

Der ›MUSENHOF‹ Anna Amalias

Geselligkeit, Mäzenatentum und
Kunstliebhaberei im klassischen Weimar

Herausgegeben von
Joachim Berger



2001

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Joachim Berger

Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am ‚Musenhof‘ Anna Amalias – neue Ergebnisse, neue Fragen

Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807) ist eine der bekanntesten unter den unzähligen Fürstinnen der kleineren Territorien des Alten Reiches. Geboren als Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel, führte sie nach dem frühen Tod ihres Mannes, Herzog Ernst August Constantin von Sachsen-Weimar-Eisenach, sechzehn Jahre als Regentin in Weimar die Regierungsgeschäfte (1759–1775) für ihren unmündigen Sohn Carl August. Durch die Berufung Wielands als Lehrer der Prinzen (1772) und ihre engen Kontakte zu Goethe und Herder gilt sie gemeinhin als „Wegbereiterin der Weimarer Klassik“¹ und begründete den sogenannten „Weimarer Musenhof“.² Seit Wilhelm Wachsmuth 1844 diesen Begriff für das gesellige Leben um Anna Amalia am Weimarer Hof eingeführt hatte, wurde er meist assoziativ gebraucht.³ Die Suggestivkraft des Etiketts ersparte es, sich mit seinem Inhalt konkret auseinanderzusetzen, was im übrigen auch für Darstellungen zu anderen Höfen gilt.⁴ In der neueren Forschung ist der Terminus ‚Musenhof‘ von Volker Bauer als Typus zur vergleichenden Charakterisierung eines Gesamt-Hofs mit regierendem Fürst und Fürstin

1 So der Untertitel von SALENTIN 1996.

2 Vgl. allein die Untertitel bei WEIZSÄCKER 1892, BORNHAK 1892 oder HEUSCHELE 1949.

3 Bereits im Titel taucht der Begriff in folgenden (populär-) wissenschaftlichen Darstellungen auf, ohne genauer umrissen zu werden: WACHSMUTH 1844; WEIZSÄCKER 1892; BÄHR 1907; BODE 1908, Bd. 2; BODE 1918; ROSENTHAL 1921; HEUSCHELE 1949.

4 So verzichten z.B. CIECHANOWIECKI 1962 oder die Einzelstudien in KRÜCKMANN 1998 (zum ‚Musenhof‘ Wilhelmines von Bayreuths) darauf, den Begriff zu definieren. Ebenso STEIERWALD 1999 zur fürstlichen Bibliothek in den Jahren 1758–1832 als „Zentrum des Weimarer Musenhofs“.

im Zentrum reaktiviert worden. Demnach war er vornehmlich eine Erscheinung der Kleinterritorien, deren Fürsten und Fürstinnen keinen Spielraum für politische Ambitionen und prachtvolle Hofhaltungen besaßen. Ihre Kunstliebhaberei und ihr Mäzenatentum seien Mittel gewesen, sich überregionales Prestige zu verschaffen, ohne sich dabei zu verausgaben. Der ‚Musenhof‘ bilde somit den „Ort einer Ersatzhandlung“.⁵

Als „eine Form des aufgeklärten ‚Gelehrtenhofes‘ [...], dessen Movens das gesellige Zusammenwirken aller am Hof Tätigen geworden war“, wird der Weimarer Hof in einer neueren Publikation als ‚Musenhof‘ tituliert. Bauer, auf den sich diese Arbeit bezieht, hat diesen Begriff nicht idealtypisch, im Sinne Max Webers „durch gedankliche Steigerung bestimmter Elemente der Wirklichkeit“, sondern empirisch vor allem am Beispiel des Weimarer und (Braunschweig-) Wolfenbütteler Hofes gebildet. Die „Gefahr, daß Idealtypus und Wirklichkeit ineinander geschoben werden“, ist nicht zu verkennen.⁶ Im vorliegenden Band wird der ‚Musenhof‘ idealtypisch eingesetzt, um ‚realgeschichtliche‘ Abweichungen oder Übereinstimmungen möglichst präzise erkennen und benennen zu können. Dazu werden die Ausprägungen von Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am Hof Anna Amalias von Weimar dargestellt. Übergeordnetes Ziel ist, Vergleichsmöglichkeiten zu ähnlichen Fallstudien über andere Höfe anzubieten. Dann könnte die Forschung näher bestimmen, inwieweit die Realtypen der Höfe vom Idealtypus ‚Musenhof‘ abweichen, und diesen gegebenenfalls durch einen schärferen Begriff ersetzen.

Fragestellungen und Begriffsklärungen für diesen Band

Welche Kriterien können sinnvollerweise einen ‚Musenhof‘ konstituieren? Die Anrufung der neun Musen der Antike, die den Fürsten zu Apollo, „zum Musageten, und seine Residenz zum Parnaß, zum Helikon, zum Musensitz, zum Musenhof“ machten, war im Laufe der frühen Neuzeit zum Topos geworden. Stereotyp wurden nicht nur Residenzen, sondern auch Universitäten als ‚Musensitze‘ bezeichnet. Dabei

5 BAUER 1993, S. 73–77.

6 BUSCH-SALMEN/SALMEN/MICHEL 1998, 1. Zitat S. VII. – WEBER 1992, Zitate S. 234 u. 248. – BERNIS 1993, S. 34, konstruiert zwar klare idealtypische Kriterien für den ‚Musenhof‘, bemerkt aber abschließend zurecht, daß die „deutsche Musenhofkultur [...] nicht auf einen reinen Typ festzulegen“ sei. Hiermit bezieht er sich selbstverständlich auf realgeschichtliche Varianten.

