

Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen

Die Bedeutung des Hofes im
späten 18. Jahrhundert

Herausgegeben
von Marcus Ventzke



2002

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Dieser Band ist im Sonderforschungsbereich 482
 „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“
 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena entstanden
 und wurde unter Verwendung der ihm von
 der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung
 gestellten Mittel gedruckt.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme:
 Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen : die Bedeutung
 des Hofes im späten 18. Jahrhundert / hrsg. von
 Marcus Ventzke. - Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2002
 ISBN 3-412-04802-X

Umschlagabbildung:
 Carl August Schwerdgeburth, Allegorie auf das fünfzigjährige
 Regierungsjubiläum von Carl August, 1828
 (GNM/Best. Gemälde/Inv.-Nr.: Kge/00261)
 Fotografie Sigrid Geske

© 2002 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
 Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
 Tel. (0221) 9 13 90-0, Fax (0221) 9 13 90-11
 vertrieb@boehlau.de
 Alle Rechte vorbehalten
 Satz: Mediendesign Kniesche, Tönisvorst
 Druck und Bindung: MVR Druck GmbH, Brühl
 Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
 Printed in Germany
 ISBN 3-412-04802-X

Inhalt

Vorwort	VII	
MARCUS VENTZKE		
Hofkultur und aufklärerische Reformen – ein neuer Blick auf die Höfe des späten 18. Jahrhunderts	1	
UTE DANIEL		
Höfe und Aufklärung in Deutschland – Plädoyer für eine Begegnung der dritten Art	11	
Kleinstaatliche Hofkultur – Sinnsuche zwischen Politik und Kunstliebhaberei		33
KERSTIN MERKEL		
Fürstliche Dilettantinnen	34	
JOACHIM BERGER		
Höfische Musenpflege als weiblicher Rückzugsraum? Herzogin Anna Amalia von Weimar zwischen Regentinnen- pflichten und musischen Neigungen	52	
ANDREA HEINZ		
Wieland und das Weimarer Theater (1772–1774). Prinzen- erziehung durch das Theater als politisch-moralisches Institut	82	
Der ‚aufgeklärte Hof‘ – Selbstreflexionen und funktionale Neubestimmungsversuche		99
JOACHIM REES		
Vom Fürst und Bürgerfreund. Zum Funktionswandel der Prinzenreise in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – ein Generationenvergleich aus Schwarzburg-Rudolstadt	100	

GEORG SCHMIDT Das Jahr 1783: Goethe, Herder und die Zukunft Weimars	138
Hof, merkantile Interessen und bürgerliches Unternehmertum	169
VOLKER BAUER Hofökonomie und Landesökonomie. Das Problem des Hofes im Kameralismus des 17. und 18. Jahrhunderts	170
REINER FLIK Statt Hofpoet Kulturunternehmer. Der Werdegang Friedrich Justin Bertuchs (1747–1822) und sein Beitrag zur Weimarer Klassik	197
MARCUS VENTZKE Fürsten als Feuerbekämpfer – Handlungsmotive einer sich wandelnden Hofgesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts	223
Register	236
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	249

Kleinstaatliche Hofkultur –
Sinnsuche zwischen Politik und
Kunstliebhaberei

Fürstliche Dilettantinnen

Auffallend oft beschäftigten sich die Fürstinnen der frühen Neuzeit bis hin zur Aufklärung mit Zeichnen und Malen sowie Architektur und Gartenkunst, aber vor allem mit dem textilen Kunsthandwerk. Die Frage stellt sich nach der Bedeutung ihrer „Hobbys“ für ihr Dasein. Wieviel hat es mit einem sogenannten Privatleben zu tun, wieviel mit der auf Repräsentation und Öffentlichkeit ausgelegten Inszenierung der Fürstinnen¹.

