwächern Schatten und Licht« darstellten.[45] Den Beweis, daß sie sich selbst in der direkten Konfrontation mit anderen Nationen an diesen Grundsätzen orientierte, konnte sie in Italien antreten. Dabei schwankte sie zwischen Enthusiasmus und Unverständnis. Anders als Goethe oder Heinse, die die Persönlichkeitsbildung als alleiniges Ziel definierten, wich sie nicht vollkommen in eine idealisierte Gegenwelt von Kunst und Natur aus. Die – vor Beginn der Reise programmatisch formulierte – Verdrängungsleistung einer rein ästhetischen Italienbegegnung gelang ihr nur unvollkommen. Auch die protestantische Herzogin maß die kulturelle Avanciertheit des Landes an seinem Nationalcharakter, seinen politisch-sozialen Verhältnissen und an den Ausprägungen und Auswirkungen des Katholizismus.[46] Tiefergreifende Zusammenhänge zwischen diesen Faktoren stellte sie allerdings nicht her; klimatische oder sozialhistorische Erklärungsansätze – letztere gerade das Signum der spätaufgeklärten Reiseliteratur – führte sie nicht an. Ihr Blick blieb beschreibend und wurde selten analytisch.

Während des Italienaufenthalts suchte Anna Amalia nicht »nach historischen Erklärungsmodellen für die zivilisatorischen Unterschiede« und zeigte sich nicht konsequent als »gelehrige Schülerin von Herders geschichtsphilosophischer These der kulturellen Relativität«.[47] Diesen Schritt vollzog sie erst in den literarisierten Reisebriefen von 1797.[48] Die Voraussetzung für ihre relative Toleranz gegenüber nationalen Eigenheiten war ein klares Überlegenheitsgefühl. Angesichts ihrer Bevorzugung der antiken Kunst hätte es nahegelegen, das traditionelle Ver-

43 Anna Amalia an J. G. Herder, Neapel 19. Okt. 1789, Biblioteca Jagiellónska (= BJ) Kraków, Sammlung Autographa. Besucher und Programmpunkte der »Academie de Musique« von Oktober 1789 bis April 1790 sind verzeichnet in Göchhausens Tagebuch und Anna Amalias Journal.

44 Vgl. Wolfgang Günther, Ars Apodemika. Reiseerfahrung als geplantes Lebenselement, in: Rudolf W. Keck, Erhard Wiersing (Hg.), *Vormoderne Lebensläufe – erziehungshistorisch betrachtet*, Köln (etc.) 1994, 345-356.

45 Carl Ludwig v. Knebel an Anna Amalia, Zürich 12. Juli 1780, ThHStAW HA A XVIII 67, Bl. 2-3'; Anna Amalia an Knebel, Ettersburg 28. Juli 1780, GSA 54/248, Bl. 7f.

46 Vgl. generell Wolfgang Altgeld, *Das politische Italienbild der Deutschen zwischen Aufklärung und europäischer Revolution von 1848*, Tübingen 1984, 10-25.

47 Hollmer, Nachwort (wie Anm. 26), 95.

48 Anna Amalia, *Briefe* [1797] (wie Anm. 26).

fallsmodell Antike – Neuzeit auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zu übertragen. Darauf verzichtete die Herzogin jedoch. Gemäß klassizistischen Konventionen bemerkte sie durchaus einen Verfall der Musik. Sie führte diesen zwar auf die natürliche Verspieltheit der Italiener zurück, bezog dieses Nationalstereotyp jedoch nicht auf soziokulturelle Erscheinungen. Angesichts ihres lebhaften Interesses für Natur und Musik könnte ihr in Neapel gezeigtes Verständnis gegenüber konfessionellen und lebensweltlichen Eigenarten auch als Gleichgültigkeit ausgelegt werden. Da sie sich in ihrem Günstlingskreis gegenüber niemanden über strittige Werte und Normen rückversichern wollte, war ihr Italienbild nicht das »operative« der ›Aufklärung‹[49]; anders als die meisten Reiseschriftsteller hatte sie nicht primär die Verhältnisse in den deutschen Territorien als Spiegel der italienischen im Visier.

Anna Amalias Italienaufenthalt war geprägt durch den Rollenkonflikt zwischen der Kunstliebhaberin und der fürstlichen Gesellschafterin, die zwar keine aktive politische Funktion mehr hatte, jedoch von den römischen und neapolitanischen Eliten mit standesgemäßen Ehrenbezeigungen behandelt wurde. Herder löste den Konflikt nur scheinbar auf, als er schrieb: »Den Römern gefällt die Art, daß sie sich nicht als Prinzessin, sondern als eine Liebhaberin der Künste beträgt; deswegen tun sie ihr, als einer Altezza Real aus dem Preuß. Hause so viel Ehre an«.[50] Zwar genoß Anna Amalia es zunächst, in der römischen Gesellschaft standesgemäß behandelt zu werden. Doch bald engte es sie ein. In Rom konnte sie sich nicht auf Kunstliebhaberei oder gar aktives Dilettieren (Zeichnen, Komponieren) zurückziehen.[51] Daß sie sich in der römischen Geselligkeit nicht gefallen hatte, verschwieg sie in Weimar. Dies hätte zu sehr den hohen Erwartungen an die Ewige Stadt widersprochen. Ihr Sohn Carl August erkundigte sich noch nach ihrer Rückkehr, ob sie »verjüngt« zurückgekehrt sei.[52] Besonders vor dem regierenden Herzog mußte sie sich für eine kostspielige und nicht ungefährliche Reise rechtfertigen.

Beim zweiten Neapelaufenthalt fand sie dann das ihr angemessen erscheinende Verhältnis zwischen der Kunstliebhaberin und der Gesellschafterin, die

49 Michael Maurer, Genese und Funktion des operativen Italienbildes der Aufklärung, in: Italo Michele Battafarano (Hg.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Bern (etc.) 1992, 311-334, hier 311.

50 Johann Gottfried Herder an Caroline Herder, Rom 15. Nov. 1788, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*, hg. v. Karl-Heinz Hahn, Bd. 9, Weimar 1996, Nachtrag zu Bd. 6, Nr. 38. – Miller, »Kühnes Unternehmen« (wie Anm. 26), argumentiert dagegen, daß Anna Amalia sowohl in Rom als auch in Neapel ihre »beiden Positionen mühelos zu vereinen« imstande war (376).

51 Johann Gottfried Herder an Caroline Herder, Rom 8. Nov. 1788, in: Herder, *Briefe* (wie Anm. 50), Bd. 9, Nachtrag zu Bd. 6, Nr. 37.