wurden die Musen schon in der frühen Neuzeit losgelöst von deren klassischen Gegenstandsbereichen beschworen, unter denen die bildenden Künste beispielsweise gar nicht vertreten waren. Kunstförderung und Wissenschaftspolitik waren für jeden Herrscher gewissermaßen unverzichtbar. Eine weiterführende Frage ist, „ob solches Kunstinteresse nur positions-, repräsentations-, also politisch motiviert ist, nur auf Geltungs- und Unterhaltungsbedürfnis beruht, oder echt, persönlichkeitsbedingt, ob der Herrscher mindestens ein *dilettante* ist, ein Liebhaber.“ Beide Motive konnten sich selbstverständlich ergänzen. Als ‚Musenhof‘ gilt nach BERNIS ein Hof, „der möglichst viele verschiedenartig qualifizierte gelehrt-akademische und künstlerische Fachleute möglichst fruchtbringend zu integrieren oder doch an sich zu binden weiß.“⁷ Faßt man die bisherigen Definitionsversuche zusammen, so läßt sich der ‚Musenhof‘ idealtypisch durch zwei Kriterien bestimmen: *Erstens*: Die Geselligkeit der Hofmitglieder ist auf die ‚Pflege der Musen‘ ausgerichtet – Künste und Wissenschaften werden am Hof in unterschiedlich ambitionierter Form aktiv betrieben. Dabei setzen die Hofmitglieder bewußt Prioritäten gegenüber anderen möglichen Schwerpunkten der Geselligkeit (Jagd, Militär, Religiosität, Spiel, Bälle usw.). Die zwei Pole davon bilden die „gelehrte und künstlerische Kompetenz“ der fürstlichen Zentralpersonen und das „ästhetische Engagement akademisch und künstlerisch geschulter Hofleute“.⁸ *Zweitens*: Künstler und Gelehrte sowie deren Institutionen werden am Hof und oder sogar über das Territorium hinaus gefördert. Darin besteht das spezifische Kapital eines ‚Musenhofs‘ in der „überregionalen Prestigekonkurrenz“⁹ der Höfe. Absichten, Strategien und Erfolg, mit denen dieses Kapital von den fürstlichen Mäzenen angehäuft und aktiviert wird, machen die besondere Profilierung des jeweiligen Hofes aus.

Die zentralen Begriffe „Kunstliebhaberei“, „Geselligkeit“ und „Mäzenatentum“ vorab verbindlich zu klären, ist im Hinblick auf die unterschiedlichen Fragen, Methoden und Erkenntnisinteressen der Einzeldisziplinen, die sich mit Anna Amalias ‚Musenhof‘ beschäftigen, nur

7 Vgl. FUCHS 1992, 1. Zitat S. 129f. Seine Studie ist im übrigen eine atemberaubende Tour durch die europäischen Höfe vom Spätmittelalter bis ins 19. Jahrhundert, mit vielen weiterführenden Beobachtungen z.B. zum Verhältnis von Residenz- und Universitätsstadt (S. 142–146); eine ordnende Fragestellung geht ihr allerdings ab. – 2. Zitat: BERNIS 1993, S. 23. Vgl. übergreifend KAUFMANN 1998, S. 437–463, 489–510.

8 BERNIS 1993, S. 23.

9 WINTERLING 1996, S. 186.

bedingt möglich. Die Studien dieses Bandes sollen jedoch Wege weisen, ihre gegenseitige Bedingtheit, aber auch ihre Eigenständigkeit stärker deutlich zu machen. *Kunstliebhaberei* wird als der Konsum und das nichtprofessionelle, das heißt nicht auf ein zahlendes Publikum gerichtete Ausüben verschiedener Künste durch fürstliche Zentralpersonen und ihren erweiterten Hof verstanden. Ob und welche Nützlichkeitsabsichten und Bildungsideale mit der Kunstliebhaberei an Anna Amalias Hof verbunden waren, können die Einzelstudien ansatzweise zeigen, ebenso wie die fürstliche ‚Dilettantin‘ selbst im Begriffsfeld zwischen Connoisseuse, Kennerliebhaberin, Liebhaberin oder ‚bloßer‘ Kunstfreundin eingeordnet wurde.¹⁰ Die persönlichen Neigungen und Fähigkeiten der fürstlichen Zentralperson, in diesem Falle Anna Amalias, bilden den Ausgangspunkt. Die Herzogin interessierte sich in unterschiedlichem Maße für Musik, Schauspiel, Literatur, bildende und Gartenkunst. In welchem Verhältnis stand der eher passive Konsum von Kunst (Finanzierung des Theaters, Unterhalt eigener Hofmusiker, Bücherkauf, Sammeln von Kunstwerken) zum aktiven Dilettantismus (Schreiben, Musizieren und Komponieren, Zeichnen und Malen)? Höfische *Geselligkeit* bestimmt sich weitgehend dadurch, wie sich die Hofmitglieder auf die fürstliche Zentralperson ausrichten, mit welchen – künstlerisch-gelehrten – Intentionen und Schwerpunkten sie gesellige Unterhaltung gestalten, und welche Funktionen sich dieser zuschreiben lassen. Ist der ‚Musenhof‘ als Denkform für soziale Strukturen lediglich aus der Retrospektive zu konstituieren (wie bei Wachsmuth), oder erschließen sich Konturen eines realen Hoftypus aus einem kollektiven Verhaltensstil der Hofmitglieder und der Fürstin? Fürstliches *Mäzenatentum* schließlich ist eine herausragende Form der Gunstvergabe. Es besteht in der Patronage von Künstlern und Gelehrten, die nicht notwendigerweise dauerhaft „am geselligen Leben des Hofadels“ teilnehmen¹¹, deren Förderung aber für das Fremd- und Selbstverständnis der fürstlichen Zentralperson als ‚Beschützer/-in der Musen‘ konstitutiv ist. Somit läßt es sich abheben von geselliger Kunstliebhaberei der Hofmitglieder, die sich ständig innerhalb eines flexiblen, alltäglich ausgehandelten Gunstsystems bewegen. ‚Fördern‘ heißt für fürstliche Mäzene, Pensionen vergeben, Aufträge erteilen, befristete oder dauerhafte Engagements gestatten und nicht zuletzt Stipendien oder sonstige materielle Zuwendungen gewähren. Die Motive hierfür können vielfältig sein: Im Falle Anna

10 Vgl. generell KOOPMANN 1968; BITZER 1969; VAGET 1971.

11 BAUER 1993, S. 74.

Amalias steht nach allen bisherigen Erkenntnissen das Bedürfnis im Vordergrund, sich mit der Anwesenheit von Künstlern und Gelehrten bei Hofe zu schmücken und von ihren Kenntnissen und Künsten unterhalten zu lassen. Für ihren Hof ist daher ein besonders enger Zusammenhang von Kunstliebhaberei, Geselligkeit und Mäzenatentum anzunehmen.