Adlige Dilettantinnen rücken erst in den letzten Jahren allmählich in das Licht des wissenschaftlichen Interesses, zum Beispiel durch große Ausstellungen über Wilhelmine von Bayreuth, Charlotte von Preußen oder Auguste Kurfürstin von Hessen². Allerdings werden diese Fürstinnen primär als Kunstförderinnen präsentiert. Ihre eigenen künstlerischen Bemühungen finden eher beiläufige Erwähnung. Es stehen einige Schwierigkeiten im Wege wie Berührungsgängste der Kunsthistoriker mit der nicht immer überzeugenden Qualität der Werke aus den Händen der adligen Malerinnen. Zudem ist von Hi-

1 Der Dilettantismus von Fürsten und Fürstinnen muss geschlechtsspezifisch differenziert werden. Die durchaus zahlreichen Fürsten, die sich der Malerei, aber vor allem einem Handwerk (besonders beliebt war Drechseln) widmeten, sahen sich in der Rolle des „uomo universalis“, während Frauen andere, hier im Aufsatz dargelegte Beweggründe hatten, sich der Kunst zuzuwenden.

2 Einige grundlegende Ideen dieses Aufsatzes finden sich von mir schon formuliert in: Kerstin Merkel und Heide Wunder, *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen – Malerinnen – Mäzeninnen*, Darmstadt 2000. Da die fürstlichen Dilettantinnen aus der Epoche der Aufklärung nicht mehr in das Konzept des Buches passten, ist der vorliegende Aufsatz als zeitliche Ergänzung zu verstehen.

Bei den genannten Ausstellungskatalogen handelt es sich um Peter O. Krückmann (Hg.), *Paradies des Rokoko, Aust.Kat. Bayreuth*, München–New York 1998; *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof in Brandenburg-Preußen. Aust.Kat. Berlin 1999*; *Auguste von Hessen-Kassel in ihrer Zeit, Aust.Kat. Kassel 1995*.

storikerseite das Thema „fürstliches Freizeitverhalten“ noch wenig erforscht, schon gar nicht das von Fürstinnen.

Wieviel Bedeutung die Fürstinnen den schönen Künsten zumaßen, erzählen allein schon ihre Bildnisse³, in denen sie sich gerne mit Gegenständen der Zeichenkunst, Malerei und Musik charakterisieren lassen. Diese Portraits sind nicht nur als Quelle für das tatsächliche (oft genug dem Zeitgeschmack angepasste) Aussehen zu verstehen. Hier inszenieren die Fürstinnen ihr Image, wie sie es selbst vermitteln wollten: Als Dilettantinnen.

Der Begriff Dilettantismus⁴ ist heute negativ geprägt, da er als Gegenteil von Professionalität gilt. Das fehlerhafte, unperfekte Ergebnis einer schlechten Arbeitsleistung bezeichnet man als dilettantisch. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts jedoch verstand man unter einem Dilettanten den Liebhaber einer Kunst oder Wissenschaft, der sich bloß

3 Z. B. Kurfürstin Philippine von Hessen vor ihrer Staffelei, von Johann Heinrich Tischbein, 1781, Kassel, Kupferstichkabinett; Erzherzogin Christine mahlend von einem anonymen Künstler um 1760, Budapest, Magyar Nemzeti Museum, abgebildet bei Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei. Plastik. Architektur*, Wien 1994, S. 23; sowie Herzogin Anna Amalia als Komponistin und Musikantin in einem Portrait von J. G. Ziesenius, ca. 1768/71, im Besitz des Prinzen von Hannover, abgebildet als Titelblatt von Ursula Salentin, *Anna Amalia. Wegbereiterin der Weimarer Klassik*, Köln – Weimar – Wien 1996, und in einem Portrait von Johann Melchior Kraus mit Notenblättern und Flöte, im diffusen Hintergrund scheint eine Staffelei zu lehnen, 1774, Sammlung Weimarer Klassik, Weimar, Witwenpalais.

4 In der Literatur erscheint auch der Terminus „Amateurin“, was im heutigen Sprachgebrauch durch seine Etablierung im Sportbereich nicht so abwertend klingt wie „Dilettantin“. Zu dem Thema vgl. Germaine Greer, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*, Berlin–Frankfurt–Wien 1980, S. 280–291; Heide Wunder, *„Er ist die Sonn’, sie ist der Mond“*. *Frauen in der Frühen Neuzeit*, München 1992, S. 145–154; Marina Saur, *Dilettantinnen und Malweiber. Künstlerinnen im 19. und 20. Jahrhundert*; in: *Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*, Ausstellungskatalog Berlin 1987, S. 21–31; Wolfgang Kemp, *„...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“*. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*. Ein Handbuch, Frankfurt 1979 (vor allem männliche Dilettanten).