52 Carl August v. Sachsen-Weimar-Eisenach an Jacob Friedrich v. Fritsch, Quartier bei Zirlau 1. Juli 1790, ThHStAW HA A XIX 39, Bl. 148f.

selbst gehobene musikalische Unterhaltung bot. Nun verzichtete sie allerdings auf aktives Dilettieren im größeren Kreis. Eine Weiterbildung als Künstlerin hatte Anna Amalia ohnehin nicht beabsichtigt – weder im Zeichnen, noch im Musizieren oder Komponieren, noch in der Schriftstellerei. Anders als Goethe gehörte sie – als Reisende – eben »nicht zur Künstlerklasse«, wie Carl August ihr deutlich machte.[53] Warum sollte die Fürstin auch einen künstlerischen ›Durchbruch‹ erhofft haben, da sie doch in Weimar nicht am Dilettieren in den Künsten gehindert worden war, anders als der mit amtlichen und höfischen Pflichten überhäufte Minister Goethe? Anna Amalia setzte sich zum Ziel, an den Künsten und der Natur ihre Sinne und dadurch ihre Persönlichkeit zu bilden. Einen Maßstab für die Qualität dieser ›Bildung‹ konnte es nicht geben, genausowenig mußte die Fürstin diese belegen. Die sinnliche Anschauung konnte also nicht die Vorstufe einer ästhetischen Selbstbildung des Künstlers darstellen, wie sie Goethe im *Zweiten Römischen Aufenthalt* als Quintessenz seiner Kunstbetrachtung in Rom destillierte. Über ihre zeichnerischen Versuche äußerte sich Anna Amalia selbst nicht, weshalb über die Gründe, warum sie diese im August 1789 einstellte, nur zu spekulieren wäre. Die ›Wiedergeburt‹ durch Kunst- und Naturanschauung war für die nichtprofessionelle Dilettantin ein zu abstraktes Ziel. Mit der Zeit emanzipierte sich Anna Amalia gleichsam vom selbst gesetzten Erwartungsdruck. Goethes »Idealbild des autonomen Individuums« kam für Anna Amalias Stand, wie auch für reisende Frauen überhaupt, nicht in Frage.[54]

Daß sich die Herzogin in Rom nur sechs, in Neapel aber insgesamt zwölf Monate aufhielt, war für die Italienreisen der damaligen Zeit ungewöhnlich; die Entscheidung dazu wuchs erst im Verlauf heran. Die in Rom konzentrierten Kunstwerke zu besehen, hatte zwar ursprünglich eine Hauptmotivation und primäre Rechtfertigung für die Italienreise gebildet, ließ sich als Besichtigungsprogramm aber auch ›abhaken‹. In Neapel setzte die Herzogin andere Prioritäten als in Rom: Sie genoß die Natur und die als ungezwungen empfundene Geselligkeit, beobachtete Volkssitten und Nationalcharakter und schöpfte die Möglichkeiten aus, sich musikalisch unterhalten zu lassen. Anders als Herder, der sich erst in Neapel als »wie neugeboren u. verjüngt« darstellte,[55] konnte die Herzogin dort auf die Wiedergeburt-Rhetorik verzichten. Kammerherr von Einsiedel war sich

53 Carl August v. Sachsen-Weimar-Eisenach an Anna Amalia, Weimar 9. Nov. 1788, in: *Briefe des Herzogs Carl August an seine Mutter, die Herzogin Anna Amalia. Oktober 1774 bis Januar 1807*, hg. v. Alfred Bergmann, Jena 1938, Nr. 100.

54 Irmgard Scheitler, *Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780 bis 1850*, Tübingen 1999, 33.

55 Johann Gottfried Herder an Luise v. Sachsen-Weimar-Eisenach, Rom 14. März 1789, in: Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788 bis 1789*, hg. v. Heide Hollmer, Albert Meier, München 1988, 384; vgl. Löhr, Italienwahrnehmung (wie Anm. 40), 54.

bewußt, daß der Aufenthalt zur ›sinnlichen Bildung‹ nicht den Normen an eine »Bildungsreise« im rationalistischen Duktus genügte. Er gestand Knebel, daß Neapel in erster Linie eine Freude für die Sinne sei: Man werde »nicht weiser an Kunst und Wissenschaft unter diesem Himmel«.[56] Während des zweiten Neapelaufenthalts hatte Anna Amalia eine neue, eigenständige Form entwickelt, sich die Künste Italiens anzueignen, die sie am einfachsten ›dirigieren‹ konnte: Die »Academie de Musique«. Sie trat dabei als Gesellschafterin ohne die Zwänge einer fest etablierten Hofhaltung auf. Die Fürstin verspürte keinen Druck, sich an ›aufgeklärten‹ Bildungsnormen und Reisetheorien zu orientieren – wenn sie diese überhaupt näher kannte.

Für eine fürstliche Witwe auf Reisen stellte der zeitgenössische Diskurs keine klaren Rollenerwartungen bereit. Es stand ihr frei, Elemente der enzyklopädischen Studienreise mit denen einer ästhetischen Bildungsreise, einer ›sentimentalischen‹ Landschaftsreise und der traditionellen aristokratischen Kavalierstour zu verbinden. Diese idealtypischen Kategorisierungsversuche sind allenfalls heuristisch zur Markierung von Differenzen zu gebrauchen. Wenn es sich ergab, besichtigte Anna Amalia auch Fabriken, Manufakturen oder Waisen- und Armenhäuser, an deren Zustand ›aufgeklärte‹ Reisende die Kultiviertheit eines Landes vornehmlich maßen. Sie mußte sich weder finanziell noch moralisch verpflichtet fühlen, ihre Reise zu beschreiben und den Bericht zu publizieren, um dem öffentlichen pädagogischen Diskurs ihr Erfahrungswissen bereit zu stellen, das sie durch Beobachtung von Staatsverwaltung, Landwirtschaft, Kunst- und Wissenschaftsförderung erworben hatte. Dennoch wurde auch von der Herzogin gefordert, den Ertrag ihres Italienaufenthalts für andere nützlich zu machen, allerdings nicht für die literarische Öffentlichkeit: Goethe forderte sie wiederholt auf, Bücher über antike Kunst und Altertümer, Mineralien oder naturwissenschaftliche Abhandlungen zu erwerben sowie Kupferstiche, Münzen und Kunstbücher planmäßig zu sammeln, um »uns das Vergangne auch gleichsam für die Zukunft sicher« zu machen. Diese Erwerbungen sollten die herzogliche Bibliothek ergänzen und die »wissenschaftlichen Speculationen« in Weimar erleichtern.[57] Herder, Wieland und Knebel erwarteten dagegen von ihr, ein Destillat aus südlichem Lebensgefühl und antikem Kunstgenuß nach Deutschland zu überführen. Dies ist der Tenor zahlreicher Huldigungen an die Fürstin, die »Italien in Germanien« schaffen solle.[58] Damit wollten sie ihr sicherlich auch eine Brücke

56 Friedrich Hildebrand v. Einsiedel an Carl Ludwig v. Knebel, Neapel 30. Sept. 1789, in: *K. L. von Knebel's literarischer Nachlaß und Briefwechsel*, hg. v. K[arl]. A[ugust]. Varnhagen von Ense, Th[eodor]. Mundt, Bd. 1, Leipzig 1835, 236-238.

