

D  
GE  
18.J

# DAS ACHTZEHNTE JAHRHUNDERT

Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft  
für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts

## Hof – Geschlecht – Kultur

Luise von Anhalt-Dessau (1750-1811)  
und die Fürstinnen ihrer Zeit

Zusammengestellt von  
Wilhelm Haefs und Holger Zaunstöck

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes  
vom Sekretariat der Gesellschaft  
Geschäftsführender Herausgeber: Carsten Zelle

SONDERDRUCK

JAHRGANG 28 • HEFT 2 • WOLFENBÜTTEL 2004  
WALLSTEIN VERLAG

## Repräsentationsstrategien deutscher Fürstinnen in der Spätaufklärung

*After the Seven Year War German petty courts increasingly felt obliged to justify their very existence. Therefore, members of the reigning dynasties developed strategies to represent themselves as 'enlightened' rulers. Especially for non-reigning princesses, practice, and patronage of the fine arts – theatre, music, landscape gardening, literature, the plastic, and graphic arts – should not only compensate for the dullness of everyday life at court but were crucial means of an 'enlightened' representation. Duchess Anna Amalia of Saxe-Weimar-Eisenach (1739–1807) tried to (re-)present herself and her tiny court as well-informed in all current developments of fashion and the arts. The paper concludes with the suggestion of further criteria to grasp the range of 'enlightenedness' of 18th-century princesses.*

*Après la guerre de sept ans, les petites cours allemandes se trouvèrent de plus en plus dans l'obligation de justifier leur existence. Ainsi, des membres des dynasties régnantes conçurent des stratégies pour se représenter comme princes «éclairés». Particulièrement pour les princesses non régnantes, la pratique et le patronage des arts – théâtre, musique, architecture horticole, littérature et arts plastiques – ne compensaient pas seulement l'ennui quotidien, mais étaient autant de moyens de se présenter comme «éclairés». La duchesse Anne Amélie de Saxe-Weimar-Eisenach (1739–1809), par exemple, essayait de se présenter elle-même ainsi que sa petite cour comme bien informée sur les arts et l'évolution de la mode. Cet essai conclut en proposant d'autres critères pour déterminer le degré d'«éclaircissement» des princesses du 18ème siècle.*

Die Forschung ist sich alles andere als einig, welcher Fürst nach welchen Kriterien als »aufgeklärter Fürst« oder »aufgeklärter Absolutist« zu bezeichnen sei, und in welchen Territorien tatsächlich das Regierungssystem eines »aufgeklärten Absolutismus« geherrscht habe.<sup>1</sup> Strittig ist schon die Frage, ob sich ein Fürst selbst am veröffentlichten Diskurs über die Herrschafts- und Sozialordnung beteiligt haben mußte, um das Prädikat »aufgeklärt« zu verdienen.<sup>2</sup> Diese Unsicherheit gilt in erhöhtem Maße für die nur zeitweilig als

1 Vgl. aus der umfangreichen Literatur: Karl Otmar von Aretin: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Der Aufgeklärte Absolutismus*. Köln 1974, 11-51; Volker Sellin: »Friedrich der Große und der aufgeklärte Absolutismus. Ein Beitrag zur Klärung eines umstrittenen Begriffs«. In: *Soziale Bewegung und politische Verfassung. Beiträge zur Geschichte der modernen Welt*. Hg. Ulrich Engelhardt u. a. Stuttgart 1976, 83-112; Karl Otmar von Aretin: »Aufgeklärter Herrscher oder aufgeklärter Absolutismus? Eine notwendige Begriffsklärung«. In: *Gesellschaftsgeschichte*. Fs. f. Karl Bosl zum 80. Geburtstag. Hg. Ferdinand Seibt. Bd. 1. München 1988, 78-87; Gernot Kocher: »Der aufgeklärte Gesetzgeber und sein Menschenbild«. In: *Ambivalenzen der Aufklärung*. Fs. f. Ernst Wangermann. Hg. Gerhard Ammerer, Hannes Haas. München 1997, 93-100.

Nachstehende Archive und Bibliotheken werden im folgenden abgekürzt zitiert: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (ThHStAW); Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen (SWKK); Goethe-Museum-Düsseldorf (GMD).

2 Günter Birtsch: »Der Idealtyp des aufgeklärten Herrschers. Friedrich der Große, Karl Friedrich von Baden und Joseph II. im Vergleich«. In: *Aufklärung 2/1* (1987), 9-47; Volker Press: »Kaiser Joseph II. – Reformier oder Despot?«. In: *Europäische Herrscher. Ihre Rolle bei der Gestaltung von Politik und Gesellschaft vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Hg. Günter Vogler. Weimar 1988, 275-299; Jochen Schlobach: »Französische Aufklärung und deutsche Fürsten«. In: *Zeitschrift für historische Forschung* 17 (1990), 327-349; Harm Kluebing: »Der aufgeklärte Fürst«. In: *Der Fürst. Ideen und Wirklichkeiten in der europäischen Geschichte*. Hg. Wolfgang Weber. Köln u. a. 1998, 137-167.

Regentinnen agierenden oder erst recht für die nicht regierenden Fürstinnen. An dieser Stelle soll die ›Aufgeklärtheit‹ von Fürstinnen anhand einiger Aspekte der höfischen Zentralkategorie *Repräsentation* genauer bestimmt werden.

Fürstliche Repräsentation »zielt auf die Beobachtung und Deutung der dargebotenen Handlungen ab.«<sup>3</sup> Diese Selbstdarstellung sollte das Ansehen der Dynastie oder einzelner Zentralpersonen steigern. Ausprägungen ›barocker‹ Selbstdarstellung werden oft mit dem Motiv der Repräsentation erklärt, die meist mit Prachtentfaltung zur Prestigedemonstration und Prestigesteigerung gleichgesetzt wird. Zudem wird Prachtentfaltung mit zeremoniösem Hofleben identifiziert. Für die ›Aufklärung‹ wird deshalb häufig ein Rückgang von Zeremoniell und Repräsentation konstatiert. Doch das Hofzeremoniell – die »zeitlich regulierte Bewegung von Personen im Raum«<sup>4</sup> mit dem Ziel, ihnen Respekt bzw. eine »affektive Haltung« gegenüber der fürstlichen Zentralperson einzuüben<sup>5</sup> – war nicht zwingend an prunkvolle Verkleidungen und Kulissen gebunden.<sup>6</sup> Und Repräsentation mußte nicht zwingend mittels prachtvoller Operninszenierungen, Umzüge, Festbankette, Jagden, Feuerwerke oder Tanzveranstaltungen geschehen. Denn Fürsten und Fürstinnen, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im aufklärerischen Sinne nach außen und innen als nützlich für ihre Untertanen darstellen wollten, repräsentierten durchaus – eine bestimmte Auffassung von Hof und Herrschaft. Um diese zu vermitteln, erweiterten und erneuerten einige von ihnen nach dem Siebenjährigen Krieg das höfische Zeichenrepertoire.<sup>7</sup> Im folgenden soll der Begriff Repräsentation hinsichtlich der Formen, Ziele, Medien und Adressaten höfischer Geselligkeit, Kunstliebhaberei sowie mäzenatischer Leistungen inhaltlich gefüllt werden. Repräsentation wird »zum Gegenstand der Untersuchung« gemacht, »nicht aber als explizite oder implizite Interpretation« eingesetzt, welche die Analyse höfischer Feste und Geselligkeit sowie höfischer Kunstförderung und Kunstausbildung »mit deren Kategorisierung als ›Repräsentation‹ enden läßt.«<sup>8</sup> Höfische

Repräsentation wird also als die Darstellung und Verbildlichung der fürstlichen Zentralpersonen und ihres Hofes in verschiedenen Medien verstanden. Somit gab es sie, wenn auch in gewandelter Form, in Deutschland bis zum Ende der Höfe 1918.<sup>9</sup>

Im folgenden werden unter der Perspektive »Repräsentationsstrategien von Fürstinnen«<sup>10</sup> einige Fragen gebündelt, welche die Forschung zur Hof- und Geschlechtergeschichte der Aufklärung in unterschiedlichen Kontexten diskutiert. Einen systematischen Vergleich läßt die Forschungslage allerdings trotz wichtiger neuerer Studien und Editionen<sup>11</sup> noch nicht zu. Zudem sind die Vergleichsparameter schwer zu setzen, da sich die Rechts- und Statuspositionen einer Gattin des regierenden Fürsten, einer unmündigen Witwe, einer Landesregentin oder einer nichtregierenden Mutter des Landesherren stark unterscheiden. Folglich differierten sowohl ihre Repräsentationsstrategien als auch die

3 Johannes Paulmann: *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg*. Paderborn u. a. 2000, 17. Grundlegend Barbara Stollberg-Rilinger: »Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit«. In: *Zeitschrift für historische Forschung* 27 (2000), 389-405.

4 Paulmann: *Monarchenbegegnungen* (= Anm. 3), 189.

5 Thomas Rahn: »Herrschaft der Zeichen. Zum Zeremoniell als ›Zeichensystem‹«. In: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900*. Hg. Hans Ottomeyer, Manuela Völkel. Wolfenbüttel 2002, 22-31, hier: 24.

6 Jeroen Duindam: »Ceremony at Court: Reflexions on an Elusive Subject«. In: *Francia* 26/2 (1999), 131-140, hier: 133.

7 Andreas Gestrich: »Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk. Die Rechtfertigung des Hofzeremoniells im 17. und frühen 18. Jahrhundert«. In: *Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Hg. Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn. Tübingen 1995, 57-73; Ilsebill Barta: *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*. Wien u. a. 2001, 139.

8 Ute Daniel: »Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit«. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 72 (2000), 45-66, hier: 47.

9 Zum ›Langen Ende der höfischen Zeichen‹ siehe Peter-Michael Hahn, Ulrich Schütte: »Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der frühen Neuzeit«. In: *Mitteilungen der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 13 (2003), Nr. 2, 19-47, hier: 42-45.