zum Vergnügen damit beschäftigt (abgeleitet vom ital. Dilettare, d. h. lieben. Als Diletto bezeichnete man das ästhetische Vergnügen). So definiert, ist der Begriff perfekt geeignet, die adligen Kunstliebhaberinnen zusammenzufassen. Sie selbst hätten sich im Sprachgebrauch ihrer Zeit mit Stolz als Dilettantinnen verstanden, genau wie die Gruppe junger, englischer Italienreisender, die 1732 die „Society of Dilettanti“ gründeten und soviel für die Förderung der Künste und Wissenschaften tun sollten.

Eine der aktivsten Dilettantinnen aus der Zeit der Aufklärung war Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach. Sie fügt sich in eine lange Familientradition ein: Ihr Onkel Friedrich II. von Preußen dilettierte in der Musik, ihre Tante Wilhelmine von Bayreuth als Garten- und Innenarchitektin, Komponistin und Malerin, ihr Großvater Friedrich Wilhelm I. als Maler⁵, die Urgroßmutter Sophie Charlotte in ihrem Musenhof in Charlottenburg, die Ururgroßmutter Sophie von Hannover als Schöpferin der Gartenanlage in Herrenhausen. Bei der Weitergabe musischer Interessen scheint hier, wie in Künstlerfamilien, ein Zusammenspiel von vererbtem Talent, Vorbildcharakter und Erziehung eine Rolle zu spielen.

Anna Amalia erhielt sowohl Musik- als auch Zeichenunterricht, doch pflegte sie ihre musikalischen Talente konstanter als die der darstellenden Kunst⁶. Musik bot ihr Trost und Kraft in Zeiten extremer

5 Eines der wenigen Beispiele der männlichen Amateure ist Friedrich Wilhelm II. von Preußen, der in der Ölmalerei Entspannung von seiner schmerzhaften Erkrankung suchte. Seine Malerei wurde von seiner Tochter Wilhelmine von Bayreuth als „Schmiererei“ verspottet, vgl. Annette Kolb (Hg.): *Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth*, Leipzig 1920, S. 353; *Der Soldatenkönig als Maler*, Ausstellungskatalog Schloss Sanssouci, Berlin 1990.

6 Zu Anna Amalia und ihrer Beziehung zur Kunst vgl. Wilhelm Wachsmuth, *Weimars Musenhof in den Jahren 1772 bis 1807*, Berlin 1844, Nachdruck Bad Neustadt a.d. Saale 1982; Wilhelm Bode, *Der Musenhof der Herzogin Amalie*, Berlin 1909; Otto Heuschele, *Herzogin Anna Amalia. Die Begründerin des weimarschen Musenhofes*, München 1947; H. Guenther Nerjes, *Ein unbekannter Schiller. Kritiker des Weimarer Musenhofs*, Berlin 1965, S. 69–71; „Das indefinible Wesen. Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach“, *Ausstellungskatalog Düsseldorf 1989*; Gabriele Henkel und Wulf Otte (Hg.), *Herzogin Anna Amalia – Braunschweig und Weimar. Stationen eines Frauenlebens im 18. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog Braunschweig 1995; Charlotte

Anspannung, so vermochte sie in den Monaten nach dem Tod ihres Ehemannes und vor der Geburt ihres zweiten Kindes ein dreiteiliges Oratorium zu komponieren. Die Zeichenkunst nahm sie ernsthaft erst wieder auf, nachdem sie die Regentschaft abgegeben hatte, nun aber mit professionellem Unterricht, so von Georg Melchior Kraus, seit 1776 Leiter der „Fürstlich freyen Zeichenschule“, und von Oeser, der einst in Dresden den jungen Goethe unterrichtete und als Freund von Winckelmann erheblichen Einfluss auf dessen Kunsttheorie hatte. Sogar eine Camera obscura nutzte sie zur Aufnahme von Landschaftsbildern und brachte es als Dilettantin zu akzeptablen Ergebnissen⁷. Sie äußerte sich bedauernd darüber, zu spät mit dem Zeichnen angefangen zu haben.