57 Johann Wolfgang v. Goethe an Anna Amalia, Weimar 6. Febr. 1789 (1. Zitat), 18. Okt. 1789, 14. Dez. 1789 (2. Zitat), in: WA IV, Bd. 9, Nr. 2724, 2784, 2792.

58 Vgl. z. B. Johann Gottfried Herder an Anna Amalia, Weimar 18. Sept. 1789, in: Herder, *Briefe* (wie Anm. 50), Bd. 6, Nr. 104; Christoph Martin Wieland an Anna Amalia, Weimar

für die Rückkehr bauen. Anna Amalia ging darauf ein. Schon in Italien verpflichtete sie sich darauf, ihre ästhetisch und materiell wertvollen Eindrücke mit nach Weimar zu nehmen. Die Herzogin war sich allerdings bewußt, daß sich die permanente Ausnahmesituation »in Arkadien« nicht perpetuieren ließ – schon aus Kostengründen. Die Reise zu wiederholen, verbot sich zunächst aus der unruhigen politischen Situation in Deutschland und in Italien nach 1793. Hinzu kam die Sorge, sich das ›einmalige‹ Erlebnis durch neue Eindrücke zu zerstören.

2. Imagination? Italien in Weimar

Nach der Rückkehr nach Weimar schien es Anna Amalia, »als erwachte ich aus einem tiefen Schlaf, und alle die schönen und glücklichen Tage die ich in Italien gelebt habe, wäre nur ein schöner Traum gewesen«. Im Sommer 1790 richtete sie sich mit den aus Italien mitgebrachten Kunstgegenständen ein »kleines Musäum« ein und lebte dadurch »in dem genuß des vergangenen«. Ihre Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen baute Anna Amalia zu Kulissen für einen imaginierten immerwährenden Aufenthalt im Gelobten Land auf.[59] Zusätzlich zu einzelnen Kupferstichen, welche die teuren antiken Skulpturen und die Gemälde der Renaissance- und Barockmeister ersetzen sollten, traten nun verstärkt Publikationen, die einzelne Kunstsammlungen in extenso dokumentierten. Die Zentralkategorie der Italien- und Antikenwahrnehmung war die Imagination bzw. Einbildungskraft. Diese stellte auch für die Weimarer Herzogin »nicht mehr nur die Fähigkeit zur Reproduktion eines Gegenstandes gemäß seinen wahrgenommenen Merkmalen dar, sondern auch der Produktion eines Gegenstandes unabhängig von seinem Wahrnehmungsgehalt in der künstlerischen Phantasie.«[60] Der Italienaufenthalt wurde am Hof der Herzogsmutter beständig wiederbelebt, indem zunächst die Reiseerfahrung durch die Einbildungskraft bzw. Imagination der Beteiligten neu erfunden wurde. Mit großem Anteil begleitete die Herzogin andere Italienreisende und wartete »mit Verlangen« auf deren Beschreibungen, »um sich nach Italien zu versetzen«.[61] Die tatsächlichen Erfahrungen in der italienischen Gesellschaft traten indes bald in den Hintergrund. Die Herzogin gewann die schöpferische Phantasie der Erinnerung, indem sie sich die Lebenswelt

13. Dez. 1789, in: *Wielands Briefwechsel*, bearb. v. Uta Motschmann, Bd. 10, T. 1-2 (April 1788 – Dezember 1790), Berlin 1992-1993, Nr. 347.

59 Anna Amalia an Carl Ludwig v. Knebel, Belvedere 3. Aug. 1790, GSA 54/248, Bl. 29.

60 Reiner Wimmer, Art. imaginatio, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2, Neudruck Stuttgart, Weimar 1995, 202.

61 Caroline Herder an Johann Isaac Gerning, Weimar 18. März 1803, Freies Deutsches Hochstift (= FDH) Hs. 4531 (Zitat); Anna Amalia an Johann Isaac Gerning, Weimar 25. März 1803, FDH Hs. 572.

der ›Alten‹ sowie die Kunstschätze Italiens vor Augen führte. An den Maler und Kunsttheoretiker Heinrich Meyer schrieb sie Anfang Juni 1794:

> »Ihre Beschreibung der Madonna von Raphael zu Dresden hat meine Sinnen Kräfte wieder in Bewegung gebracht, indem mir das schöne Bild von Foligno [*Madonna di Foligno* von Raffael, J. B.] ganz lebendig ins Gedächtniß gebracht und mir einem sehr glücklichen moment gemacht.«[62]

Doch die Herzogin blieb nicht nur passive Konsumentin fremder Italienbilder, sondern eignete sich das Land produktiv an – anhand antiker Lebensformen, Kunst, Gebräuchen und religiösen Riten. Diesen näherte sie sich am intensivsten und umfangreichsten durch die Augen eines Deutschen: Anna Amalia übersetzte Karl Philipp Moritz' gut 400seitige *ΑΝΘΟΥΣΑ oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer* (1791) – ins Italienische.[63] Indem die Herzogin Moritz' gegenwartsbezogenes ›Sittengemälde‹ ins Italienische übertrug, näherte sie sich dem Lebensaum der ›Alten‹ in einer gegenwartsbezogenen Form. Durch die autoptische Erfahrung Italiens beanspruchte die Herzogin, Moritz' Antikenbild adäquat auf einen modernisierten Ursprung zurückzuführen. Der Blick auf Italien wurde nun freilich doppelt vergangenheitsbezogen: Einerseits geriet die Antike immer stärker zur vergegenwärtigten ›Realität‹. Andererseits wurde der Erfahrungshorizont der Reisenden in den kriegsbedingten Umwälzungen im Italien der 1790er Jahre zunehmend beseitigt. Die italienische Gegenwart bildete weniger denn je einen gedanklichen Fluchtpunkt. Die Veränderungen auf der Appeninhalbinsel erschienen der Herzogin ähnlich bedrohlich wie diejenigen in der staatlich-gesellschaftlichen Ordnung Deutschlands. Mit dem Sonderfrieden von Basel war Preußen 1795 praktisch aus dem Reich ausgeschieden; Österreich hielt am Krieg gegen Frankreich fest. Anna Amalia empfand die ›Spaltung Deutschlands‹ als schmerzlich. Auch nach dem Beitritt Sachsen-Weimar-Eisenachs zur norddeutschen Neutralitätszone war der Frieden labil.[64] Es lag nahe, in Gedanken nach Italien zu fliehen – eine räumliche und zeitliche Flucht. Wie es sich schon in Neapel angedeutet hatte, löste sich das ›operative‹ Italienbild der Spätaufklärung in Anna Amalias Hofstaat auf: Die