10 Es geht dabei ausdrücklich um die Repräsentation von Fürstinnen, die von ihnen direkt, durch ihre Günstlinge oder sonstige Personen in eine ›gestufte‹ Öffentlichkeit getragen wurden, die den engeren Hofstaat, die erweiterte Hofgesellschaft, die Funktionseliten und Untertanen des Fürstentums oder die Adressaten in der ›höfischen Gesellschaft‹ des Reiches (der Gesamtfiguration der Höfe mit ihren jeweiligen Fürstenfamilien und Hofgesellschaften) umfassen konnte (dazu Aloys Winterling: *Der Hof der Kurfürsten von Köln 1688-1794. Eine Fallstudie zur Bedeutung ›absolutistischer‹ Hofhaltung*. Bonn 1986, 153-156) – im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch die literarisch-publizistische Öffentlichkeit. Nicht behandelt werden im folgenden Strategien, derer sich Fürstinnen »zur Selbstexploration und Selbststilisierung« in ihren persönlichen Aufzeichnungen und Reisetagebüchern bedienten. Dazu Anja Tippner: »Wissende Unschuld: Selbstinszenierung und Repräsentation in den Memoiren Katharinas II.« In: *DVjs* 75 (2001), 422-445, hier: 423.

11 Z.B. *Das Reisetagebuch der Herzogin Charlotte Amalie von Sachsen-Gotha-Altenburg [1751-1827]*. Hg. Ingeborg Titz-Matuszak, Peter Brosche. Gotha 2003; Helga Meise: *Das archivierte Ich. Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt 1624-1790*. Darmstadt 2002, 474-544; Anette Froesch: *Das Luisium bei Dessau. Gestalt und Funktion eines fürstlichen Landsitzes im Zeitalter der Empfindsamkeit*. München, Berlin 2002; *The Library of an Enlightened Prussian Princess. Catalogue of the non-music sections of the Amalien-Bibliothek*. Hg. Marc Serge Rivière, Annett Volmer. Berlin 2002; Birgit Kümmel: »Fürstin Christiane zu Waldeck und Pyrmont (1725-1816)«. In: *Frauen in der frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzenatinnen*. Hg. Kerstin Merkel, Heide Wunder. Darmstadt 2000, 211-221 und 279-283; 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; *Der Briefwechsel zwischen Luise Dorothee von Sachsen-Gotha und Voltaire (1751-1767)*. Hg. Bärbel Raschke. Leipzig 1998; Johannes Arndt: »Fürstin Pauline zur Lippe: Regentin im Geist des aufgeklärten Absolutismus. Versuch einer Neubewertung«. In: *Kontinuität und Umbruch in Lippe. Sozialpolitische Verhältnisse zwischen Aufklärung und Restauration 1750-1820*. Hg. ders., Peter Nitschke. Detmold 1994, 67-85; Jan Lauts: *Kavoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung*. Karlsruhe 1990.

geschlechtsspezifischen Konnotationen ihrer (Selbst-) Darstellung.<sup>12</sup> Manche Fürstinnen erlangten im Laufe ihres Lebens alle diese Positionen, wie zum Beispiel die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739-1807), die im Mittelpunkt der folgenden Fallstudie steht. Die 1739 in Wolfenbüttel geborene Prinzessin war 1756 mit Ernst August Constantin von Sachsen-Weimar-Eisenach verheiratet worden, der schon 1758 gestorben war. 1759 hatte sie für sechzehn Jahre die obervormundschaftliche Regentschaft für ihre zwei unmündigen Söhne übernommen. Nachdem sie 1775 die Regierung an ihren Sohn Carl August abgegeben hatte, lebte sie noch 32 Jahre in Weimar, unterbrochen von einem zweijährigen Italienaufenthalt (1788-1790). Um Vergleichsmöglichkeiten zu anderen, nichtregierenden Fürstinnen wie Luise von Anhalt-Dessau anzubieten, konzentriere ich mich auf Formen und Medien der Selbstdarstellung, die Anna Amalia nach 1775 als Herzogsmutter einsetzte.<sup>13</sup>

#### »Würde und Oeconomie«, Pracht und Moralität

Schon in der Frühphase von Anna Amalias Regentschaft galt der Druck einer rasonierenden Öffentlichkeit in Weimar um 1760 intern als gewichtiges Argument, das auf die fürstliche Selbstdarstellung zurückwirkte. Einzelne Räte versuchten, kameralistische Ansätze auch bei den Hoffinzen anzuwenden. Hierzu motivierten sie vor allem die katastrophale Lage der Staats- und Hoffinzen sowie der fragile Übergangscharakter einer weiblichen vormundschaftlichen Regentschaft<sup>14</sup> – der künftig »vollwertig« regierende Landesnachfolger sollte geordnete finanzielle Verhältnisse vorfinden. Der Geheime Rat Gottfried Nonne argumentierte 1759 gegen die finanziellen Forderungen des Hofmarschallamts: »[D]ie wahre Ehre besteht nicht in einem grossen Aufwand, und in einem äußerlichen kostbaren Glanze; sondern in genauer Erfüllung der obhabenden Pflichten. [...] Die armen Unterthanen werden bis auf den letzten Bluts-Tropfen ausgesauget: und an dem Hofe der besten Fürstin, einer wahren Mutter der Unterthanen, soll zu eben der Zeit Pracht und Ueberfluß herrschen?« Schließlich müsse sich die Regentin eines Tages dafür gegenüber ihrem Sohn, den Unterthanen und dem »unbefangene[n] publicum« ver-

antworten.<sup>15</sup> In den folgenden fünfzehn Jahren entzündeten sich immer wieder Diskussionen um die Bewirtung des Hofstaats, der Günstlinge und der auswärtigen Gäste. In der Praxis lud die Herzogin stets mehr Personen zur Hofafel und den Festlichkeiten ein, als es der Hofetat erlaubte. Für eine Witwenhofhaltung, die zugleich die Ehre des Hauses für den künftig regierenden Landesherren zu sichern hatte, war der »angemessene« Aufwand (»decorum«<sup>16</sup>) eben schwer festzusetzen, und die Oberhofchargen setzten das »decorum« erfolgreich mit Prachtentfaltung gleich. Die Fürstin ließ sich – als Regentin – letztlich nicht in ein rationales System der Hof- und Staatsfinzen einordnen.<sup>17</sup> Diese strukturell bedingte Inkonzsequenz zeigt sich auch in anderen Bereichen.<sup>18</sup>

Nonnes »moralische« Argumentation blieb freilich als regulative Idee präsent. Sie wirkte sich bereits vor 1775 aus – zwar nicht auf die Hofafel, jedoch auf andere Formen der Repräsentation des Hofes. Reichsfürsten benutzten im Alten Reich die Förderung der Künste traditionell als Mittel, um sich gegenüber anderen Höfen zu profilieren, also Status zu beanspruchen bzw. zu behaupten.<sup>19</sup> Einer der außenwirksamsten künstlerischen Handlungsräume eines Hofes war sein Theater. Prinzenlehrer Christoph Martin Wieland führte 1773 mithilfe seines Periodikums *Teutscher Merkur* eine neue Form der höfischen Selbstdarstellung für Weimar ein. Er feierte nicht den Aufwand an Kostümen, Dekorationen und Personen, mit dem die italienische Opera seria an anderen Höfen (Außen-) Wirkung erzielte. Vielmehr hob Wieland die künstlerische Qualität der Stücke, vor allem seines deutschsprachigen Singspiels *Alceste* hervor. Desweiteren feierte er den freien Eintritt für Hofstaat und Stadtbürger.<sup>20</sup> Wieland versprach sich wie andere Aufklärer eine allgemeine »Versittlichung und Geschmacksbildung«<sup>21</sup> von den Aufführungen von Sprech- und Musiktheater. Programmatisch führte er diese pädagogischen Intentionen im *Teutschen Merkur* aus. So schuf er eine aufklärerisch akzentuierte Selbstinszenierung des Weimarer Hofes und seiner fürstlichen Mäzenin. Insofern knüpfen seine Beiträge über das

12 Vgl. grundsätzlich: Heide Wunder: »Herrschaft und öffentliches Handeln von Frauen in der Gesellschaft der Frühen Neuzeit«. In: *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Hg. Ute Gerhard. München 1997, 27-54, hier: 30; Werner Paravicini: »Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und Früher Neuzeit«. In: *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Hg. Jan Hirschbiegel, Werner Paravicini. Stuttgart 2000, 13-25, hier: 21.

13 Ausführliche Literatur- und Quellennachweise bei Verf.: *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739-1807). Denk- und Handlungsräume einer »aufgeklärten« Herzogin*. Heidelberg 2003. Ausgeklammert werden muß hier die Darstellung der Fürstin im Porträt. Vgl. grundlegend Barta: *Familienporträts* (= Anm. 7), sowie den Beitrag von Anette Froesch in diesem Heft.

14 Pauline Puppel: *Die Regentin. Vormundschaftliche Herrschaft in Hessen 1300-1700*. Frankfurt am Main 2004. Ich danke Pauline Puppel, daß sie mir ihre Dissertation (Kassel 2002) im Manuskript zur Verfügung stellte.

15 Gottfried Nonne: »Anmerkungen über die Hof-Etats-Tabelle«, Weimar 29. Nov. 1759; ThHStAW, A 9032, Bl. 12-17'.

16 Zum Begriff: Claudia Schnitzer: *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit*. Tübingen 1999, 19-21.

17 Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), 251-253; Volker Bauer: *Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus*. Wien u. a. 1997, 168, 181-184.

18 Vgl. z. B. die konfliktreiche Baugeschichte des Landschaftshauses (ThHStAW A 496a), bei der die Landstände einen funktionalen, möglichst kostengünstigen Bau planten, das Geheime Consilium jedoch das »decorum« des Gebäudes als höchstes Ziel festsetzte und dadurch permanente Schuldenaufnahmen der Landschaftskasse in Kauf nahm.