Daß künstlerisch-wissenschaftliche Förderleistungen aus landes- oder regionalpatriotischem Identitätsbedürfnis verklärt und überhöht werden, ist auch in Forschungen zu anderen frühneuzeitlichen Fürstenhöfen zu beobachten – beispielsweise zum Braunschweig-Wolfenbüttel Anton Ulrichs (reg. 1704–1714) oder Carl Wilhelm Ferdinands (reg. 1780–1806), zum Darmstadt der ‚Großen Landgräfin‘ Henriette Caroline (1721–1774) oder zum Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine (1709–1758). Weimar gilt jedoch unangefochten als „Finalchiffre des deutschen Musenhofs“.¹² Dieses Vorverständnis resultiert zum großen Teil aus der Sonderstellung, die der Literatur der ‚Weimarer Klassik‘ bis heute beigemessen wird. Keine der Studien des vorliegenden Bandes zweifelt diese an, wohl aber daran, daß die herausragende Qualität der Literatur direkt aus den höfischen Rahmenbedingungen abgeleitet werden kann. Im Vorverständnis wird Weimar als ein strukturell nicht herausragender Hof eines deutschen Kleinstaates am Ende des Alten Reiches betrachtet. Erst der Vergleich mit anderen Höfen kann zeigen, ob Kunstliebhaberei, Geselligkeit und Mäzenatentum am Hof der Herzogin Anna Amalia besonders ambitioniert angelegt waren, und besondere Wirkungen für die künstlerisch-wissenschaftliche Entwicklung Weimars zeitigten. Dieser Vergleich kann im vorliegenden Band nur ansatzweise geleistet werden.

Die folgenden Studien thematisieren nicht nur die drei Zentralbegriffe „Kunstliebhaberei“, „Geselligkeit“ und „Mäzenatentum“, sondern entstanden vor einem weimarspezifischen Problemhorizont, der sich am Einladungstext zur der dem Band vorausgehenden Tagung orientiert: Welche künstlerischen Interessen und welche Möglichkeiten des Mäzenatentums besaß Herzogin Anna Amalia überhaupt, welche Personen konstituierten ihren ‚Musenhof‘? Besonderes Augenmerk gilt dem Wettstreit der Künste. Obwohl neuere Studien auch die anderen Künste beachten, wird der Literatur aufgrund ihrer heutigen Geltung

12 BERNIS 1993, Zitat S. 10. Ähnlich BAUER 1993, S. 76. Zu Braunschweig-Wolfenbüttel vgl. u.a. RÖMER 1997, ALBRECHT 1994. Zur Verklärung Henriette Carolines kritisch WOLF 1996; zu Bayreuth z.B. MÜLLER 1958; KRÜCKMANN 1998.

der erste Rang in den gesamten musischen Bestrebungen des Weimarer Hofes und seiner fürstlichen Zentralpersonen zugewiesen. Doch den „Primat der Dichtkunst“ anzunehmen heißt, sich retrospektiv vor der Wirkungsgeschichte der ‚Klassiker‘ zu verbeugen. Wann setzte die Legendenbildung um das ‚klassische Weimar‘ und seine fürstlichen Mäzene ein? Auf welche ‚realen‘ künstlerischen und mäzenatischen Leistungen konnte sie aufbauen, wo übernahm die Forschung unkritisch zeitgenössische Stilisierungen des Hofes? Zu fragen ist dabei, ob und welche theoretischen Modelle von ‚Geselligkeit‘ im Umkreis Anna Amalias entwickelt wurden, und ob das der Herzogin unterstellte „außergewöhnliche Hofkonzept“ ihren Intentionen und den Ausprägungen der kunstliebhabenden Geselligkeit in ihrem Kreis entspricht.¹³

Obwohl sich auch die neuen Arbeiten zum Weimarer ‚Musenhof‘ auf den ‚Kreis um Anna Amalia‘ konzentrieren, bleibt er zeitlich und personell unbestimmt. War der Weimarer ‚Musenhof‘ bereits der regierende Hof Anna Amalias während ihrer Regentschaft (1759–1775), lediglich ihre Hofhaltung als verwitwete Herzogsmutter (1775–1807), oder auch der regierende Hof Carl Augusts (reg. seit 1775) und seiner Gemahlin Luise? Um zu überprüfen, ob diese Bezeichnung dem Weimarer Gesamt-Hof zwischen den herkömmlichen Epochengrenzen 1759 und ca. 1830 zu verleihen ist (zwischen dem Beginn von Anna Amalias Regentschaft und Carl Augusts bzw. Goethes Tod), müssten die Veränderungen in der gesellig-repräsentativen Ausrichtung des Hofes auf die regierende Zentralperson (bis 1775 Anna Amalia, danach Carl August) verfolgt werden. Dies kann der vorliegende Band nicht leisten. Er beschränkt sich – mit Ausnahmen – auf die selbständige Hofhaltung Anna Amalias an ihrem Weimarer Witwensitz nach dem Ende ihrer Vormundschaftsregierung 1775 bis zu ihrem Tod 1807. Über mehr als dreißig Jahre läßt sich somit eine in Größe und Zusammensetzung relativ stabile soziale Formation verfolgen. Die Abgabe der Regentschaft am 3. September 1775 und die Bildung eines eigenen kleinen Hofstaats bedeutete eine wichtige Zäsur für Anna Amalia als Gesellschafterin, Mäzenin und Kunstliebhaberin. Die Hofhaltung der Herzogsmutter war seitdem jurisdiktional und personal sowie räumlich von der des Herzogs Carl August und der regierenden Herzogin Luise getrennt. Während diese im Landschaftshaus und im Sommer in Schloß Belvedere residierten, erhielt Amalia als Sommersitz Schloß Ettersburg. Ihr zweiter Sohn Prinz Constantin wohnte zwar formal bis zu seiner