62 Anna Amalia an Johann Heinrich Meyer, Weimar 2. Juni 1794, Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel N 298 Nr. 525a, Bl. 3.

63 Karl Philipp Moritz, *ΑΝΘΟΥΣΑ oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer*, Berlin 1791. Exemplar mit Supralibros Anna Amalias in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Sign.: 8° XXXIX: 86 (c). Entwürfe der Übersetzung Anna Amalias in ThHStAW HA A XVIII 150b, Bl. 159-242'. Die Reinschrift in ThHStAW HA A XVIII 139, Bl. 8'-113', ebd. HA A XVIII 150b, Bl. 147-153' u. ebd. HA A XVIII 139, Bl. 114-137.

64 Zum Kontext vgl. Karl Otmar v. Aretin, *Das Alte Reich 1648-1806*, Bd. 3: *Das Reich und der österreichisch-preußische Dualismus*, Stuttgart 1997, 450-462.

Kritik an den gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen stellte keine Wahrnehmungsform mehr dar, die komplementär zur Kunst der verklärten Antike gewirkt hätte. Italien wurde in der Imagination selbst zum Kunstgegenstand und von Vernunft bzw. Gelehrsamkeit getrennt.

Ein Höhepunkt von Anna Amalias Erinnerungsarbeit bildetete ihre literarische Neuschöpfung des Italienerlebnisses in den *Briefen über Italien*. Im Frühjahr 1797 formte sie ihr fortlaufendes Reisejournal in eine lose um die Reiseaufenthalte gegliederte thematische Beschreibung um. Johann Gottfried Herder erklärte sie ihre Motivation, den ersten Reisebrief über Rom abzufassen: »Um nicht ganz so finster zu werden wie unser leidiger Horizont ist habe ich gesucht, mich die Zeit über so viel möglich nach Rom zu versezen.«[65] Die Erinnerung zu verschriftlichen, bedeutete für Anna Amalia, sie an die Stelle der bedrohlichen und unübersichtlichen Gegenwart zu setzen. Schreiben wurde zum therapeutischen Instrument.[66] Die tatsächlichen Erfahrungen in der italienischen Gesellschaft traten in den Hintergrund. Mit der fiktiven Briefform übernahm die Herzogin bereits formal ein Wesensmerkmal der literarisierten Reisebeschreibung.[67] Noch im Jahre 1780 hatte sie später verfaßte Reiseberichte als nicht-authentisch gekennzeichnet. Auf Knebels Beschreibung einer Reise nach Zürich hatte sie geantwortet:

> »Sie wießen, lieber Knebel, was Illusion beym Menschen vermag, wie ihm Alles was er nicht sieht und nicht genießt so schön und vollkommen sich darstellt, und wie die schmeigelnde Einbildungskraft ihm entfernte Dienge lieblicher vorspiegelt, als Alles, was wirklich um ihn lebt und er besitzt. Darum sind auch wohl Reisebeschreibungen und Journale wie süße Träume für eine lebhafte Imagination.«[68]

Nun wertete sie Voraussetzungen und Wirkungen der Einbildungskraft um: Indem sie den Anspruch auf autoptische Reiseerfahrung erhob, legitimierte sie ihre künstlerische Neuschöpfung als authentisch. Wieland vermittelte zwischen den Polen: Er habe gemerkt, daß sie sich beim Verfassen des ersten Reisebriefes »zu Rom unter den wundervollen Überresten der ehmaligen Römischen Große und unter den herrlichen Werken der alten und neuen Kunst, gleichsam in Ihrem

65 Anna Amalia an Johann Gottfried Herder, o.O., o.D. [Anfang 1797], BJ Kraków, Sammlung Autographa.

66 Hollmer, Nachwort (wie Anm. 26), vermutet vage für die Schreibmotivation ein »psychologisch-therapeutisches Moment [...], das als Remedium gegen die Unbilden des Weimarer Alltags helfen sollte.« (92).

67 Textedition: Anna Amalia, *Briefe* [1797] (wie Anm. 26).

68 Anna Amalia an Carl Ludwig v. Knebel, Ettersburg 28. Juli 1780, GSA 54/248, Bl. 7f.

Element und eigentlichen Vaterlande *fühlte*«.[69] Die Herzogin blendete aus, daß sie die italienischen Konversations- und Geselligkeitsformen in Rom 1788/89 zeitweilig angeödet hatten. Diese Verdrängungsleistung war notwendig, um den Italienaufenthalt zur glücklichsten Lebensphase auszurufen, da sie die prägenden persönlichen Erlebnisse nicht näher ausführen wollte. Zum Abschluß der *Briefe* bekräftigt sie daher selbstbeschwörend, daß sie »aus Danckbahrkeit u[nd] zur bekräftigung der Wahrheit noch hinzu setzen« müsse, daß sie »überhaupt in Italien gute Menschen angetrofen habe und das gar nicht zu bewundern ist wen diejenigen welche mit Mißtrauen andere nationen behandeln von ihnen mit gleichem Maaß belohnet werden.«[70] Indem sie die Italienerfahrung verschriftlichte, verdrängte die Herzogin nicht nur die kriegerische Gegenwart, sondern schrieb ihre eigene voritalienische Vergangenheit von unangenehmen Konnotationen frei. Erst als sie die *Briefe über Italien* fertigstellte, konnte Anna Amalia ihre Version des Wiedergeburts-Topos umsetzen.