19 Vgl. z. B. Barbara Stollberg-Rilinger: »Höfische Öffentlichkeit. Zur zeremoniellen Selbstdarstellung des brandenburgischen Hofes vor dem europäischen Publikum«. In: *Forschungen zur brandenburgischen und preussischen Geschichte* 7 (1997), 145-176, hier: 165.

20 Wolfram Huschke: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*. Weimar 1982, 16-20; Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*. Tübingen 1998, 202-236.

21 Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1995, 461.

Hoftheater an die gedruckten Festbeschreibungen an, die das Ansehen eines Hofes innerhalb der »höfischen Gesellschaft« des Reichs steigern sollten.<sup>22</sup> Doch anders als diese vornehmlich an den Höfen zirkulierenden Drucke inszenierte Wieland den Weimarer Hof in einer prinzipiell reichsweiten, ständeübergreifenden Öffentlichkeit. Als Regentin nahm Anna Amalia Wielands Programmatik aufgrund interner Machtkämpfe um die Kontrolle des Hoftheaters noch nicht auf, wie auch in der Praxis der angeblich freie Zugang vom Hofmarschallamt beschränkt und kontrolliert wurde.<sup>23</sup> Nach 1775 trat ihre Selbstdarstellung jedoch nicht mehr hinter den von Wieland formulierten Anspruch zurück.

#### Ein Musterbild für individuelle Geschmacks- und allgemeine Volksbildung

Zusätzlich zur großen Hofbibliothek besaßen die Mitglieder der fürstlichen Familie persönliche Buchbestände.<sup>24</sup> Diese wurden nach Ende von Anna Amalias Regentschaft aus der Hofbibliothek organisatorisch herausgelöst. Die Bibliothek der Herzogsmutter sollte nicht nur ihren individuellen Bildungsinteressen und Unterhaltungsbedürfnissen dienen. Sie war sowohl Unterhaltungsreservoir und Bildungseinrichtung der Weimarer Hofgesellschaft als auch Medium der Repräsentation ihrer Besitzerin.<sup>25</sup>

Bücher waren vergleichsweise günstige Sammelstücke, die präsentabel die obere Etage des Stadtpalais der Herzogin schmückten. Schon 1786 nahm Friedrich Karl Gottlob Hirsching Anna Amalias Bibliothek in seine Beschreibung *sehenswürdiger Bibliotheken Teutschlands* auf. Sie zeuge »von dem feinen Geschmack dieser erhabenen Freundin der Musen«. Der Aufklärer Hirsching betonte den Bildungszweck dieser Einrichtung und beschrieb ausführlich die einzelnen Bestandsgattungen.<sup>26</sup> Welcher Personenkreis Zugang zum Bibliothekskatalog, zu den Bücherbeständen oder gar zu den Bibliotheksräumen der Herzogsmutter erhielt, wurde nirgends festgeschrieben. Der 1776 angefertigte Katalog wendet sich jedoch nicht nur an die Herzogin, ihren Hofstaat und Günstlingskreis, sondern scheint für einen breiteren Nutzerkreis verfaßt zu sein.<sup>27</sup> Darüber hinaus hob Hirsching die Bildungsfunktion für die Herzogin hervor: »Die Bibliothek ist ihrem

Endzweck vollkommen angemessen. Es ist kein Buch darinn, welches nicht entweder zur Belehrung, oder zur angenehmen Unterhaltung einer Fürstin dient. Hierin ist eine so strenge Wahl getroffen, daß durchaus nichts schlechtes, und wenig mittelmäßiges darinn geduldet wird.« Zu finden seien »die Lieblingsschriften« der Franzosen, Engländer, Italiener und Deutschen, deren Sprachen die Herzogin verstehe. »Auch enthält sie die vornehmsten griechischen Dichter, weil die Begierde, die griechischen Schönheiten aus der Quelle zu versuchen, diese unvergleichliche Fürstinn bewogen hat, auch die griechische Sprache zu lernen.«<sup>28</sup> Hirsching glied Anna Amalias Übersetzungsübungen, ihr assoziatives Leseverhalten und das wesentlich von den Bibliothekaren bestimmte Sammelprofil seinem aufklärerischen Duktus an. Tatsächlich läßt sich bei ihr nicht von einer »Art enzyklopädischer Wißbegier« sprechen, im Gegensatz zu Markgräfin Karoline Luise von Baden, die eine »möglichst umfassende Referenzbibliothek für alle Gebiete« aufzubauen versuchte und sich ständig Titel von in Periodika angezeigten oder besprochenen Werken notierte.<sup>29</sup> Vermutlich hatte Anna Amalia jedoch nichts dagegen, daß Hirsching sie dementsprechend darstellte. Die Bibliothek wurde somit zum Medium fürstlicher Repräsentation in mehrerlei Hinsicht – sie verkörperte die Herzogsmutter als kultivierte Mäzenin und als Musterbild einer gewissenhaften Leserin.

Die Funktionen, die den persönlichen Kunstsammlungen der Herzogsmutter nach 1775 für Geselligkeit und Gelehrsamkeit in der Residenz Weimar zukamen, sind schwer zu ermitteln. Anders als für die Bibliothek erstellte Jagemann für die Kupferstichsammlung erst im Jahre 1794 ein Verzeichnis. Dieses folgte den Anforderungen an Kataloge stadtbürgerlich-patrizischer Kunstsammlungen, deren Lektüre an sich schon unterhaltend sein sollte.<sup>30</sup> Die Kupferstiche und Kupferstichwerke bildeten gleichsam den visuellen Teil des Zeichenspeichers der Bibliothek. Ob das Verzeichnis wie diese häufig gedruckten Kataloge einem weiteren Leserkreis zugänglich war, ist allerdings nicht bekannt. Nach 1790 benutzte die Herzogin ihre aus Italien mitgebrachten Kunstwerke gelegentlich als Anschauungsmaterial bei gelehrten Vorträgen im Palais. Die wenigen Gemälde der Herzogin erhielten mitunter eine gesellige Funktion für den Günstlingskreis. Außerhalb dieses exklusiven Kreises waren ihre Kunstsammlungen eingeschränkt Besuchern der Residenz zugänglich. Die Sammlung konnte ihre schmückende Wirkung in Abwesenheit ihrer fürstlichen Besitzerin entfalten, doch der Zugang war kanalisiert.<sup>31</sup> Beide Sammlungen – die Bibliothek und die Kunstwerke – waren nicht uneingeschränkt »öffentlich«. Sie dienten primär der Bildung und Unterhaltung des Hofstaats und der Günstlinge und fungierten als Medium, das die Herzogin als kultivierte Mäzenin repräsentierte.

22 Daniel: »Fest« (= Anm. 8), 50.

23 Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), 475–478.

24 Bärbel Raschke: »Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach – Buchbesitz, Lektüre und Geselligkeit«. In: *Der »Museumhof« Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar*. Hg. Verf. Köln u. a. 2001, 80–105, hier: 86; Sabine Heißler: »Unbekannte Lesewelten. Privatbibliotheken adliger Frauen im deutschen Reich zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert«. In: *Ariadne. Almanach des Archivs der Deutschen Frauenbewegung* 34 (1998), 4–7. Vgl. auch den Aufsatz von Bärbel Raschke in diesem Heft.

25 Nachweise bei Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), 413–420.

26 Friedrich Karl Gottlob Hirsching: *Versuch einer Beschreibung sehenswürdiger Bibliotheken Teutschlands nach alphabetischer Ordnung der Städte*, Bd. 1. Erlangen 1786, 224.

27 [Christian Joseph Jagemann:] *Catalogue raisonné de la Bibliothèque de son Altesse serenissime madame Anne Amelie Princesse de la maison de Brunsvik, et Duchesse douairiere de Weimar, et Eisenach* [...], Tl. 1 (1776), Tl. 2: Zuwachs an Büchern seit dem Jahre 1776; SWKK/ Herzogin Anna Amalia Bibliothek Loc. A: 2.

28 Hirsching: *Beschreibung* (= Anm. 26), 226.

29 Lauts: *Kavoline Luise* (= Anm. 11), 31.

30 [Christian Joseph Jagemann:] *Verzeichniß der Kupfersammlung der Durchlauchtigsten Frau Herzoginn Anna Amalia im Jahr 1794*; SWKK/ Herzogin Anna Amalia Bibliothek Loc. A, 13. Claudia Valter: *Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts* [Diss.]. Aachen 1995, 47.

31 Vgl. ausführlicher Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), 422 f.

Viele Fürstinnen konzentrierten ihre künstlerischen Aktivitäten auf Gartengestaltung und Innenausstattung.<sup>32</sup> Gärten und Wasserkünste sowie die Innenausstattung waren für die »Beurteilung des Ranges eines Schlosses« entscheidender als seine »bauliche Gestalt«.<sup>33</sup> Diese hochadligen Lust-, Wohn- und Arbeitsräume waren der präsentabelste Zweig der gestalterischen Tätigkeiten von Fürstinnen. Generell hatte der Aufwand für Selbstdarstellung dem »decorum« zu folgen. Fürstliche Witwen<sup>34</sup> konnten in der Innenausstattung einen geringeren Aufwand betreiben als regierende Fürsten. Allerdings waren sie nicht so frei, nur ihrem Geschmack folgen zu können, »ohne auf die Zwänge der Repräsentation Rücksicht nehmen zu müssen«.<sup>35</sup> Die Kunst, »ihren« Garten zu gestalten, bildete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebenfalls einen besonders prestigeträchtigen Bereich fürstlicher Kunstliebhaber. Sie war doppelt wirkungsvoll: Zum einen verbreiteten Besucher die Kenntnis der Anlagen persönlich in der »höfischen Gesellschaft« des Reichs. Darüber hinaus konnte der Hof in die breitere literarische Öffentlichkeit hineinwirken, indem Kupferstichfolgen, Gartentraktate oder Reisebeschreibungen die fürstlichen Gärten vorstellten und wiederum ästhetisch überhöhten. Seit den 1760er Jahren erhielt die deutsche Gartenkunst mit den englischen Landschaftsgärten und ihrem Paradigma Wörlitz einen Innovationsschub, während sich die Höfe einen neuen Gradmesser ihrer Aktualität und Modernität verliehen. Die englische »country ideology« und die Abkehr vom Formalismus des französischen Schloßgartens, den man als »absolutistisch« interpretierte, verbanden ein arkadisches Refugium mit weiten Konnotationen einer »aufgeklärten« Regierung.<sup>36</sup>

1775 erwarb Anna Amalia das Stadtpalais ihres geheimen Rats von Fritsch an der Esplanade in Weimar.<sup>37</sup> Deshalb hatte sie auf die architektonische Gesamtanlage nebst Disposition und Wandgliederung keinen Einfluß. Das Gebäude stellte keineswegs »un-

32 Vgl. Kerstin Merkel: »Fürstliche Dilettantinnen«. In: *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen. Die Rolle des Hofes im späten 18. Jahrhundert*. Hg. Marcus Ventzke. Köln u.a. 2002, 34-51.