Gleich um welche Kunstgattung es ging, Anna Amalia machte aus allem ein Gruppenereignis.⁸ Man zeichnete und stickte in geselliger Runde, um gleichzeitig den neuesten literarischen Versuchen von Laien und Profis zu lauschen oder um darüber und auch über banalere Dinge zu plaudern. Der Weimarer Dilettantismus war höchst kommunikativ. Anna Amalias „Tafelrunde“ ist hierfür ein treffendes Beispiel. Eine Zeichnung von Georg Melchior Kraus ist zur Inkunabel des regelmäßig im Witwenpalais der Herzogin stattfindenden Ereignisses geworden⁹. Dargestellt sind (von links nach rechts) Hofrat

Marlo Werner, *Goethes Herzogin Anna Amalia. Fürstin zwischen Rokoko und Revolution*, Düsseldorf 1996; Ursula Salentin, *Anna Amalia (wie Anm. 3)*; Gabriele Busch-Salmen, Walter Salmen und Christoph Michel, *Der Weimarer Musenhof*, Stuttgart 1998.

7 Beispielsweise eine Landschaftszeichnung aus dem Jahr 1776/77 in Weimar, Goethe-Nationalmuseum und eine Zeichnung des Ettersberger Schlosses, um 1780, abgebildet bei Henkel, *Herzogin (wie Anm. 6)*, Nr. 129.

8 Bettina Baumgärtel, „Wenn ich leben soll, so sei es mit dir“ – *Geselligkeitskultur und Arbeitsgemeinschaften von Künstlerinnen im Lichte des Freundeschaftskultes der Goethe-Zeit*; in: Bärbel Kovalevski, „Zwischen Ideal und Wirklichkeit“, *Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850*, Ausstellungskatalog Gotha 1999, S. 32–40.

9 Weimar, Goethe-Nationalmuseum, um 1795. Vgl. Klaus Manger, *Gruppenbild – ohne Wieland?*, in: *Das Wielandsgut Ossmannstedt. Vergangenheit und Zukunft*, hg. vom Freundeskreis des Goethe-Nationalmuseums e.V. Weimar, Berlin 2000, S. 26–27.

Johann Heinrich Meyer neben einem Stapel Zeichenmappen, Henriette Freifrau von Fritsch, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel-Scharfenstein, Herzogin Anna Amalia aquarellierend, Elisa Gore an einem Landschaftaquarell arbeitend, der englische Maler Charles Gore mit einem Buch, Emilie Gore mit einer Näharbeit, Luise von Göchhausen mit Stickrahmen und Johann Gottfried Herder mit einem Bild, das er mit weitausholender Geste trocken zu wedeln scheint. Dieses Plenum der Dilettanten, und auch Goethe sei hier nicht als Profi, sondern als malender Dilettant angesprochen, eignete sich die Kunst mit höchstem Anspruch, aber ohne jede Zweckbindung an. Wenngleich auch kunstvoll inszeniert, ist diese Zeichnung dennoch als spontane Illustration anzusprechen, welche die Stimmung des Ereignisses spiegelt.

Die Weimarer Kulturszene um Herzogin Anna Amalia war auffällig geprägt von Frauen, die sich der Kunst ohne professionelle Absicht widmeten. Der dörfliche und unattraktive Charakter der Stadt und der Provinzialismus, gepaart mit dem Sparzwang bei Hofe, verordnete den Weimarern eine Eigeninitiative, die mit Hilfe einiger Geistesgrößen und zahlreicher kulturbegeisterter vorwiegend weiblicher Laien zu einer einzigartigen „Szene“ führten. Vielleicht war diese ungewöhnliche Form des doch wesentlich von Laien geprägten Museshofes gar ein Resultat des Finanzmangels bei Hofe?