Der Aufenthalt in Italien zog großen Rechtfertigungsdruck nach sich. Die *Briefe* als sichtbarsten Ertrag veröffentlichte Anna Amalia freilich nicht. Der zur Pflicht stilisierten Mode, Reisebeschreibungen zu publizieren,[71] die mit gesellschaftlicher Nützlichkeit gerechtfertigt wurde, fühlte sie sich nicht unterworfen. Von ihr wurde nicht erwartet, dem öffentlichen pädagogischen Diskurs ihr Erfahrungswissen einzuspeisen. Als ehemalige Regentin hätte sie sich durchaus mit Autorität den Sujets aufgeklärt-enzyklopädischer Reiseberichte widmen können. Fügte sie sich damit Vorgaben, die Frauen das Schreiben untersagen oder in bestimmten Bereichen vorenthalten wollten?[72] Mit den bürgerlichen oder niederadligen Reiseschriftstellerinnen der Zeit verbinden die Herzogin nur formale Aspekte: Literarische Reiseberichte schrieben hauptsächlich Frauen, die ohne den Ehemann reisten. Manche bürgerliche Frau, die ihre Reiseerinnerungen anschließend niederlegte und publizierte, tat dies, um einen normgerechten Lebenswandel in den Bahnen frauenspezifischer Rollenerwartungen als Mutter oder als Haushaltsvorsteherin zu dokumentieren.[73] Anna Amalias fürstlicher Stand hatte ihr ermöglicht, in Italien Kunst zu konsumieren und Geselligkeit zu veranstalten, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, hausmütterliche oder erzieherische

69 Christoph Martin Wieland an Anna Amalia, Weimar 6. Febr. 1797, in: *Wielands Briefwechsel*, bearb. v. Klaus Gerlach, Bd. 13, T. 1-2 (Juli 1795 – Juni 1797), Berlin 1999 und 2000, Nr. 471.

70 Anna Amalia, *Briefe* [1797] (wie Anm. 26), 82.

71 Vgl. Sabine Holländer, Reisen – die weibliche Dimension, in: Maurer (Hg.), *Reiseforschung* (wie Anm. 28), 189-207, hier 206f.

72 Hans-Erich Bödeker, Reisen – Bedeutung und Funktion für die deutsche Aufklärungsgesellschaft, in: Wolfgang Griep, Hans-Wolf Jäger (Hg.), *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen*, Heidelberg 1986, 91-110, hier 106. – Scheitler, *Reisebeschreibungen* (wie Anm. 54), 48.

73 Scheitler, *Reisebeschreibungen* (wie Anm. 54), 56, 29.

Pflichten zu vernachlässigen. Sie fühlte sich dementsprechend keinen Einschränkungen für *weibliches* Schreiben unterworfen. Zwischen dem Verfassen einer Reisebeschreibung und ihrer Publikation ist zu trennen. Die Spannung zwischen dem generellem Trend zur Publizität und den Schreibebeschränkungen für Frauen löste die Fürstin in standesspezifischer Weise auf: Über ihre längste Reise verfaßte sie aus jahrelangem Abstand eine Beschreibung, die sie aber nicht veröffentlichte. Das zu den *Briefen über Italien* umformulierte und literarisierte Reisejournal diente ihr dazu, sich im unmittelbaren Handlungsraum des mitgereisten Kern-Hofstaats und ausgewählter Günstlinge über die Reiseerfahrung zu verständigen.[74] Dementsprechend erklärte Anna Amalia rückblickend, daß sie die »Briefe« »nur für sehr billige Freunde und zu meine[r] eigene[n] Erinnerung der glücklichen Tage die ich genossen hatte«, verfaßt habe.[75] Objekt und Subjekt der Beschreibung sollten mit Hilfe der Imagination in Kunstanschauung und Kunstproduktion vereint werden.[76]

Als Anna Amalia nach der Rückkunft Knebel versicherte, »so viel es in meinen Kräften stehet mitzutheilen«, meinte sie allerdings nur ihr idealisiert-ästhetisches Destillat aus südlichem Lebensgefühl und antikem Kunstgenuß. Eine systematische »Nachlese«, wie sie Goethe forderte, kam ihr nicht in den Sinn. Insbesondere stellte sie keinen Bezug zwischen naturkundlichen und künstlerischen Interessen her. Zudem bereinigte sie ihr Italienbild nach und nach von Gegenwartsbezügen. An den Kunstschätzen Italiens, besonders den Kupferstichen über Bauwerke und Vasen, ließ die Herzogin der schöpferischen Einbildungskraft freien Lauf, um sich die Lebenswelt der ›Alten‹ vor Augen zu führen. Ohne jemals konkret zu werden, worin der Vorbildcharakter der ›Alten‹ bestand, fror Anna Amalia ihre Italienbilder ein. Die Italienerfahrung verschaffte Anna Amalia geradezu eine Position moralischer und lebensweisheitlicher Überlegenheit. Bereits einige Monate nach der Rückkehr hatte sie Knebel dafür zurechtgewiesen, daß er das Verhalten sizilianischer Prinzen und Prinzessinnen bei der Kaiserkrönung in Frankfurt getadelt hatte. Das farbenfroh-lebhafte Auftreten der »Napolitanische[n] Nation« passe nicht zu »einem dicken und nebelichten Horizont«: »Man muß sie in ihrem eigenen Lande sehen, um sie kennen zu lernen, hier in teuschland [!] kann sie nicht gefallen.« Damit sprach sie Knebel die Urteilsfähigkeit ab. Diese entschiedene Wertung ist umso bemerkenswerter, als die fürstliche Dilettantin für gewöhnlich gegenüber Literaten und professionellen Künstlern einen demonstrativen Bescheidenheitsgestus einnahm.[77]

74 Vgl. generell Grosser, Reisen (wie Anm. 28), 147.
75 Anna Amalia an Carl Ludwig v. Knebel, Weimar 28. April 1802, GSA 54/248, Bl. 44f.
76 Vgl. Philipp Wolf, Art. Einbildungskraft, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 1998, 109f. (Zitat).
77 Anna Amalia an Carl Ludwig v. Knebel, Weimar 4. Nov. 1790, GSA 54/248, Bl. 31.