13 BUSCH-SALMEN/SALMEN/MICHEL 1998, S. VI u. VII.

Volljährigkeit 1779 im Stadtpalais seiner Mutter, führte jedoch bis zu seiner Bildungsreise (1781–83) eine eigene kleine Hofhaltung und residierte seit 1776 im Sommer in Schloß Tiefurt. Nachdem Erbprinz Carl Friedrich im Jahre 1804 geheiratet hatte, wurde ihm mit seiner Frau Maria Pawlowna Schloß Belvedere überlassen. Anna Amalias „Hof“ war somit im Zeitraum von 1775 bis 1807 eine von mehreren Hofhaltungen. Er bestand

1. aus dem Hofstaat im engeren Sinn, d.h. dem „*Haushalt*“ der Fürstin: Den adeligen Hofleuten (Oberhofmeister bzw. Kammerherr, 1–2 Hofdamen), 2 Kammerfrauen, Schatullier, Bibliothekar, Mundkoch, Leibarzt, mehreren Kammermusikern und einer Reihe sonstiger Bedienter – insgesamt 30 bis 40 Personen. Diese wohnten zwar nicht alle im Palais, waren aber allein durch die Besoldung der Herzogin direkte und ständige Gunstempfänger. Die Anstellung eines Bibliothekars und der Kammermusiker spiegelt Anna Amalias persönliche Neigungen wider.

2. aus dem ‚weiteren‘ Hof: einem Kreis der begünstigten Personen, die über längeren Zeitraum anwesend waren und sich Anna Amalia als der fürstlichen Zentralperson unterordneten, d.h. an ihrem Gunstvergabesystem und seiner Hierarchie teilnahmen. Dieser Kreis fluktuierte naturgemäß. Der Hofstaat bzw. Haushalt bildete gleichsam ein Subsystem dieses weiteren Hofes.¹⁴

Ergebnisse

Der Beitrag von Marcus Ventzke (*Hofökonomie und Mäzenatentum. Der Hof im Geflecht der weimarischen Staatsfinanzen zur Zeit der Regierungsübernahme Herzog Carl Augusts*) setzt an einer zentralen, von der Forschung zum Weimarer Hof bisher weitgehend ausgesparten Voraussetzung höfischer ‚Musenpflege‘ ein: den materiellen Grundlagen. Über die Regentschaft Anna Amalias hinweg bis in die Reformansätze der ersten Jahre der Regierung Carl Augusts (1775–1783) verfolgt Ventzke, wie die chronisch ungebändigten Aufwendungen für den Hof in das komplizierte System der Staatsfinanzen eingepaßt werden sollten, wie sich der Fürst neuen rationalistischen Kriterien gegenüber den Anforderungen des *decorum* unterwerfen sollte, und wie er diese der auf-

14 WINTERLING 1997a sowie WINTERLING 1997b, bes. S. 15–18, SELZER/EWERT 1997, S. 9–12; PARAVICINI 1995, S. 10–12.

geklärten Hoftheorie und Kameralistik folgenden Zwänge dennoch abzustreifen vermochte. Für den regierenden Hof zeigt sich dabei schlaglichtartig, wie gering Herzog Carl August traditionelles, finanziell aufwendiges Mäzenatentum bewertete bzw. aufgrund der fatalen Finanzsituation bewerten mußte. Auf den regierenden Hof bezogen, ist für diese Zeit kaum von einem ‚Musenhof‘, eher einer ‚unmusischen‘ Variante des geselligen Hofes zu sprechen. Ventzkes Studie legt den Grund für weitere vergleichende Untersuchungen zur Finanzierung und zu mäzenatischen Ambitionen der einzelnen Hofhaltungen, nicht zuletzt zum Hof Anna Amalias, der angeblichen „Begründerin des weimarischen Musenhofes“.

Dem Zusammenspiel von Geselligkeit, Mäzenatentum und Liebhaberei in Musik, Literatur und bildender Kunst gelten drei Studien. Sandra Dreise-Beckmann (*Anna Amalia und das Musikleben am Weimarer Hof*) arbeitet den Stellenwert der Musik in allen Varianten – Konzert, Singspiel, Oper – für Anna Amalia heraus. Sie zeigt, wie sich sowohl die höfische Unterhaltung in der Zeit der Regentschaft als auch die Geselligkeit am verwitweten Hof auf die Musikliebhaberei der Herzogin ausrichtete. Diese musikhistorische Perspektive wirft ein bezeichnendes Licht auf den Wettstreit der Künste am Hof Anna Amalias, zumal als Anhang eine musiktheoretische Abhandlung der Herzogin erstmals in Auszügen ediert vorgelegt wird. Diese verdeutlicht, wie ernsthaft Anna Amalia bemüht war, in den ästhetischen Diskussionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine eigene Position zu finden, und wie isoliert sie mit ihren dilettantischen Bemühungen am Weimarer Hof letztlich blieb.

Bärbel Raschke widmet sich den Zusammenhängen von *Buchbesitz, Lektüre und Geselligkeit* bei Anna Amalia. Ausgehend von Studien zur ‚Privat‘-Bibliothek der Herzogin, der sie die doppelte Funktion von Repräsentationsobjekt und Bildungsinstitution zuschreibt, argumentiert sie, daß sich an protestantischen Höfen über Buchbesitz – eine relativ preisgünstige Sammelsparte – und Lektüre spezifisch weibliche Freiräume erschlossen. Darüber hinaus baute Anna Amalia eine der umfangreichsten Sammlungsbestände zum Themenkomplex ‚Italien‘ auf. Ihren vielfältigen Lektürenotizen, vorwiegend aus den 1790er Jahren, weist Raschke vier Funktionen zu: Abschriften aus fremdem Buchbesitz zur Ergänzung ihres eigenen Buchbestandes; identifikatorische Aneignung geschlechtsspezifischer, geschichtsphilosophischer, ästhetischer oder politischer Themenfelder der Literatur; Vorstudien zu eigenen Entwürfen; Reservoir für höfische Konversation. Den restriktiven

Normen für weibliches Lesen und Wissensanwendung durch Schreiben im höfischen Kontext setzte Anna Amalia in ihren theoretischen Entwürfen ein selbstbewußtes, auf Gleichberechtigung der Geschlechter basierendes Geselligkeitskonzept entgegen.