33 Vgl. zum folgenden: Peter-Michael Hahn: »Wahrnehmung und Magnifizienz«. In: *Adelig-fürstliche Lebensstile im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. ders., Hellmut Lorenz. Potsdam 1998, 9-43, hier: 42.

34 Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Hg. Martina Schattkowsky. Leipzig 2003; Brigitte Streich: »Frauenhof und Frauenzimmer«. In: *Frauenzimmer* (= Anm. 12), 247-262.

35 So hingegen Kerstin Merkel, Heide Wunder: »Das eröffnete Cabinet des gelehrten Frauenzimmers«. Dichterinnen, Malerinnen und Mäzeninnen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation«. In: *Frauen in der frühen Neuzeit* (= Anm. 11), 7-17 und 243-245, hier: 12.

36 Vgl. *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*. Hg. Frank-Andreas Bechtoldt, Thomas Weiss, Wörlitz 1996.

37 Die Bau- sowie v.a. die Restaurierungsgeschichte der Gebäude und Gärten der Herzogin wird in quellennahen Überblicksbeiträgen dargestellt in *Weimarer Klassikerstätten. Geschichte und Denkmalpflege*. Bearb. Jürgen Beyer, Jürgen Seifert. Bad Homburg, Leipzig 1997. Auf Einzelnachweise wird im folgenden verzichtet.

repräsentative Räumlichkeiten«<sup>38</sup> dar. Der Aufwand wurde an die Zurschaustellungsbedürfnisse einer nichtregierenden Herzogsmutter angepaßt. In den drei Jahrzehnten, in denen sie das Palais bewohnte, kümmerte sich Anna Amalia persönlich um konkrete Bau- und Dekorationsfragen. Beim Bezug war die Innenausstattung noch nicht vollendet, wodurch die Herzogin einen gewissen Spielraum erhielt. Um 1775 fertigte der Leipziger Maler Adam Friedrich Oeser eine umlaufende Architekturmalerei und das Deckengemälde im Saal mit der zentralen Figur der *Minerva* an – der Göttin der Weisheit, der Künste und der klugen Kriegsführung. Im Jahr der Regierungsübergabe an ihren Sohn ließ sich Anna Amalia also noch einmal in traditioneller Herrscher- bzw. Herrscherinnen-Ikonomie<sup>39</sup> repräsentieren.

Zusätzlich zum Palais erhielt die Herzogsmutter 1776 als Sommersitz Schloß Ettersburg. Mit dieser Zerteilung der Hofhaltung konnte Anna Amalia die Vorteile der Residenz (Theater, Besucher, Günstlinge in der Stadt) mit der räumlichen Unabhängigkeit des herkömmlichen Witwensitzes kombinieren. Ettersburg, von Weimar aus leicht zu erreichen, sollte vorzeigbar sein. Der große Saal des westlichen Seitenflügels im Alten Schloß wurde schon 1776 für Theatervorstellungen hergerichtet. Über Jahre hinweg waren in dem seit 1748 unbewohnten Gebäude hohe Reparatur- und Unterhaltungskosten zu leisten. Den Ort darüber hinaus mit höfisch-geselligem Leben zu erfüllen, erforderte ebenfalls einen beträchtlichen Aufwand. Anna Amalia veranstaltete in Ettersburg (und in der Stadt) seit 1777 Aufführungen des »Herzoglichen Liebhabertheaters«, das sowohl die Künste Dichtkunst, Musik, (Kulissen-)Malerei und Gartenkunst zusammenführte, als auch die Hofchergen und Günstlinge des »regierenden« Hofes an ihren Witwenhof band, der damit die kulturelle Hegemonie innerhalb der örtlichen Hofgesellschaft beanspruchte.

Seit 1778 begann der Weimarer Hof seinen gartenkünstlerischen Rückstand gegenüber anderen Residenzen wie Dessau-Wörlitz aufzuholen, als Carl August den »Welschen Garten« am Residenzschloß umgestalten und erweitern ließ. Von diesen Maßnahmen sollten Linien zur englischen Gartenkunst indes eher dünn gezogen werden.<sup>40</sup> Anna Amalia hatte schon im Sommer 1777 begonnen, den Ettersburger Schloßgarten zur empfindsamen Variante eines Landschaftsparks umzugestalten. Bis Ende 1780 investierte sie immerhin 5765 Reichstaler in die Ettersburger Gartenanlagen, für Bücher und Kunstwerke lediglich 3453 Taler.<sup>41</sup> In diesen Jahren lehnten sie und ihre Vertraute Charitas Emilie von Bernstorff ihre Briefsprache an das empfindsame Vokabular einer Sophie von La Roche besonders dann an, wenn sie sich mit Dichtern und Publizisten wie Johann Heinrich Merck oder Joachim

38 So Gabriele Busch-Salmen, Walter Salmen, Christoph Michel: *Der Weimarer Musenhof. Dichtung – Musik und Tanz – Gartenkunst – Geselligkeit – Malerei*. Stuttgart 1998, 20 (Repräsentation mit Prunkentfaltung gleichsetzend).

39 Vgl. Anne Fleig: »Entre souverains ce n'est pas le sexe qui décide. Höfische Selbstinszenierung und Geschlechterrollen«. In: *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert*. Hg. Olivia Hochstrasser u. a. Göttingen 1998, 41-63, hier: 52 f.

40 Christian Juraneck: »England ist auch in Weimar. Ein vorgetragener Versuch«. In: *Jahresbericht 1994 der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftspflege e. V. Arbeitskreis Historische Gärten*. Berlin 1995, 23-51.

41 Schatullrechnungen Anna Amalias 1776-1780; ThHStAW A 926-941.

Christoph Bode, dem Übersetzer von Lawrence Sternes *A Sentimental Journey*, austauschten. Mit dem Künstler Georg Melchior Kraus zeichnete die Herzogin in der freien Natur. 1778 unternahm sie in kleiner Gesellschaft (mit Kraus und Merck) inkognito eine Kunst- und Landschaftsreise an den Mittel- und Niederrhein, auf der sie La Roche besuchte. Um 1777 übersetzte sie mehrere Epen aus dem ›Ossian‹. Anna Amalia folgte damit einer sentimentalischen Mode, die 1775 mit Goethe und Herder in Weimar eingezogen war.<sup>42</sup> Die Hofdamen, Kammerherren und Günstlinge paßten ihren Duktus und Verhaltensstil der Herzogsmutter an. Außer dem empfindsamen Vokabular lassen sich bei Anna Amalia keine ästhetischen Motive für die Umgestaltungen der Ettersburger Jahre ablesen. Mit der Gartengestaltung, der Innenausstattung sowie dem Unterhaltungsprogramm in Ettersburg, vor allem dem Liebhabertheater, versuchte die Herzogsmutter, das Beste aus ihrem Positionsverlust nach dem Regierungswechsel zu machen, indem sie sich als Zentralfigur der höfischen Geselligkeit inszenierte. Ihre Integrationskraft auf den Weimarer Gesamthof ließ jedoch seit etwa 1781 nach. Gleichzeitig verschwand das empfindsamen Vokabular wieder aus ihren Briefen – es hatte sich überlebt.<sup>43</sup>

#### Individuum versus Standesperson

1781 vertauschte Anna Amalia Ettersburg mit dem verhältnismäßig bescheidenen Pächterhaus Tiefurt. Diese Sommerwohnung, heute irreführend ›Schloß‹ genannt, diente auf den ersten Blick gerade nicht der Zurschaustellung, sondern dem programmatischen Rückzug der Herzogin auf ihren Landsitz, während sie im Stadtpalais größere Gesellschaften und Konzerte veranstaltete. Das ›Luisium‹ bei Dessau war insofern gewissermaßen die umgekehrte Parallele zu Tiefurt. Denn dieser Landsitz, wengleich er zum Rückzugsort vom ›zeremoniösen‹ Schloß stilisiert wurde, stellte als ›pädagogische Staffagearchitektur‹ gleichermaßen ein Repräsentationsmedium des Hofes dar, das den persönlichen Wohnbedürfnissen und Alltagsinteressen der Fürstin Luise immer weniger entsprach. Deshalb zog sie sich seit 1790 ins unpräzise ›Graue Haus‹ in Dessau zurück, das die Hofgesellschaft nicht als fürstlichen Handlungsraum akzeptierte.<sup>44</sup>

In Tiefurt erforderte das Gebäude des Pächterhauses zunächst keine wesentlichen Instandsetzungen. Anna Amalia veränderte in den ersten Jahren nach dem Einzug nichts an der betont schlichten Innenausstattung – Bedürfnisse und Repräsentation stimmten weitgehend überein. Die außenwirksame Gestaltung des Parks setzte sie jedoch fort, doch diese kostete zunächst nur ein Drittel der Aufwendungen für Ettersburg.<sup>45</sup> Für Tiefurt zogen weder die Herzogin selbst, noch ihre Günstlinge oder auswärtige Besucher und Schriftsteller Parallelen zwischen Gartengestaltung und ›aufgeklärten‹ Prinzipien des Re-

42 Manuela Jahrmärker: *Ossian. Eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*. Köln 1993, 9-48.

43 Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), pass.