Die Bedeutung des Italienerlebnisses für Anna Amalias Alltagsbewältigung durch Kunstanschauung und verklärte Erinnerungsarbeit ist also nicht hoch genug zu veranschlagen. Mit der Italienbegeisterung steht sie freilich im deutschen Hochadel nicht allein. Im 18. Jahrhundert kamen die meisten kleineren und größeren deutschen Höfe mit Italienern und *italianità* in Berührung. In Gesang, Improvisationstheater, dekorativer Kunst und Kunstgewerbe waren italienische von Künstlern aus anderen Teilen Europas nicht zu überbieten. Insbesondere die Opera seria war an vielen deutschen Höfen verbreitet.[78] Worin besteht also der spezifische Beitrag der Herzogin als Vermittlerin italienischer Kultur in der Residenz Weimar? Anna Amalia verstand unter der Prozeßkategorie »Cultur« im Einklang mit dem spätaufklärerischen Mainstream die Selbstvervollkommnung der Menschen nach Prinzipien der Vernunft. »Cultur«, »Humanität« und »Aufklärung« verwendete sie tautologisch. Auf den ersten Blick engte sie die Vermittlung italienischer Kultur an ihrem Hofstaat auf die Wahrnehmung und Selbstausübung der Künste ein. Dennoch betrachtete sie die Künste durchaus als Medium gesellschaftlich-kultureller Eigenarten – sie auszuüben bedeutete für Anna Amalia, sich die Kultur Italiens, seiner Städte und Regionen anzueignen und weiterzuvermitteln. Sie differenzierte durchaus nach diesen geographischen Einheiten und ›Nationen‹, wie der neapolitanischen oder römischen. Die regionalen Unterschiede verschmolzen allerdings in der Denk- und Lebensform ›Antike‹.

Aus der persönlichen Bibliothek Anna Amalias hat Bärbel Raschke jüngst den Sammelschwerpunkt ›Italien‹ rekonstruiert: Neben der schönen Literatur aus und über Italien waren Lebensformen, Gesellschaft und Geographie des Landes vor allem durch Reisebeschreibungen breit dokumentiert. Da über die Modalitäten und die Praxis der Benutzung allerdings wenig bekannt ist, läßt sich nicht abschätzen, inwieweit diese Institution in Weimar italienische Kultur vermittelte.[79] Auch nach 1790 maß Anna Amalia allerdings nicht Literatur und Gelehrsamkeit, sondern in erster Linie der Musik die Fähigkeit zu, die Einbildungskraft anzusprechen, um Italien zu vergegenwärtigen. In Neapel hatte sie 1789 bis 1790 einen wichtigen Schwerpunkt der Kunstliebhaberei im Sammeln von Musikalien

78 Vgl. Shearer West, Visual culture, performance culture and the Italian diaspora in the long eighteenth century, in: ders. (Hg.), *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, Cambridge (etc.) 1999, 1-19, 6; Guido Bimberg, *Musik in der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts*, Weimar (etc.) 1997, 63f.; Reinhard Wiesend, Markgräfin Wilhelmine und die Oper, in: Ausst. Kat. *Paradies des Rokoko*, Bd. 2 (wie Anm. 5), 94-97, 95.
79 Raschke, Italienbibliothek (wie Anm. 12). Die Einschätzung, die Herzogin habe »mit ihrer Kollektion von Werken bedeutender italienischer Humanisten, Renaissance-Autoren und Schriftsteller der italienischen Aufklärung den Boden für eine moderne Italienrezeption [in Weimar] geschaffen« (104), scheint mir die 357 Titel des Sammelschwerpunkts Italien in Anna Amalias Bibliothek überzubewerten – zumal die Nutzung kaum erforscht ist.

gesetzt – nicht zuletzt dadurch wurde der Italienaufenthalt zu einer »musikalischen Reise«.[80] Die Musik galt ihr als die Kunst, die, jederzeit aktivierbar, italienisches Lebensgefühl und Kunstgeschmack ohne Verlust nach Weimar übertragen sollte. Herder forderte sie im Oktober 1789 programmatisch auf, die Weimarer künftig »mit Ton u[nd] Gespräch« nach Italien zu versetzen.«[81] Aus Apulien brachte sie Lieder mit, die ihr das »Volk« dieser Gegend zu charakterisieren schienen: »es herscht eine sehr feine raffinirte Melancholie darinn, die der Gesang paßend schildert«.[82] Musik als Abbild eines imaginierten ›Nationalcharakters‹ wurde somit zu einem Medium des Kulturtransfers. Zudem zog die Herzogin aus der autoptischen Erfahrung der italienischen Musik ihr Selbstbewußtsein als Kennerin, die jenseits des Einfühlungsvermögens Kriterien der Ästhetik und Harmonielehre anzuwenden wußte. Sie überschritt so in der Musik den Status einer ›bloßen‹ Liebhaberin – in der bildenden Kunst beispielsweise entwickelte sie kein entsprechendes Selbstbewußtsein. In ihrem Palais veranstaltete Anna Amalia regelmäßig Konzerte, in denen sie ihre italienischen Musikalien zum Klingen brachte. Die italienische Oper, die sie persönlich weiterhin bevorzugte, war allerdings in Ausstattung und Personal für ihren Witwenhofstaat viel zu aufwendig. Sie verlegte sich darauf, Lieder mit Begleitung und Kammerkonzerte spielen zu lassen. Für diese Aufführungen und ihr persönliches Dilettieren legte sie eine umfangreiche Musikaliensammlung an.[83] Der Musik räumte sie weiterhin den Primat unter den Künsten ein.[84] Die Ausstrahlung dieser Konzerte auf den Weimarer Gesamt-Hof und über die Residenzstadt hinaus war freilich begrenzt – sie dienten primär der persönlichen Unterhaltung der Herzogin, ihres Kern-Hofstaats sowie ihrer Günstlinge und Gäste.

80 Vgl. den Überblick bei Dreise-Beckmann, Musikalische Reise (wie Anm. 26).

81 Johann Gottfried Herder an Anna Amalia, Weimar 23. Okt. 1789, in: Herder, *Briefe* (wie Anm. 50), Bd. 6, Nr. 110 (Zitat); Anna Amalia an Herder, Neapel 19. Okt. 1789, BJ Kraków, Sammlung Autographa.

82 Anna Amalia an Johann Gottfried Herder, Neapel 29. Dez. 1789, BJ Kraków, Sammlung Autographa.

83 Richard Münnich, Aus der Musikaliensammlung der Weimarer Landesbibliothek, besonders dem Nachlaß der Anna Amalia, in: Hermann Blumenthal (Hg.), *Aus der Geschichte der Landesbibliothek zu Weimar und ihrer Sammlungen*, Jena 1941, 168-184, zur italienischen Oper 180.