Nicht nur wegen der dichten Überlieferung, sondern auch für die Ausrichtung des Hofes auf italienische Kunst im Hinblick auf den Weimarischen Neoklassizismus ist Anna Amalias *Kunstwahrnehmung und Kunstförderung während der Italienreise (1788–1790)* höchst aufschlußreich. Heide Hollmer widmet sich der „Musenreise“, auf der die Herzogin das ‚klassische‘ Land der bildenden Künste in Augenschein nahm. Mit der von Goethe vertrauten Wiedergeburt-Rhetorik und obligatorischer Begeisterung begonnen, absolvierte die Herzogin ihre Kunstbesichtigungen zwar nicht ignorant, doch weitgehend als Pflichtprogramm. Auf Goethes Aufforderungen, dauerhaft bildende Künstler zu protegiere, ging sie nicht ein. Lediglich zu punktueller Unterstützung während ihres Italienaufenthalts war sie bereit. Im Vergleich zu der von ihr klar vorgezogenen musikalischen Unterhaltung besaßen Anschauung und Förderung der bildenden Künste für Anna Amalia nicht nur in Italien untergeordneten Stellenwert.

Um vergleichende Studien zur „höfischen Gesellschaft des Reiches“ (Winterling) zu ermöglichen, darf die überregionale Bedeutung fürstlichen Mäzenatentums und der vom Hof initiierten künstlerisch-wissenschaftlichen Leistungen nicht idealisiert werden.¹⁵ Es ist stärker als bisher zwischen 1) den künstlerisch-wissenschaftlichen Leistungen und Geselligkeitsformen um 1800, 2) ihrer bereits zeitgenössischen Fremd- und Selbststilisierung sowie 3) ihrer historiographischen Überhöhung

15 Vgl. stellvertretend für diese Sicht, in der landeshistorische und ‚klassik‘-zentrierte Überschätzungen zusammenfließen, die Bewertung bei IGNASIAK 1994: Als Regentin habe Anna Amalia „den Grundstein für den glanzvollen Aufstieg ihres Herzogtums zu einem kulturellen Zentrum von Weltrang“ gelegt (S. 23). Ähnlich SEIFERT 1994: „Der Boden war bereitet für die Regierung eines vitalen, unkonventionell denkenden und handelnden jungen Herzogs, für welchen Aufklärung und kultureller Fortschritt vor allem Verständnis für die Kunst und Literatur seines Zeitalters [...] und Toleranz gegenüber fähigen bürgerlichen Intellektuellen bedeuteten“ (S. 201). Selbst Theiles Studie zum „Weimar Myth“ zieht eine fragwürdige Linie zwischen mäzenatischen Ambitionen und den ästhetischen Hervorbringungen der ‚Klassik‘: Als Regentin habe Anna Amalia einen „court of muses“ errichtet. „She thus enabled her muses, Goethe und Schiller, to rescue to ‚another shore‘ in the lifeboat of aesthetic culture the most valuable items from aboard the proud ship of courtly civilization, wrecked by the storm of the French Revolution“. THEILE 2000, S. 310.

im weiteren Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts zu differenzieren. Diesen Fragen gelten zwei Studien. Joachim Berger zeigt, daß die dilettierende Herzogsmutter seit den 1790er Jahren in dem Maße, wie sich in Weimar die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaften professionalisierte, von den durch den regierenden Hof kontrollierten Geselligkeitsformen ausgeschlossen wurde („Tieffurth“ oder „Tibur“? Herzogin Anna Amalias Rückzug auf ihren ‚Musensitz‘). Die künstlerischen, geselligen und mäzenatischen Aktivitäten stimmten folglich mit den ihnen seit 1775 verliehenen Sinnkonstruktionen nicht mehr überein. Anna Amalia zog sich nach 1790 immer stärker in den Kreis ihres eigenen Hofstaats zurück. Hier kompensierte sie ihren Ausschluß, indem sie sich als Hüterin des ‚Musensitzes‘ in einer neuen Variante stilisierte. In dem Maße, wie das früher verherrlichte ‚Landleben‘ in Schloß Tiefurt als Isolation empfunden und der europäische Krieg nach 1800 ideell und materiell nicht mehr verdrängt werden konnte, erwies sich auch diese Sinnkonstruktion für Anna Amalia als brüchig.

Mit den Angedenken an Herzogin Anna Amalia nach ihrem Tod 1807 thematisiert Angela Borchert die Schnittstelle zwischen noch zeitgenössischer und bereits historiographischer Überhöhung (*Die Entstehung der Musenhofvorstellung aus den Angedenken an Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach*). Auf Goethes Nekrolog bezogen und beziehen sich bis heute alle biographischen Darstellungen der Herzogin, ohne die spezifische Spannung zwischen barockem Fürstenlob und klassizistischen Gedenkformen angemessen zu berücksichtigen, die sich Goethe anverwandelte. Borchert zeigt, wie Goethe der Erwartungshaltung nachkam, Anna Amalias Lebenslauf als identitätsstiftendes Kontinuum von Dynastie und Land in der Krisensituation des Jahres 1806/07 anzubieten, gleichzeitig aber ihrer Persönlichkeit und ihren Leistungen, wie er sie interpretierte, gerecht zu werden. Mit der Frage nach einer spezifisch weimarischen Traditionspflege als „Erinnerungskultur“ bietet der Aufsatz auch ein konzeptionelles Angebot für vergleichende Forschungen zur Rezeptions- und Historiographieggeschichte anderer Höfe.