44 Froesch: *Luisium* (= Anm. 11), 164-172. Vgl. dazu auch den einleitenden Forschungsabriss von Haefs/Zaunstock.

45 Schatullrechnung Anna Amalias 1778/1779; ThHStAW A 933/935, Belege Nr. 1017-1382. Vgl. *Klassikerstätten* (= Anm. 37), 91-97, 307-315.

gierens sowie der gesellschaftlichen Ordnung. Der Landsitz einer fürstlichen Witwe ohne direkte Regierungsfunktionen eignete sich nicht dazu, politisch interpretiert zu werden.

Dennoch konnte die Gestaltung des Gartens einer Selbstdarstellung Anna Amalias als ›aufgeklärter‹ Fürstin dienen. Am 27. April 1785 erkrank ihr Bruder Leopold von Braunschweig-Wolfenbüttel in der Hochwasser führenden Oder. Schnell wurde der Unfall als heldenhafte ›Rettungs‹-Aktion interpretiert und in zahlreichen Drucken zum Opfer für die Humanität verklärt. Der Herzog und Freimaurer habe sein Leben für einfache Bürger geopfert.<sup>46</sup> Anna Amalia übernahm ›aufgeklärte‹ Facetten des so schnell etablierten, öffentlichen Leopold-Bilds. In seiner aus einem ›edlen‹ und ›empfindsamen‹ Herzen gespeisten Tatkraft erblickte sie ein Tugendideal, das der Menschheit zum Vorbild gereiche. Im Tiefurter Park ließ sie ihm 1787 ein Monument zu errichten. Die Inschrift verweist zunächst nicht auf den Stand und die Verwandtschaft zwischen Geehrtem und Stifterin. Sie lautet schlicht: ›Dem verewigten Leopold. Anna Amalia‹.<sup>47</sup> Dennoch verweisen die Urne auf den Stand, die militärischen Insignien (Helm und Degen) am Sockel auf den Lebensweg des Toten. Die nahe Ilm deutet Todesart und Todesort an.<sup>48</sup> Der Tod Leopolds und seine Stellung war durch die publizistische Verbreitung allgemein bekannt. Einer Herzogin war es gar nicht möglich, den Bruder privat zu betrauern. Dies war offenbar auch nicht gewollt: Georg Melchior Kraus popularisierte das Monument im *Journal des Luxus und der Moden* – Ort und Dargestellter wurden namentlich genannt.<sup>49</sup> Die Fürstin entzog sich also einer öffentlichen Darstellung nur scheinbar. Sie kalkulierte die ästhetische Außenwirkung des Monuments und die humanitäre Symbolkraft des Dargestellten ein. Leopolds allseits bekannter Ruhm sollte auf Anna Amalia abfärben, die sich damit als ›aufgeklärte‹ Fürstin darstellen ließ.<sup>50</sup> Das Monument deutet einen Paradigmenwechsel in der fürstlichen Repräsentation an, den die Herzogin in der Praxis des Tiefurter Hoflebens vollzogen hatte. Der Hinweis auf das *decorum* konnte ein relativ aufwendiges Hofleben wie noch in Ettersburg nicht mehr rechtfertigen.<sup>51</sup>

46 Gert-Dieter Ulferts: ›Denkmaale‹ für einen Helden der Aufklärung. Bildkünstlerische Reaktionen auf den Tod Herzog Leopolds von Braunschweig 1785«. In: *Braunschweig-Bevern. Ein Fürstenhaus als europäische Dynastie 1667-1884*. Redig. von Christof Römer. Braunschweig 1997, 465-478.

47 Anna Amalia an Christian Bernhard Isenflamm, Weimar 29. Mai 1785« (eigenhändig); ThHStAW HA A XVIII 61, Bl. 49. Anna Amalia an Adam Friedrich Oeser, Tiefurt 15. Sept. 1785« (eigenhändig); GMD, Sign. 0. Vgl. Wolfgang Huschke, Wolfgang Vulpius: *Park um Weimar. Ein Buch von Dichtung und Gartenkunst*, Weimar 1955, 21.

48 Michael Wenzel: *Adam Friedrich Oeser. Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus*. Weimar 1999, 110.

49 [Georg] M[elchior] Kraus: ›Denkmal des Herzogs Leopold von Braunschweig, in dem Garten zu Tiefurth.‹ In: *Intelligenzblatt zum Journal des Luxus und der Moden* 2 (1787), H. 12, xcix-ccxi; wiederholt ebd., 3 (1788), H. 1, ii-iii.

50 Anna Amalia an Adam Friedrich Oeser, Tiefurt 3. Okt. 1785 (eigenhändig); GMD NW 804/1963.

51 Zur Kritik an höfischer Pracht vgl. Bauer: *Hofökonomie* (= Anm. 17), hier: 240-257; Marcus Ventzke: ›Hofökonomie und Mäzenatentum. Der Hof im Geflecht der weimarischen Staatsfinanzen zur Zeit der Regierungsübernahme Herzog Carl Augusts‹. In: *Musenhof* (= Anm. 24), 19-52, hier: 44.

Nach Goethes und Anna Amalias Italienaufenthalt wurde die künstlerische Repräsentation des Weimarer Hofes und seiner einzelnen Hofhaltungen vielschichtiger. Nicht nur Anna Amalias Horizont hatte sich geweitet – in Weimar und Jena begannen neue ästhetische Debatten, die nicht ohne Rückwirkung auf die Selbstdarstellung des Hofes blieben. Tiefurt wurde nun zum »Ort der Italienbegeisterung«. Die Herzogin ließ das »Skulpturen- und Bildprogramm mit antik-klassizistischen und italienischen Sujets« erweitern.<sup>52</sup> »Italien« stellte den kleinsten gemeinsamen Nenner dar, stand jedoch stets für den Rückbezug auf die »Alten« der klassischen Antike, deren italienischen Lebensraum Anna Amalia 1788 bis 1790 persönlich erfahren hatte. Seit dem 16. Jahrhundert hatte der Adel Standesunterschiede in der Repräsentation von gelehrtem Wissen über die Antike inszeniert und demonstriert. Das Studium der Kunstwerke und Lebensformen der Antike diente der Herzogin jedoch weniger als »ständisches Distinktiv zur Abgrenzung«<sup>53</sup>, sondern dem Versuch, sich den Anschein individueller Lebensgestaltung zu geben. Im Juni 1794 berichtete Anna Amalia Heinrich Meyer, daß sie ihre Zimmer in Tiefurt habe »Mahlen lassen«. Sie habe »sie gut Coloriret, und im Democratischen Styl bearbeitet.«<sup>54</sup> Es ist nicht sicher, ob sie damit lediglich die Ausmalung meinte oder auch die »streng klassizistische Gestaltung des Kaminzimmers«<sup>55</sup> mit Tapeten aus Kupferstichbordüren, die römische und neapolitanische Landschaften zierte.<sup>56</sup> Damit vollzog sie den seit Ende der 1780er Jahre allgemein feststellbaren Wandel zu hochklassizistischen Dekorationen nach. Die neuen Dekorationen sollten zeigen, daß sie den aktuellen Strömungen folgte – Meyer kümmerte sich gerade um die Innenausstattung des Römischen Hauses, des klassizistischen Programmbaus in Weimar. Mit dem »Democratischen Styl« meinte Anna Amalia möglicherweise eine gewisse Annäherung an Innenausstattungen wohlhabender Bürgerhäuser,<sup>57</sup> die auf dem »Landsitz« leichter als Tugend zu feiern war als im Palais, in dem sie größere Gesellschaften veranstaltete. Doch vermutlich verstand Anna Amalia die italienischen Kupferstichlandschaften vor allem deshalb als »Democratischen« Kunststil, da sie ohne allegorische Verschlüsselung allen Italienkennern zugänglich waren: Nicht die fürstliche Bewohnerin selbst wird repräsentiert, wie in der Minerva-Darstellung im Saal des Palais, sondern ihre Hochschätzung und Kenntnis der »klassischen« Gegenden.

52 Siegfried Seifert: »Traum« und »Wahrheit«: Tiefurt als Ort der Italienbegeisterung im klassischen Weimar«. In: *Animo italo-tedesco* 3 (2000), 29-68, hier: 50.

53 So generell Dietrich Boschung, Henner von Hesberg: »Aristokratische Skulpturensammlungen des 18. Jahrhunderts als Ausdruck einer europäischen Identität«. In: Dies. (Hg.): *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*. Mainz 2000, 5-10, hier: 5. Vgl. aber Gerrit Walther: »Adel und Antike. Zur politischen Bedeutung gelehrter Kultur für die Führungselite der Frühen Neuzeit«. In: *Historische Zeitschrift* 266 (1998), 359-385, hier: 384.

54 Anna Amalia an Johann Heinrich Meyer, Weimar 2. Juni 1794 (eigenhändig); Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel N 298 Nr. 525a, Bl. 3.