84 Raschke, Italienbibliothek (wie Anm. 12), argumentiert, Anna Amalia habe mit dem Sammelschwerpunkt Italien ihrer Bibliothek »eine deutliche Umorientierung in der Italienrezeption für die aufgeklärte protestantische Hofkultur markiert, die statt an kostspielige italienische Opern und Sänger wesentlich an das kostengünstigere Buch und an Lektüre gebunden wurde.« (103f.) Die aufwendige Opera seria hatte freilich schon vor 1760 nicht in Weimar Fuß fassen können – Anna Amalia setzte sich also auch nicht bewußt davon ab. Raschke unterschätzt den Einsatz der Herzogin für das Singspiel in Hof- und Liebhabertheater, das Gewicht der Vokal- und Instrumentaldarbietungen an ihrer Hofhaltung, die persönliche Bedeutung, die sie ihrem eigenen musikalischen Dilettieren beimaß, den Umfang musikalischer Urteile in ihrem Briefwechsel sowie das Engagement, mit dem sie ihre musiktheoretischen und -ästhetischen Abhandlungen verfaßte. Vgl. aber Annie Janeiro Randall, Music in Weimar circa 1780: Decentering Text, Decentering Goethe, in: Burkhard Henke u. a. (Hg.), *Unwrapping Goethe's Weimar. Essays in cultural studies and local knowledge*, Rochester (N. Y.) 2000, 97-142.

Auf ihrem Sommersitz Schloß Tiefurt ließ Anna Amalia das »Skulpturen- und Bildprogramm mit antik-klassizistischen und italienischen Sujets« erweitern.[85] Es finden sich Nachbildungen antiker Büsten, Landschaftsbilder von Philipp Hackert, Alabasterbüsten von Renaisancedichtern oder Radierungen nach Raffael. ›Italien‹ stellte den kleinsten gemeinsamen Nenner dar – eine engere stilistisch-ästhetische Programmatik fehlte der Innenausstattung. Schließlich baute Anna Amalia ihre Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen aus.[86] Signifikant für die Handlungsspielräume der Kunstliebhaberin ist die geringe Zahl antiker *Skulpturen* in ihrer Sammlung, die sie durch den Italienaufenthalt nicht vermehrte. Wie ihre Tante Wilhelmine von Bayreuth (1754/55) hatte sie zwar in Rom Kontakte zum päpstlichen Staatssekretär geknüpft. Die Kurie hatte jedoch, anders als bei der Schwester Friedrichs II. von Preußen, bei der Weimarer Ex-Regentin keinen politischen Anreiz, die Ausfuhrbeschränkungen für Antiken zu lockern. Finanzielle Bedenken verstärkten ihre Zurückhaltung. Zwar erwarb Anna Amalia eine Anzahl Vasen, doch bei den Skulpturen begnügte sie sich mit Nachbildungen und den massenhaft vertriebenen Gipsabgüssen des Weimarer Hofbildhauers Klauer.[87]

Wie italienisch war die von Anna Amalia konsumierte und vermittelte italienische Kultur eigentlich? Generell zog Weimar im Vergleich zu den mittleren und größeren Höfen wie Dresden, Mannheim oder München wenige italienische Künstler und Kunsthandwerker an – weder die Hofhaltung des regierenden Herzogs noch die seiner Mutter. Die Abwesenheit italienischer Künstler an der Hofhaltung Anna Amalias korrespondiert mit dem allgemeinen Rückgang des italie-

85 Seifert, Tiefurt (wie Anm. 31), 50.

86 Vgl. Hollmer, Italienreise (wie Anm. 8), 117-122.

87 Anna Amalia, Journal (wie Anm. 27): Kardinalstaatssekretär Ignazio Lodovico di Boncompagni kam in Anna Amalias Abendgesellschaft am 14. Okt., 1. Nov., 9. Nov., 21. Nov. 1788. Die Herzogin besuchte ihn wiederum am 20. Okt., 4. Nov., 23. Nov., 26. Nov., 30. Dez. 1788, 14. März 1789. – Zu Wilhelmine v. Bayreuth vgl. Gordian Weber, Die italienische Reise der Markgräfin Wilhelmine und ihre Antikenankäufe, in: Ausst. Kat. *Paradies des Rokoko*, Bd. 2 (wie Anm. 5), 58-64, hier 60; Helke Kammerer-Grothaus, »Voyage d'Italie« (1755). Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth im Königreich Neapel, in: dies., Detlev Kreikenbom, *Wilhelmine und Friedrich II. und die Antiken*, Stendal 1998, 7-41, bes. 23. – Zu Klauer vgl. Catriona MacLeod, Floating Heads: Weimar Portrait Busts, in: Henke u. a. (Hg.), *Goethe's Weimar* (wie Anm. 84), 65-96; Petra Damaschke, Figuren, Medaillons und Bildnisbüsten, in: Susanne Schroeder, Petra Damaschke, *Tafelrunden. Fürstenberger Porzellan der Herzogin Anna Amalia in Weimar*, München 1996, 106-111.

nischen Einflusses im Europa der zweiten Jahrhunderthälfte.[88] Angesichts der Italienbegeisterung der Herzogsmutter ist diese Koinzidenz erklärungsbedürftig. Die Bedeutung der Konfession ist gering zu veranschlagen. Italiener drängten ohne Rücksicht auf konfessionelle Linien in kapitalkräftige Zentren wie London oder Stockholm. Das lutherische Weimar besaß freilich kaum mäzenatische Ressourcen für künstlerische Großaufträge. Die Herzogsmutter trat auch nicht als Mäzenin im weiteren Sinne für italienische Künstler auf, Musiker eingeschlossen. Nur im bescheidenen Umfang unterstützte sie Deutsche in Italien: Friedrich Bury, Angelica Kauffmann oder den Weimarischen Konzertmeister Johann Friedrich Kranz. Dadurch wurde aus Italien nach Weimar ein deutscher Blick auf Italien übermittelt. Die »kleine italienische Colonie«, die Anna Amalia gerne in Weimar versammelt hätte, wollte sie weder aus Italienern noch aus den deutschen bildenden Künstlern in Rom zusammensetzen, zu deren Unterstützung Goethe sie aufgefordert hatte. Es ging ihr um den Kreis gleichgesinnter Günstlinge, die das Italienerlebnis verband – allen voran Herder.[89] Nach 1790 blieb die Herzogin mit zahlreichen Bekannten aus Rom und Neapel in Briefkontakt – mit Italienern, Deutschen, Schweizern, Engländern und Franzosen. Das Verbindende war das Land des Aufenthalts, nicht die Nationalität der Briefpartner. Kein einziger ihrer italienischen Bekanntschaften und Korrespondenzpartner kam je nach Weimar.