Neue Fragen

Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am Hof Anna Amalias werden im vorliegenden Band selbstverständlich nicht erschöpfend behandelt. Abschließend sollen daher einige Themenkomplexe umrissen werden, die im Anschluß an die hier vorgestellten Ergebnisse er-

forscht werden könnten. Die folgenden Fragen und Hypothesen entspringen selbstverständlich dem spezifischen Problemverständnis des Verfassers. Keinesfalls soll hier der Anspruch erhoben werden, für alle Teildisziplinen, die sich mit Anna Amalias Hof beschäftigen, ein umfassendes, allgemeingültiges Forschungsprogramm aufzustellen.¹⁶

Die ‚Mushof‘-Legende: Es wird künftig noch stärker darauf zu achten sein, wie sich retrospektive Überhöhung in der Weimar-Forschung und zeitgenössische Fremd- und Selbststilisierungen Weimars als ‚Ihm-Athen‘ und ‚Musensitz‘ überblenden. Initiierte oder unterstützte Anna Amalia die Überhöhung ihres Mäzenatentums und ihres Hofes? Inwieweit lassen sich Zusammenhänge herstellen zwischen Empfang bei Hofe und panegyrischen Porträts ihrer Leistungen? Gerade am Beispiel von Anna Amalias Hof ist die übergreifende These zu überprüfen, daß „der Wiederhall höfischen Lebens in den Druckmedien nicht ohne Rückwirkung auf die Repräsentationsformen des Hofes selbst geblieben“ ist.¹⁷ Möglicherweise war die Fremdstilisierung der Herzogin als Beschützerin der Musen – in Weimarer Journalen, in gedruckten Gedichten und Huldigungsschriften, in Widmungen und Vorreden, in Reisebeschreibungen – eine übliche Variante der „Prestigekonkurrenz“ der Höfe, die relativ unabhängig vom ‚realen‘ Wirken als Mäzenin ‚funktionierte‘.

Zeitliche und personelle Bestimmung des Weimarer ‚Mushofs‘: Anstatt den diffusen Begriff ‚Mushof‘ für den gesamten Weimarer Hof unkritisch fortzuschreiben, hat es für diesen Band und auf der ihm vorausgehenden Tagung als ausgesprochen fruchtbar erwiesen, sich einmal auf die unterschiedlichen Formen und Ausprägungen von Literatur, Künsten und Musik am Witwenhof Anna Amalias in den Jahren 1775–1807 zu konzentrieren. Um die Gesamtformation ‚Weimarer Hof‘ in die allgemeine Entwicklung der höfischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert einzuordnen, muß der Blick allerdings geweitet werden, ohne die erreichte Trennschärfe aufzugeben. Insbesondere ist zu fragen, welche Brüche der Wechsel in der regierenden Zentralperson von der weiblichen Obervormünderin Anna Amalia zu Herzog Carl August (1775) mit sich zog. Die Zeit ihrer Regentschaft 1759–75, die bisher immer als

¹⁶ Vgl. auch generell den richtungsweisenden Fragenkatalog für zukünftige Forschungsperspektiven zum ‚Hof‘ bei PARAVICINI 1997, S. 124–126 (von spätmittelalterlichen Problemstellungen ausgehend). Speziell zu Anna Amalia vgl. die ausführliche Besprechung von RAABE 1994 durch JURANEK 1996.

¹⁷ MAUELSHAGEN 1997, S. 105.

Vorlaufphase eines sich seit Wielands Berufung (1772) formierenden ‚Musenhofs‘ angesehen wird, muß somit künftig stärker einbezogen werden. Unter welchen Voraussetzungen konnte es sich eine vormund-schaftliche Regentin, von der in erster Linie erwartet wurde, den Status quo für den künftigen regierenden Herzog zu konsolidieren und zu bewahren, überhaupt leisten, Kunst- und Wissenschaft zu fördern? Wenn ja, wollte und konnte sie damit überregionale Wirkung erzielen? Die Zeichenschule wurde trotz früherer Überlegungen bezeichnenderweise erst 1776, nach Carl Augusts Regierungsantritt, gegründet. Während und nach dem Siebenjährigen Krieg bestand in allen gesellschaftlichen Bereichen ein Reformdruck, der durch Kunst- und Wissenschaftsförderung nicht kompensiert werden konnte. Doch gibt es vor 1775 durchaus Ansätze dazu – im Singspiel, das weniger aufwendig war als die Oper seria, und weit kostengünstiger, als weitere Schloßbauten mit prachtvoller Innenausstattung entstehen zu lassen oder in großem Stil Werke berühmter Künstler anzukaufen bzw. in Auftrag zu geben. Neben den Kontinuitäten zwischen der Zeit vor und nach 1775 werden zukünftig noch stärker die personellen, materiellen und künstlerisch-inhaltlichen Verflechtungen der einzelnen Weimarer Hofhaltungen nach 1775 zu untersuchen sein. Daraus könnten sich weiterführende Einsichten in die Zusammenhänge zwischen Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am Weimarer Gesamt-Hof um 1800 ergeben.

Formen der Geselligkeit und Kunstliebhaberei: Ausgeklammert werden im vorliegenden Band beispielsweise Anna Amalias Mitwirkung am *Liebbabertheater* in Ettersburg und Tiefurt (1777–1782). Sind dessen organisatorische und spielpraktische Dimensionen gut erforscht¹⁸, so bleiben die ästhetischen und pädagogischen Konzepte, die die zentralen „Maitres de plaisirs“ Johann Wolfgang von Goethe und Carl Friedrich Siegmund von Seckendorff entwickelten, bislang undeutlich. Stellte das Liebbabertheater, das Mitglieder des regierenden und des Witwenhofs vereinte, den Zenit eines Weimarer Gesamt-‚Musenhofs‘ dar? Die Laienaufführungen müssen stärker mit den traditionellen Formen höfischer Feste (Bälle, Redouten, Maskenzüge) verglichen werden, an denen die verschiedensten Künste zusammenwirkten, und an denen teilweise die selben Akteure teilnahmen wie am Liebbabertheater.

Es lohnt sich, künftig die gesellige Funktion und die künstlerischen Ansprüche des handschriftlich zirkulierenden „*Journals von Tiefurt*“ (1781–84) eingehender zu untersuchen – auch um die in diesem Band

mehrfach thematisierten Konflikte um Anna Amalias veränderte Rolle als Gesellschafterin nach 1790 genauer einzuordnen. Für diese spätere Zeit drängt sich der Eindruck auf: „Anstelle eines gleichberechtigten Dilletantismus drängten sich fachliche Kompetenz und Wissenschaftlichkeit, verbunden mit einem starken Autoritätsanspruch in den Vordergrund.“¹⁹