55 Christane Oehmig: »Schloß Tiefurt«. In: *Klassikerstätten* (= Anm. 37), 307-311, hier: 309.

56 Sabine Hocquél-Schneider: »Innenräume um 1800 in Weimar«, ebd., 31-48, hier: 35.

57 Merkel: »Dilettantinnen« (= Anm. 32), 46.

Anna Amalia stellte in Tiefurt sowohl Bescheidenheit in der Lebensführung als auch Kennerschaft von Kunst und Lebenswelt Italiens zur Schau. Medien und Formen dieser Repräsentation sollten sich dem veränderten Kunstgeschmack der 1790er Jahre einerseits und der in der Luxusdebatte lautgewordenen Kritik an höfischem Aufwand andererseits anpassen. Die »Selbstdarstellung des Fürsten als Gleicher unter Gleichen« aktualisierte fürstliche Repräsentation, anstatt sie zu verringern.<sup>58</sup> Indem die Fürstin ihren Landsitz ästhetisch entgrenzte, konterkarierte sie die Rückzugsideologie, die sie in den selben Jahren für Tiefurt entwickelte. Tiefurt, das »Aushängeschild« der Herzogin, galt als Symbiose von einfachem Landhaus und geschmackvollem Garten. Die Mitglieder ihres Hofstaates und ihres Günstlingskreises forcierten die publizistische Selbstinszenierung.<sup>59</sup> Andere Huldigungsschriften folgten, aber auch Reisebeschreibungen von Autoren, die nicht zu den Günstlingen der Herzogin zählten. Sie feierten den Tiefurter Garten als schlichten »Lustort«<sup>60</sup> in dem »reizenden Thal an der Ilm«<sup>61</sup> oder gar als Verkörperung klassizistischen Geistes.<sup>62</sup>

Nach 1790 entwickelte der Weimarer Hof eine neue repräsentative Dynamik, die zunächst vor allem von kunstimmanenten Idealen getragen wurde, wie sie Goethe und Meyer propagierten. Der Bau des Römischen Hauses im Ilmpark (1791-1793) für den regierenden Herzog leitete einen klassizistischen »Paradigmenwechsel« ein<sup>63</sup>, dem sich Anna Amalia nicht verschloß. Etwa zeitgleich zur Planung dieses »Gartenhauses« entwarf Architekt Johann August Arens (1757-1806) einen zweigeschossigen Gartensalon in Tiefurt. Der Fassade eignet eine ähnliche klassizistische Strenge wie dem Römischen Haus; das mit einem Giebeldach überfangene Oberlicht sollte wohl Gartenveranstaltungen bei schlechtem Wetter – wahrscheinlich Tees, Musik- und Spielnachmittage – erhelten. Möglicherweise wurde der Salon aus finanziellen Gründen nicht verwirklicht.<sup>64</sup> 1804 zogen mit der Erbprinzessin Maria Pavlovna, einer russischen Zarentochter, neue Anforderungen an die Selbstdarstellung der Fürstenfamilie in Weimar ein. Der aufgrund

58 Anders ebd.

59 Vgl. z. B. Christian Joseph Jagemann: *Descrizione di Tiffort*. Weimar 1787. Vgl. Verf.: »Tieffurth« oder »Tibur?« Anna Amalias Rückzug auf ihren »Musensitz«. In: *Musenhof* (= Anm. 24), 125-164.

60 [Heinrich Gottlieb Schmieder: ] *Über Reise-Nachbetereien und Naturauftritte. Bemerkungen auf einer Reise nach Erfurt, Gotha, Weimar, Jena, Magdeburg, Naumburg, Weissenfels, Lauchstädt, Halle, Leipzig*. Halle 1786, 16.

61 [Friedrich Ludwig Christian v. Oertel: ] *Briefe eines ehrlichen Mannes bey einem wiederholten Aufenthalt in Weimar*. Deutschland [i.e. Altona] 1800, 66. Vgl. ähnlich [Wilhelm Schumann: ] *Beschreibung und Gemälde des herzoglichen Parks bey Weimar und Tiefurt, besonders für Reisende. Aus den Annalen der Gärtnerey*. 6. St. Erfurt 1797, 52-61.

62 [Nicolaus Meyer: ] *Tieffurth. Eine Phantasie*. Jena 1801 (unpag.).

63 Wenzel: *Oeser* (= Anm. 48), 111. Vgl. Alfred Jericke, Dieter Dolgner: *Die Architektur des Klassizismus in der Baugeschichte Weimars*. Weimar 1975, 137-162; *Das Römische Haus in Weimar*. Hg. Andreas Beyer. München, Wien 2002.

64 Johann August Arens: *Entwurf eines Saals für einen Gartensalon Anna Amalias in Tiefurt*. 1792. Pinsel- und Federzeichnung in Schwarz, grau laviert, aquarelliert, Büttenpapier; SWKK/Museen Khz. Die Fassade sollte 30 Fuß breit sein,

der Vermählung des Erbprinzen vorangetriebene Neubau des 1774 abgebrannten Schlosses hatte die provisorische Schlichtheit der fürstlichen Wohnungen beendet.<sup>65</sup> Die Residenz hatte ihre repräsentative Mitte zurückgewonnen, der Hof sein Zeichensystem neu justiert.

Anna Amalia fühlte sich nicht nur gegenüber der Erbprinzessin in Zugzwang.<sup>66</sup> Im selben Jahr ließ sie die obere Etage des Palais in einen Festsaal umwandeln, um für die gesamte, zahlreicher gewordene fürstliche Familie als Gastgeberin auftreten zu können.<sup>67</sup> Nach 1790 war Adam Friedrich Oeser als künstlerische Instanz am Weimarer Hof durch Heinrich Meyer abgelöst worden. Anna Amalia bemühte sich, diesen Bruch als harmonischen Generationenwechsel zu interpretieren.<sup>68</sup> Meyer versah ihren neuen Festsaal mit einer klassizistischen Velumausmalung und einer Stuccolustroverkleidung. Die Fürstin wollte Kunstgeschmack auf der Höhe der Zeit demonstrieren. Meyer integrierte allerdings Oesers Deckengemälde. Oesers frühklassizistische Naturillusionsallegorie wurde gleichsam musikalisiert, wenngleich perspektivisch amputiert. Die Herzogsmutter ließ nicht zu, daß das Vermächtnis des 1799 verstorbenen Oeser getilgt wurde. Gleichzeitig wurde so Oesers allegorische Überhöhung der Herzogin als Minerva konserviert, die Goethe und Meyer 1799 vehement abgelehnt hatten. Möglicherweise wollte sich Anna Amalia mit dem zweischichtigen Deckengemälde in ihrem wichtigsten Raum vom normativen Klassizismus der Weimarer ›Kunstfreunde‹ abgrenzen, als sich dieser ohnehin schon in der Defensive befand.<sup>69</sup> Die Fürstin stellte sich als Bewahrerin einer bestimmten künstlerischen Richtung dar und suchte dennoch ästhetischen wie aufwandsbezogenen Anschluß an den ›regierenden‹ Hof. Sie fand also gewandelte Inhalte und Formen für ihre Repräsentation. Zugleich bewahrte sie einen gewissen Freiraum innerhalb der künstlerischen Topographie der fürstlichen Gebäude in Weimar.

#### Höfische Öffentlichkeit und nationale Publizität

Außenwirkung zu erzielen, indem Bibliothek, Bilderkammer, Hofmusik und Hoftheater unterhalten und fürstliche Gärten gestaltet wurden, war Teil des ›decorum‹ eines Hofes. Innerhalb der ›höfischen Gesellschaft‹ des Reichs Ansehen für ihre Dynastie zu gewinnen, indem sie musische *Plaisirs* ostentativ auslebte und die künstlerischen Institutionen am Hof außenwirksam förderte, ist für Anna Amalia als bewußtes Motiv gering zu veranschlagen.

65 Vgl. bereits Hans Wahl: *Tiefurt*. Leipzig [1929], 116.

66 Anna Amalia an Maria Pavlovna von Sachsen-Weimar-Eisenach, Tiefurt 7. Juli 1805; ThHStAW HA A XVIII 92, Bl. 35.

67 Schatullrechnung Anna Amalias 1804; ThHStAW A 1031/1033, Nr. 828-838. Dass. 1805; ebd. A 1034/1036, Nr. 824-834.

68 Vgl. Wenzel: *Oeser* (= Anm. 48), 111-116. Anna Amalia an Meyer, 2. Juni 1794 (= Anm. 54).

69 Vgl. Wenzel: *Oeser* (= Anm. 48), 123-128; Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler«. In: *Goethe und die Kunst*. Hg. Sabine Schulze. Ostfildern, Ruit 1994, 310-322, bes. 320 ff.

Nach 1775 ergänzte die Herzogsmutter, die als Zentralperson ins zweite Glied trat, das Repertoire von Zeichen, um Prestige zu erreichen. Inhalte, Formen, Medien und Adressaten höfischer Repräsentation wandelten sich. Bereitwillig, gelegentlich mit Selbstironie, nahm Anna Amalia Bemühungen ihrer Günstlinge auf, ihren Hof zum ›Musensitz‹ zu stilisieren – mit publizistischen Mitteln, die den Adressatenkreis der ›höfischen Öffentlichkeit‹<sup>70</sup> überschritten. Dies korrespondiert mit der sich generell wandelnden Selbst- und Außendarstellung der Höfe an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert: Nunmehr »[...] wandte sich die dynastische Repräsentation in veränderten Formen, keineswegs zufällig, an ein sozial jenseits der aristokratischen Hofgesellschaft liegendes, bürgerliches Publikum. Die erweiterte Zielgruppe höfisch-monarchischer Darstellung nach innen trat neben das bis dahin maßgebliche, europäische Publikum der Standesgenossen, ohne diese Zuschauer von außerhalb der Landesgrenzen vollständig zu verdrängen.«<sup>71</sup> Seit 1776 hatte Christoph Martin Wieland die Weimarer Herzogsmutter in mehreren Gedichten zur *Olympia* erhoben. Er überschritt den Wirkungsraum der höfischen Panegyrik, indem er sie im *Teutschen Merkur* veröffentlichte.<sup>72</sup> Anna Amalias Hof zeigt, daß »der Widerhall höfischen Lebens in den Druckmedien nicht ohne Rückwirkung auf die Repräsentationsformen des Hofes selbst geliebt« ist.<sup>73</sup>

Besonders wichtig für die Außendarstellung ihres Hofes als ›Museum‹ war Hofbildhauer Gottlieb Martin Klauer. Er begann in der zweiten Hälfte der 1770er Jahre, einen Vertrieb von Büsten der Weimarer Dichter und Gelehrten aufzubauen, die seit 1786 im *Journal des Luxus und der Moden* angepriesen wurden. Die Herzogin war selbst eine eifrige Abnehmerin. Mit den Büsten von Gelehrten und Künstlern ihres engeren und weiteren Günstlingskreises baute sie sich einen Freundschaftstempel auf; einen ›Ehrenhain der Weimarer Geistigkeit‹.<sup>74</sup> Sie verschenkte diese Büsten zudem bereitwillig an niederadlige Gäste, die ihre Landsitze (wie die Brühls in Seifersdorf) zu Kopien des Weimarer ›Museum‹ ausbauten. Weimar wurde so zum »Exportmodell« bzw. zum »Leithof« wenigstens im thüringisch-westsächsischen Niederadel.<sup>75</sup> Um 1800 vollzog Anna Amalia gleichsam eine ›Musealisierung‹ des Tiefurter Parks, indem sie sich als Mäzenin mit dem Mozartdenkmal (1799), dem Herder-Stein (1804), der Wielandbüste Schadows (1802) und dem zweiten Musentempel (1803) selbst historisierte. Zumindest das Mozartdenkmal

70 Stollberg-Rilinger: »Höfische Öffentlichkeit« (= Anm. 19).

71 Paulmann: *Monarchenbegegnungen* (= Anm. 3), 209.

72 Vgl. dazu und zum folgenden Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), 458-460

73 Franz Mauelshagen: »Der Hof im Medienwandel der Frühen Neuzeit«. In: *Ordnungsformen des Hofes*. Hg. Ulf Christian Ewert, Stephan Selzer. Kiel 1997, 98-108, hier: 105; siehe auch Hahn, Schütte: *Zeichensysteme* (= Anm. 9), 22.