Der Kreis der Rezipienten der von Anna Amalia vermittelten italienischen Künste blieb im wesentlichen auf ihren Hofstaat und ihre Gäste beschränkt. Damit steht sie beispielsweise im Gegensatz zu ihrer Tante in Bayreuth. Als Intendantin des Hoftheaters und der Hofmusik war Wilhelmine für Auswahl und Aufführungen der italienisch dominierten Opern verantwortlich. Sie gab somit geschmackliche Richtlinien für die gesamte Residenz vor. In Weimar scheiterte das Gedankenspiel Einsiedels, Anna Amalia die Oberaufsicht über das Weimarer Hoftheater und die Oper zu übertragen, an Goethes und Carl Augusts Widerstand. Die Konzerte in ihrem Palais als das breitenwirksamste Medium ihrer Italienrezeption wirkten nicht über die begrenzte Öffentlichkeit der geladenen Weimarer Hofgesellschaft hinaus. Ihre mit bildender Kunst aus Italien ausgestatteten Wohnräume wurden von einem kleinen Kreis von Besuchern und Günstlingen frequentiert. Die Unterschiede in der Reichweite der Italienrezeption zwischen Wilhelmine von Bayreuth und Anna Amalia liegen weniger in der zwischen den 1750er und 1790er Jahren gewandelten Funktion von Kunst als Repräsentationsmittel. Sie sind vielmehr auf die unterschiedliche Stellung der beiden zurückzuführen – Wilhelmine war die Gattin eines regierenden Fürsten und

88 Vgl. West, Italian Culture (wie Anm. 78).

89 Johann Wolfgang v. Goethe an Anna Amalia, Weimar 14. Dez. 1789, in: WA IV, Bd. 9, Nr. 2792; Anna Amalia an Herder, Neapel 19. Okt. 1789, BJ Kraków, Sammlung Autographa.

konnte auf die Institutionen des Gesamt-Hofs zugreifen. Die Herzogsmutter war auf ihre räumlich und organisatorisch eigenständige Hofhaltung beschränkt. Hatte sie zu Beginn der 1790er Jahre noch gehofft, in gewandelter Form an ihre Position als ›Zentralmuse‹ wie zur Hochphase des Liebhabertheaters (1776-80/81) anzuknüpfen, so akzeptierte Anna Amalia bis 1800 ihre eingeschränkte Breitenwirkung. Sie fand sich in ihre Stellung als fürstliche Zentralperson an der Peripherie der Hofgesellschaft.

Der begrenzte Rezipientenkreis der Italienbegeisterung Anna Amalias drückt den Bedeutungswandels ihres ›Musenhofs‹ aus. Die Herzogsmutter wurde nach 1790 von den durch den regierenden Hof kontrollierten, sich professionalisierenden Geselligkeitsformen und Unterhaltungsmedien zunehmend ausgeschlossen. Sie distanzierte sich daraufhin von Goethes Versuchen, sich in Weimar als ästhetische Überwachungsinstanz zu etablieren, die »die künstlerischen und geschmacklichen Prämissen einer Zeit zu sanktionieren beabsichtigte«.[90] Um ihre Kunstliebhaberei diesem Zugriff zu entziehen, zog sie sich auf ihre Hofhaltung zurück.[91] Keineswegs verband Anna Amalia und Goethe eine aus dem Italienerlebnis gespeiste, germeinsame klassizistische Kunstauffassung. Erstens waren ihre Kunstwahrnehmung und Kunstausübung in Italien grundverschieden gewesen. Zweitens differerierten sie in der Art und Weise, wie sie sich »Italien« näherten. Goethe suchte vorwiegend nach ästhetischen Wirkprinzipien. Er opponierte subtil gegen das emphatische Kunstverständnis am Hof der Herzogsmutter. Somit entstanden zwischen Anna Amalia und Goethe seit den 1790er Jahren auch über die Deutung Italiens Konflikte – über das Verhältnis von Autopsie und Imagination.

Hinsichtlich des Stellenwerts adliger Antikenrezeption steht Anna Amalia in einer Umbruchsphase vom Dilettantismus zum Banausentum – legt man jeweils zeitgenössische Bewertungsmaßstäbe zugrunde. Seit dem 16. Jahrhundert hatte der Adel Standesunterschiede in der Repräsentation von gelehrtem Wissen über die Antike inszeniert und demonstriert. In Weimar konnte das Standesprivileg nicht uneingeschränkt gelten[92], da sich Wieland, Knebel, Herder, Böttiger, Meyer und Goethe ebenfalls dem Studium der Antike *neben* ihren amtlichen Tätigkeiten widmeten. Hinzu kam eine zweite Entwicklung: Am Ende des 18. Jahrhunderts akademisierte sich die Antikenbeschäftigung zunehmend. Symbolisch steht dafür

90 Andreas Beyer, »Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart« [Johann Heinrich Meyer zensiert Preisaufgaben], in: Ausst. Kat. *Wiederholte Spiegelungen* (wie Anm. 9), 405-412, 406.

91 Vgl. ausführlich zur Ausgrenzung des Dilettantismus der Herzogsmutter und der Isolierung ihrer Hofhaltung: Berger, ›Musensitz‹ (wie Anm. 3).

92 Gerrit Walther, Adel und Antike. Zur politischen Bedeutung gelehrter Kultur für die Führungselite der Frühen Neuzeit, in: *Historische Zeitschrift* 266 (1998), 359-385, hier 362, 367.

die Abgußsammlung der Universität Göttingen. Nach 1800 wurde es »kaum mehr möglich, außerhalb akademischer Normen gültig über die Antike zu sprechen.« Da die Rezeption des Altertums wissenschaftlichen Standards unterworfen wurde, ließ es sich nicht mehr zwanglos anverwandeln, seine Werte nicht mehr aktuell umdeuten. »Der bislang so produktive Abstand zwischen elitärer und akademischer Elitenkultur verschwand. Der (elitäre) Dilettant wandelte sich zum (banausischen) Laien, die Muße zur (privaten) Freizeit, bald zur (organisationsbedürftigen) Langeweile.«[93] Anna Amalia hielt ihre Antikenrezeption freilich noch von akademischen Standards frei, indem sie ihre Arbeiten und Ansichten in einem Kreis zur Diskussion stellte, mit dem sie stets in einer hierarchischen Patronagebeziehung stand. Nicht nur hinsichtlich der Kunstwerke der Antike benutzte sie ihr Dilettieren zum großen Teil als Mittel, um die Geselligkeit an ihrer Hofhaltung zu beleben. Ausgreifendere Ambitionen als Vermittlerin italienischer Kultur in Weimar und darüber hinaus entwickelte Anna Amalia nicht und nahm damit Freiräume ihrer Stellung als Herzogsmutter in Anspruch.

93 Ebd., 384.