Die Orte der Geselligkeit und Kunstliebhaberei müssen stärker beachtet werden. Vor allem *Gärten und Parks* bildeten die Bühne höfischer Unterhaltung in Weimar, das zwischen 1774 und 1804 eine Residenz ohne zentrales Schloß war. Höfische Geselligkeit mußte sich dezentral in den einzelnen Hofhaltungen organisieren und wickelte sich zum Teil auf Gärten und Parks aus. Auch hier zeigt sich, wie eng Kunstliebhaberei und Geselligkeit zusammenhingen: Die Gartenkunst wurde auch von Anna Amalia intensiv betrieben – neben der Umgestaltung des Ilmparks seit 1778 war die des Tiefurter Parks eines der ambitioniertesten künstlerischen Projekte, mit denen der Weimarer Gesamt-Hof – über Kupferstichfolgen, Reisebeschreibungen oder Gartentraktate – auch Außenwirkung erzielen konnte.²⁰

In Zukunft ist noch schärfer herauszuarbeiten, in welchen Künsten sich die Hofmitglieder a) nach Anna Amalias *Neigungen* und b) nach ihren *Fähigkeiten* ausrichteten. Zu a): Wie der Beitrag von Heide Hollmer zeigt, läßt sich der ‚Primat der Literatur‘ nicht uneingeschränkt halten: Während ihres Italienaufenthalts, als die Herzogin bildende und Baukunst sowie – allen voran – die Musik in den verschiedenen Spielarten in viel reichere Maße als in Weimar genießen konnte, las sie nur wenig. Zu b): Wo fungierte Anna Amalia überhaupt als Leitfigur, die einen kollektiven Verhaltensstil ihres Hofes prägte, wo ließ sie sich leiten – durch Autoritäten in Wissenschaft (wie den französischen Gelehrten Jean Baptiste Gaspard d’Ansse de Villoison, ihren Bibliothekar Christian Joseph Jagemann oder den Weimarer Oberkonsistorialrat Carl August Böttiger) und Kunst (wie Adam Friedrich Oeser, Heinrich Meyer, Johann Friedrich Kranz oder Christoph Martin Wieland)? Damit diese Autoritäten ihren Hof prägen konnten, mußte sie allerdings erst berufen oder zumindest eine Zeitlang interessiert am Hof halten.

Mäzenatentum am Weimarer ‚Musenhof‘: Es gilt weiter zu fragen, inwieweit die Kunstproduktion in Weimar überhaupt höfisch bedingt

19 Vgl. die Beiträge von Joachim BERGER und Bärbel RASCHKE in diesem Band (Zitat RASCHKE, S. 103).

20 Vgl. GÜNTHER 1995; SALTZWEDEL 1999.

war. Zwar erhielten Wieland, Goethe, Herder oder auch Schiller ihre materielle Basis, indem ihnen ein Amt bzw. eine Pension übertragen wurde.²¹ Doch sie wurden eben weder als Hofdichter bzw. -schriftsteller noch als Hofchargen (was bis weit ins 19. Jahrhundert eine adlige Domäne blieb) eingestellt, sondern als *Staatsdiener*. Ihre Werke entstanden indes zweifellos im Kontext des Hofes als Lebensraum. Der Hof fungierte weiterhin als ein Gradmesser für nicht-höfische Werke, übernahm „die Rolle des kritischen Testpublikums, einer Art Vor-Öffentlichkeit“²² – für die in Weimar ansässigen Dichter nicht zuletzt ein Weg, um das fürstliche Plazet zu erhalten, ihre Stücke am Hoftheater aufführen zu können. Umso intensiver wäre zu verfolgen, wie beispielsweise Wielands und Goethes pflichtgemäße Gelegenheitsdichtungen für Hof- bzw. Liebhabertheater und Maskenzüge bei Hofe, insbesondere von den fürstlichen Zentralpersonen, aufgenommen wurden. Jedoch: Thematik, Problembewußtsein und Erfolg entkoppelten sich von der Gunst des Hofes: Die Schriftsteller konnten ihre Werke andernorts publizieren (und aufführen) lassen, selbstverständlich unter ihrem eigenen Namen.

Der vorliegende Band zeigt, daß Herzogin Anna Amalia die gesellige Unterhaltung in ihrem engeren Umfeld auf ihre eigenen Neigungen als Kunstliebhaberin ausrichtete. Ob sie jedoch Künstler und Gelehrte in einem Ausmaße förderte, daß von gezieltem *und* erfolgreichem Mäzenatentum im eingangs umrissenen Sinne zu sprechen wäre, muß noch systematisch untersucht werden. Möglicherweise wird auch der Hof Anna Amalias in bestimmten Phasen als ein vorwiegend geselliger, weniger mäzenatischer Hof zu fassen sein – ähnlich wie Marcus Ventzke den regierenden Hof der Jahre 1775 bis 1783 charakterisiert: Als „Stätte der eher privaten Zurückgezogenheit mit einer künstlerisch-unterhaltenden Atmosphäre, die dem Fürsten zur Entspannung und Ablenkung dient.“²³ Indem Anna Amalia Anregungen aus ihrer Umgebung aufnahm, entwickelte sie bestimmte Strategien, der Eintönigkeit des Hoflebens in der Provinzresidenz zu entkommen. Das ihr unterstellte „außergewöhnliche Hofkonzept“ erweist sich indes als Wunschprojektion – daß sie eine „subtile Rollenverteilung“ der berufenen und bereits

21 Diese Interpretation geht nicht zuletzt auf Goethe zurück; vgl. BERNIS 1993, S. 18. Ob die Förderung von Künstlern und Wissenschaftlern qua Amtsvergabe eine weimarspezifische Variante darstellte (so KNOCHÉ 1999, S. 39), bleibt weiter zu prüfen.

22 Vgl. den Beitrag von Heide HOLLMER in diesem Band (Zitat S. 123).

23 Vgl. den Beitrag von Marcus VENTZKE in diesem Band (Zitat S. 49).

anwesenden Höflinge und Staatsbediensteten entwickelt habe, ebenso.²⁴ Zwischen Intentionen, Wirkungen und Funktionen von Kunst- und Wissenschaftsförderung an den kleinen Höfen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts muß generell stärker differenziert werden.