74 Juranek: »England – Weimar« (= Anm. 40), 42; siehe auch Catriona MacLeod: »Floating Heads: Weimar Portrait Busts«. In: *Unwrapping Goethe's Weimar. Essays in cultural studies and local knowledge*. Hg. Burkhard Henke u. a. Rochester N.Y. 2000, 65-96, hier: 68.

75 Marcus Ventzke: »Der Weimarer Musenhof und seine ungerateten Kinder – zur Entwicklung eines kulturellen Exportmodells«. In: *Goethe-Jahrbuch* 119 (2002), 132-147; zum ›Leithof‹ Hahn, Schütte: *Zeichensysteme* (= Anm. 9), 29.

wurde 1799 von Anna Amalias Günstling Carl August Böttiger, dem Direktor des Weimarer Gymnasiums, im *Journal des Luxus und der Moden* mittels einer Kupfertafel vorgestellt. Es sollte vom weltläufigen Geschmack der Herzogsmutter zeugen.<sup>76</sup>

Die Stilisierung der Herzogin als Beschützerin der Musen – über reichsweit vertriebene Kupferstiche<sup>77</sup>, Weimarer Journale, gedruckte Gedichte und Huldigungsschriften, Widmungen und Vorreden oder Reisebeschreibungen – war eine Variante der ›Prestigekonkurrenz‹ der Höfe, die Wieland, Bertuch, Klauer und Kraus sowie, seit den 1790er Jahren, Böttiger und Goethe bewußt betrieben. Diese Form der Repräsentation funktionierte relativ unabhängig vom tatsächlichen Wirken der Fürstin als Mäzenin. Denn Künstler und Gelehrte systematisch und außenwirksam zu fördern, versuchte und vermochte Anna Amalia nur in Ansätzen – ihr mäzenatisch bedeutsamer ›Museum‹ ist eine Fiktion.<sup>78</sup> Insofern war der Hof der verwitweten Herzogsmutter seit Anfang der 1780er Jahre tatsächlich der »Ort einer Ersatzhandlung«<sup>79</sup>: Ihre Stilisierung zur »Beschützerin der Musen« flankierte ihre bescheidene materielle Förderung und überdeckte die Langeweile des Hoflebens. Carl August und Goethe galt die Herzogsmutter seit den 1790er Jahren als dynastische Repräsentationsfigur, von der sie finanzielle Unterstützung für die künstlerisch-wissenschaftliche Infrastruktur in Sachsen-Weimar-Eisenach forderten, der sie aber keine Mitsprache bei der Gestaltung dieser Struktur zubilligten.

Die Repräsentation der Herzogin war jedoch nicht vollkommen ›fremdgesteuert‹. Anna Amalia war selbst bestrebt, eine Selbstdarstellung zu fördern, in die Werte wie Gleichberechtigung in Umgangsformen, Moralität, Bildungsstreben und (individuelle) Glückseligkeit eingeschrieben waren. Damit ging sie über das traditionelle *exemplum virtutis* eines ›öffentlichen‹ fürstlichen Lebens hinaus, das für Witwen ihres Standes in erster Linie Frömmigkeit als gelebten Wert vorsah. Bei dieser Selbstdarstellung kalkulierte sie verschiedene Stufen von ›Öffentlichkeit‹ ein, die je nach Situation und Ambitionen variierten. Zudem wußte sie unterschiedliche sprachliche Modi (Empfindsamkeit, Rationalismus) auf ihre jeweiligen Briefpartner abzustimmen. Die neue affektive Normierung in der Briefkultur<sup>80</sup> nahm Anna Amalia teilweise auf, vermochte sich aber gleichzeitig davon zu distanzieren und die Kritik an der empfindsamen Mode, die konventionellere adlige

Hofchargen an ihrem eigenen Hof vorbrachten, zu antizipieren. In diesem Bedürfnis nach Außenwirkung, gepaart mit einem Bestreben, umfassend informiert und ›aktuell‹ zu sein und zu erscheinen, ist die ›Aufgeklärtheit‹ der Herzogin vor allem zu sehen. Sie erkannte durchaus den »Prestigegewinn«<sup>81</sup>, den ihre Kommunikation mit Schriftstellern wie Wieland um 1770 oder Jean Paul um 1800 mit sich brachte. Die zeitweilige Anwesenheit von ›Aufklärern‹ an ihrem Hof sagt jedoch über die Grundüberzeugungen der Herzogin wenig aus. Weder korrespondierte sie mit französischen Aufklärern, noch nahm sie generell in ihrem Briefwechsel einen gelehrten oder intellektuellen Gestus ein. Es wäre verfehlt, der Herzogin pädagogische Ambitionen zu unterstellen, »die auf das Menschenbild der Aufklärung abhoben und Erziehung zum Selbstdenken, zur Autonomie des freien Willens und der Vernunft verwirklichen wollten und dabei das Erziehungsziel der Mündigkeit und des eigenständigen Vernunftgebrauchs im Sinne Kants und zugleich das der gesellschaftlichen Verantwortung des Individuums [...] im Auge hatten« – so eine idealtypische Definition.<sup>82</sup> Auch die Frankreichorientierung des Weimarer Hofes bis in die 1770er Jahre sagt wenig über die Aufnahme aufklärerischer Ideen aus.<sup>83</sup> Noch weniger bedeutete die Abkehr von der kulturellen Hegemonie Frankreichs, die Hinwendung zur deutschen Literatur nach 1775 sowie die Etablierung eines italienischen Kulturprimats an ihrer Hofhaltung nach 1788 eine ›aufklärerische‹ Wende. Wer Anna Amalia als ›aufgeklärte‹ Herzogin bezeichnen will, sollte ›Aufgeklärtheit‹ mit Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischen ›Trends‹ und mit Sensibilität für die Außenwirkung des Hofes in einer reichsweiten, ständeüberschreitenden Öffentlichkeit übersetzen.

#### Selektive Affinitäten: Fürstinnen und Aufklärung

Weitere Forschungen werden zeigen, ob Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach als typisch oder exzeptionell für die ›Fürstinnen der Aufklärung‹ gelten kann. Dieser Vergleich hätte zunächst die besonderen Rechts- und Statuspositionen einer fürstlichen Witwe oder einer Landesregentin sowie die spezifischen Ausgangsbedingungen des jeweiligen Hofes bzw. Reichsstandes zu berücksichtigen. Darüber hinaus sollten verschiedene Alterskohorten von Fürstinnen auf gemeinsame kulturelle Prägungen untersucht werden.<sup>84</sup> Daß diese Fürstinnen je nach persönlichen Neigungen, finanziellen Möglich-

81 Klüeting: »Fürst« (= Anm. 2), 154.

82 Ebd., 164, in Abgrenzung von Birtsch: »Idealtyp« (= Anm. 2).

83 Vgl. Schlobach: »Aufklärung« (= Anm. 2), bes. 328-330; Ute Daniel: »Höfe und Aufklärung in Deutschland – Plädoyer für eine Begegnung der dritten Art«. In: *Hofkultur* (= Anm. 32), 11-31.

84 Z.B. unter den um 1710 geborenen Fürstinnen: Wilhelmine Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth (1709-1758) und Luise Dorothea Herzogin von Sachsen-Gotha-Altenburg (1710-1767); unter den um 1720 geborenen: Caroline Henriette Landgräfin von Hessen-Darmstadt (1721-1774), Karoline Luise Markgräfin von Baden (1723-1783), Anna Amalia Prinzessin von Preußen (1723-1787) und Maria Antonia Kurfürstin von Sachsen (1724-1780); unter den um bzw. nach 1730 geborenen: Charlotte Amalia Herzogin von Sachsen-Meiningen (1730-1801) und Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach; sowie unter den nach 1750 gebo-

76 B...r [i.e. Carl August Böttiger]: »Mozarts Denkmal« (mit Kupfertafel: »Denkmal auf Mozart im Engl. Garten zu Tiefurt bey Weimar«). In: *Journal des Luxus und der Moden* 14 (1799), H. 14, 582-585. Zu den einzelnen Gestaltungselementen in Tiefurt: *Klassikerstätten* (= Anm. 37), 312-315.

77 So berichtete z. B. das *Journal des Luxus und der Moden* 12 (1797), H. 10, 511, von der Fertigstellung des Kupferstichs von Johann Christian Ernst Müller (1766-1824), der Herzogin Anna Amalia nach einem Gemälde von Georg Melchior Kraus porträtiert hatte. Ein einzelnes Exemplar des Stichs; SWKK/Museen KGr 1982/00075.

78 Auflösung dieser Legende bei Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), 12-20, 35-38, 382-387, 614-620.

79 So generell für den Typus des ›Museum‹: Volker Bauer: *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*. Tübingen 1993, 73-77.