Zum idealtypischen Ordnungsbegriff ‚Museum‘: Über das Diktum vom ‚Museum‘ als „Ort einer Ersatzhandlung“ wird grundsätzlich nachzudenken sein. Dabei ist neben der Außenwirkung des Mäzenatentums auch dessen territoriale Innenwirkung auf die Subsysteme Hof und Staatsverwaltung zu bedenken. Falls sich der Weimarer Gesamthof – als Summe seiner Hofhaltungen – etwa um 1800 oder gar um 1830, zur Regierungszeit Carl Friedrichs und Maria Pawlownas, als ‚Museum‘ mit ausgreifenden mäzenatischen Ambitionen geriert haben sollte, dann nur zum Teil, um für Herrscherhaus und Territorium reichs- bzw. bundespolitische Bedeutungslosigkeit zu kompensieren. Damit sollte sicherlich auch der Verlust der politischen Funktionalität des Hofes in den innerterritorialen Machtbeziehungen ausgeglichen werden.²⁵ Das Motiv, Außenwirkung zu erzielen, bleibt davon unbenommen: Kunstförderung wurde im Alten Reich traditionell als Mittel benutzt, um Machtansprüche auszudrücken. Schon Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (reg. 1640–88) hatte beispielsweise durch „repräsentative Bautätigkeit und Kunstförderung“ seine Bemühungen zu unterstützen versucht, den europäischen Souveränen gleichgestellt zu werden, wobei der zeremonielle Anspruch dem machtpolitischen die Form gab.²⁶ Falls sich ein Fürst allerdings im *aufgeklärten* Sinne nach außen und innen als Diener seiner Untertanen darstellen wollte, konnte er sich und seine Dynastie nicht glaubhaft repräsentieren lassen (beispielsweise durch Prachtbauten), sondern mußte neue Medien und symbolische Formen finden.

Ein (idealtypisches) Kategoriensystem für die Erforschung von zweiten Hofhaltungen fürstlicher Witwen oder apanagierter Prinzen, sogenannter „Nebenhöfe“, ist noch nicht aufgestellt worden – das Modell Winterlings läßt sich im wesentlichen nur auf den gesamten Hof(staat)

24 So KNOCHÉ 1999, S. 39.

25 Zu Maria Pawlowna vgl. JENA 1999 (mit dem bezeichnenden Untertitel „Großherzogin an Weimars Museum“), zu Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am Hof des ‚nachklassischen Weimar‘ generell PÖTHE 1998. – BAUER 1995, BAUER 1997.

26 STOLLBERG-RILINGER 1997, S. 185.

des Monarchen/Fürsten beziehen.²⁷ Das Beispiel Anna Amalias von Weimar läßt es fraglich erscheinen, ob sich der ‚Nebenhof‘ einer verwitweten Herzogin „als Ort einer Ersatzhandlung“ präsentieren wollte, da politische Einflußnahme am eigenen Gesamt-Hof oder Prestigege-
 winn in der höfischen Gesellschaft des Reiches kaum möglich waren. Dem reichspolitisch ohnehin allenfalls zur Heiratsvermittlung einsetzbaren Witwenhof können derartige Surrogatsfunktionen also nicht unterlegt werden. Dies schließt ernsthafte mäzenatische Intentionen nicht aus.

Es spricht einiges für die These, daß Kunstausübung und Künstlerförderung für fürstliche Witwen die naheliegendste Beschäftigung waren, falls sie nicht in Langeweile verharren wollten. Sicherlich bildeten sie einen gewichtigen Teil des Standesideals für diese hochadeligen Frauen. Schränkt man den Begriff auf gesellige Kunstliebhaberei ein, sind dem ‚Musenhof‘ vermutlich die meisten fürstlichen Witwenhöfe bzw. -hofhaltungen zuzurechnen. Inwieweit diese Fürstinnen jedoch generell Künstler und Gelehrte über den internen ‚Hofgebrauch‘ hinaus förderten, um sich überregional in der „Prestigekonkurrenz der Höfe“ (Winterling) zu profilieren, müßte erst gezeigt werden. Wieder gilt: Absichten und Erfolge mußten nicht übereinstimmen.

Die ‚musischen‘ von anderen Aktivitäten (wie Jagd, Spiel, Bälle, Militär, Religiosität) abzugrenzen – nach Berns ein entscheidendes Distinktionskriterium des ‚Musenhofs‘ – dürfte für einen Witwenhof schwerfallen. Zeremonielle Prachtentfaltung war verwitweten Fürstinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon meist aus mangelnden finanziellen Möglichkeiten verwehrt. Ebenso besaß eine nicht-regierende Herzogswitwe nicht die Option, einen „Antagonismus von musischer Prestigepräention und Militarismus“²⁸ zwischen den Höfen zweier oder mehrerer Reichsstände zu forcieren. Diesen konnte sie nur zwischen den einzelnen Hofhaltungen in ihrer eigenen Residenzstadt erreichen, indem sie sich vom regierenden Hof distanzierte. Sicherlich kritisierten, um bei unserem Beispiel zu bleiben, Anna Amalia und ihr nahestehende Günstlinge (wie Carl Ludwig von Knebel) Carl Augusts militärischen Ehrgeiz im preußischen Heer, seinen Hang zum Exerzieren und seine oft monatelangen Abwesenheit beim Regiment deutlich.

Doch trotz dieser Abgrenzung war gesellige Kunstliebhaberei oder zurückgezogenes Dilettieren für eine Herzogsmutter keine wählbare Alternative zu anderen Ausrichtungen, wie etwa exzessives Jagen, merkantile Unternehmungen oder andauernde Reisetätigkeit. Sozial-karitatives Engagement und Zusammenarbeit mit bürgerlichen Vereinen, wie es Großherzogin Maria Pawlowna im 19. Jahrhundert zeigen sollte, war den Ambitionen und Möglichkeiten einer Fürstin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitgehend fremd. Es erscheint lohnend, künftig den Blick auf andere, ‚musische‘ und nicht-‚musische‘ Höfe des späten Alten Reiches zu weiten, um die spezifischen Bedingungen für und die Ausprägungen von Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei am Hof der Herzogin Anna Amalia und, davon ausgehend, am Weimarer Gesamt-Hof noch präziser beschreiben zu können.

27 WINTERLING 1997b. Nach BAUER 1993, S. 75f., bildeten sich „viele Beispiele für diesen Idealtyp [= den des Musenhofs, J.B.] von den ‚Nebenhöfen‘“ der Ehefrauen, Witwen oder apanagierten Prinzen.

28 BERNS 1993, S. 26.