80 Vgl. dazu den Beitrag von York-Gothart Mix in diesem Heft.

keiten und höfischer Infrastruktur ganz unterschiedliche persönliche Schwerpunkte setzten, welche die Repräsentation ihrer Person und ihrer Person mitbestimmten, versteht sich von selbst. So vertiefte sich die Gothaer Herzogin Maria Charlotte Amalie in die Astronomie, Prinzessin Anna Amalia von Preußen war eine passionierte Komponistin. Möglicherweise verdeckt das Etikett ›aufgeklärte‹ Fürstin disparate Ausprägungen im Denken und Handeln dieser Frauen. Im Vergleich wird zum Beispiel danach zu fragen sein, ob bei anderen Fürstinnen ähnlich abgrenzbare Phasen wie bei Anna Amalia von Weimar zu erkennen sind, in denen ihr Verhaltensstil<sup>85</sup> in unterschiedlichen Handlungsräumen von einer Mode wie etwa dem ›empfindsamen Stil‹ dominiert wurde. Mit Blick auf Luise von Anhalt-Dessau müsste zudem interessieren, wie Fürstinnen die Spannung zwischen dem ›bürgerlichen‹ bzw. ›bürgernahen‹ Habitus, den sie sich verleihen wollten bzw. ließen, und ihrem hochadligen Selbstverständnis und Standesbewusstsein austarieren. Allerdings hat die Historiographie zu den Höfen ›bürgerliche‹ oder ›verbürgerlichte‹ Verhaltensstile oft zu schnell mit ›aufgeklärten‹ bzw. ›aufklärerischen‹ Denkhaltungen verbunden. Umgekehrt läßt sich eine Intimisierung der Familienbeziehungen bzw. deren bildliche Repräsentation nicht automatisch als ›Verbürgerlichung‹ einer Fürstenfamilie interpretieren.<sup>86</sup> Das Beispiel Anna Amalias zeigt, daß Fürstinnen in unterschiedlichen Situationen und Handlungsräumen ein ganz unterschiedliches Ausmaß an ›Herablassung‹ zeigen konnten, das sie zudem adressatenbezogen variierten.

Schließlich wäre zu klären, ob der Weimarer Hof, und hier besonders Anna Amalia und ihre Günstlinge, besondere bzw. besonders erfolgreiche Strategien der Selbstinszenierung entwickelten, welche die traditionelle und die aufklärerische Hofkritik gegenstandslos machen sollten. Interessant ist, daß es dem Weimarer Hof nach 1775 gelang, orientierungsuchende Niederadlige wie die Grafen und Gräfinnen Stollberg, Brühl und Bernsdorff anzuziehen, welche für den empfindsamen Stil besonders empfänglich waren. Sie propagieren Weimar als Ort der Naturnähe und Kunstsinnigkeit sowie der Vermeidung des alltäglichen Zeremoniells, obgleich sie sich den höfischen Gunstmechanismen

renen: Luise Henriette Wilhelmine Fürstin von Anhalt-Dessau (1750-1811), Maria Charlotte Amalie Herzogin von Sachsen-Gotha-Altenburg (1751-1827) und Luise Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach (1757-1830). Vgl. außer der in Anm. 11 genannten Literatur: *Paradies des Rokoko*, Bd. 2: *Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth*. Hg. Peter O. Krückmann. München, New York 1998; Jürgen Rainer Wolf: »Femina sexu – ingenio viri«. Die ›große Landgräfin‹ Henriette Karoline von Hessen-Darmstadt und ihr Kreis im Bild der Geschichtsschreibung«. In: *Hessen in der Geschichte*, Fs. f. Eckart G. Franz. Hg. Christof Dipper. Darmstadt 1996, 130-144; C. von Weber: *Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geborene kaiserliche Prinzessin in Bayern*. 2 Bde. Dresden 1857; Eleonore von Bojanowski: *Louise Großherzogin von Sachsen-Weimar und ihre Beziehungen zu den Zeitgenossen*. Stuttgart, Berlin 1903.

85 Martin Dinges: »Historische Anthropologie« und »Gesellschaftsgeschichte«. Mit dem Lebensstilkonzept zu einer »Alltagskulturgeschichte« der frühen Neuzeit?«. In: *Zeitschrift für historische Forschung* 24 (1997), 178-214.

86 Barta: *Familienporträts* (= Anm. 7), 139.

weiterhin unterordneten. ›Empfindsamkeit‹ und ›Aufklärung‹ werden in diesem Argumentationszusammenhang zu austauschbaren Chiffren.

Als Vergleichsparameter und als Ermittlungsmaßstab für die ›Aufgeklärtheit‹ von Fürstinnen sollten künftig freilich weitere Kriterien außer den hier behandelten Formen, Zielen, Medien und Adressaten von ›Repräsentation‹ herangezogen werden. Eine »truly cosmopolitan attitude to the sciences and culture«<sup>87</sup> reicht als Bestimmungsmerkmal nicht aus, eine Vorliebe für ›irrationale‹ Wahrsagerei oder Alchemie spricht nicht prinzipiell dagegen – der Rationalitätsbegriff des späten 18. Jahrhunderts schloß Sinnlichkeit in gesteigerter Form als ›Höhere Vernunft‹ mit ein.<sup>88</sup> Ute Daniel hat zurecht darauf hingewiesen, daß die Affinitäten zwischen höfischen Funktionsmechanismen und »zentrale[n] Programmpunkte[n] ›aufgeklärter‹ Provenienz«, zwischen Fürsten und Höfen, »durchaus selektiv« waren. Das Verhältnis zwischen Aufklärung und Höfen war »eher kongenial als antagonistisch«.<sup>89</sup> So erscheint es mir erkenntnisfördernd, die Handlungsspielräume von Fürstinnen innerhalb der höfischen Systemlogik schärfer in den Blick zu nehmen. Erst dadurch ließe sich ermessen, inwieweit Fürstinnen des 18. Jahrhunderts die partielle Aufnahme ›aufgeklärter‹ Denkhaltungen in Verhaltensmuster umsetzen konnten. Zu untersuchen wären demnach beispielsweise die Versuche von Fürstinnen, dem Hofzeremoniell neue Funktionalität zu verleihen<sup>90</sup>, höfisch-mäzenatische Gunstbeziehungen neu zu definieren oder die Spannung zwischen den Normen für standesgemäße Heiraten und einem literarischen Liebesideal – Werther! – nach dynastischen Kriterien aufzulösen: Deuteten Fürstinnen etwa die gegenseitige Konvenienz hochadliger Partner in ein neues Muster von ›Liebe‹ um? Melancholie als Konzept der Selbstbehauptung gegenüber einem entfremdeten Ehemann, wie es sich bei Luise von Anhalt-Dessau zeigt, könnten sich auch verwitwete Fürstinnen zu eigen gemacht haben, um die Erwartung nach äußerlicher ›Trauer‹ zu unterminieren. Die Beteiligung von Fürstinnen an der *querelle des femmes* als Leserinnen und Verfasserinnen von unpublizierten Schriften, in denen sie sich mitunter – wie Katharina II. von Rußland – als *femme idéale* entwarfen<sup>91</sup> – markieren ihre partielle Einbindung in die *République des lettres*. Dabei sollte künftig stärker das Nebeneinander von aufklärerischem und nicht-aufklärerischem (z. B. galantem) Lesen und Schreiben thematisiert werden.

Indem sich eine Fürstin als ›aufgeklärt‹ repräsentierte und repräsentieren ließ, konnte sie möglicherweise ihr Verhalten in unterschiedlichen Positionen innerhalb der Hofgesell-

87 So Marc Serge Rivière, Annett Volmer: »Introduction: Anna Amalia, Princess of Prussia (1723-1787). Erudite and Contemporary of the Enlightenment«. In: *Libmy* (= Anm. 11), 9-44, hier: 43.

88 Monika Neugebauer-Wölk: »Höhere Vernunft« und »höheres Wissen« als Leitbegriffe in der esoterischen Gesellschaftsbewegung. Vom Nachleben eines Renaissancekonzepts im Jahrhundert der Aufklärung«. In: *Aufklärung und Esoterik*. Hg. dies. Hamburg 1999, 170-210.

89 Daniel: »Höfe« (= Anm. 83), 29.

90 Siehe *Zeremoniell in der Krise. Störung und Nostalgie*. Hg. Bernhard Jahn u. a. Marburg 1998.

91 Tippner: »Selbstinszenierung« (= Anm. 10), 441.

schaft kohärenter gestalten und somit Rollenanforderungen<sup>92</sup>, die mitunter schwer zu vereinbaren waren, harmonisieren – etwa Erwartungen an die standesgemäß verheiratete Mutter, die entschlußkräftige Regentin, die kunstsinnige Reisende, die Veranstalterin unterhaltsam-bildender Festlichkeiten oder die pietätvoll trauernde Witwe. Es war für Fürstinnen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, daß sie die standesspezifischen Aufgaben und Verhaltensnormen distanziert betrachteten und partiell in die Hofkritik einstimmten. Welche von ihnen darüber hinaus eine grundsätzliche Spaltung zwischen Standeszugehörigkeit und Individualität mental vollzogen, wird weiter zu diskutieren sein.

*Joachim Berger, Mainz*

92 Die Begriffe ›Rolle‹ und ›Rollenhandeln‹ sollten für frühneuzeitliche Fürstinnen meines Erachtens lediglich in heuristischer Absicht verwendet werden. Denn sie verstanden sich zuvorderst als Standespersonen, die mit Erwartungen konfrontiert wurden, wie sie sich in verschiedenen (hof-)gesellschaftlichen Positionen verhalten sollten. Als Rollenhandelnde im soziologischen Sinn sahen sie sich sicherlich nicht – denn dies hieße, die (post-)moderne Vorstellung des fragmentierten Subjekts ahistorisch ins Ancien Régime zu projizieren. Ausführlich dazu Verf.: *Anna Amalia* (= Anm. 13), 24-31.