Die Weimarer Dilettantenrunde in ihrer ausgesprochen heterogenen Zusammensetzung ist deshalb von Interesse, weil sie einen kleinen Ort der gesellschaftlichen Schrankenlosigkeit bei Hofe darstellte; einen Ort, an dem Adel und Bürgertum, Laien und Künstler sowie Männer und Frauen einen gemeinsamen Nenner in der Kunst fanden. In den Vorarbeiten und Bruchstücken zu verschiedenen Themen beendete Goethe seine fragmentarischen Gedanken zum Thema Dilettantismus mit dem Satz: „Allgemein verbreitete ... Hochachtung der Künste, aber Vermischung mit der bürgerlichen Existenz und eine Art Legitimation derselben“¹⁰. Die bürgerliche Existenz wird gerechtfertigt, weil sie Kunst hervorbringt, und umgekehrt verbürgerlicht der Adel, wenn er nun das gleiche tut.

10 Johann Wolfgang von Goethe, *Paralipomena. Vorarbeiten und Bruchstücke. Über den Dilettantismus*, Sophienausgabe 1888 ff., Bd. 47, S. 326.

Um die Eigenart des Weimarer Dilettantismus zu verdeutlichen, muss sein Unterschied zur vorausgehenden Epoche betont werden. Die adligen Dilettantinnen des Absolutismus stellten ihr Können extrovertiert in den Dienst des Systems und nutzten es zur Repräsentation und Imagepflege. Dilettantismus war ein stark zweckgebundenes Beschäftigungsfeld. Der spätere Umgang mit der bildenden Kunst zielte viel mehr auf Privatisierung sowie Schrankenabbau zwischen Bürgern und Adel. Der Dilettantismus der Aufklärung hatte einen kollektiven Aspekt, er wurde gemeinschaftlich erlebt und ausgekostet. Kommunikation spielte dabei eine wesentliche Rolle. Das Thema „Kunst“ wurde zum Vehikel, um zwischen verschiedenen Gruppen ein Netz zu knüpfen. Um dieses vorweggenommene Ergebnis zu erläutern, möchte ich zuerst einen historischen Rückblick auf den weiblichen Dilettantismus werfen, um dann zu Anna Amalia und ihren Zeitgenossinnen zurückzukehren.

Der Zeichen- und Malunterricht war schon im 16. Jahrhundert im Ausbildungskanon des weiblichen Hochadels verankert, wie das Beispiel der Margarete von Österreich belegt. Königin Isabella von Spanien erhielt ihren Unterricht ab 1559 gar von der prominenten Sofonisba Anguissola¹¹. Aus Gründen des Anstandes¹² wurden bevorzugt Malerinnen für den Unterricht der Fürstinnen engagiert: Rosalba Carriera brachte Maria Theresia die Pastellmalerei bei, die Nürnbergerin Anna Catharina Fischer (1642–1719) unterrichtete in Halle Prinzessin Anna Maria von Mecklenburg-Schwerin und deren Tochter¹³, Gabrielle Bayer (1729–1802) geb. von Bertrand, war die Lehre-

11 Hanna Gagel, Sofonisba Anguissola; in: Irmgard Osols-Wehden (Hrsg.), *Frauen der italienischen Renaissance, Dichterinnen. Malerinnen. Mäzeninnen*, Darmstadt 1999, S. 149–161.

12 Zur Person des Zeichenlehrers vgl. Kemp, *Zeichnen* (wie Anm. 4), S. 105–120, bes. S. 112.

13 Heidrun Ludwig, *Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert* (Acta Biohistorica. Schriften aus dem Museum und Forschungsarchiv für die Geschichte der Biologie II, hg. von Armin Geus) Marburg 1998, S. 37.

rin der Erzherzoginnen Marie Antoinette und Marie Christine¹⁴, und Madeleine Basseporte (1701–1780) lehrte die Kinder von Ludwig XV. von Frankreich die Blumenmalerei¹⁵. Auch Elisabeth (1596–1625), Tochter des hessischen Landgrafen Moritz, erhielt Malunterricht, entfaltete ihre Begabung dann aber vor allem im musikalischen Bereich.

Der im 16. Jahrhundert nur vereinzelt im Hochadel erteilte Zeichenunterricht etablierte sich im 17. Jahrhundert auf breiterer Ebene, bis er im 18. Jahrhundert im Unterrichtskanon der Mädchen fest verankert, wenn auch keine Selbstverständlichkeit war. Ein Grund für die beschränkte musische Ausbildung in der Frühen Neuzeit war die starke Einbindung der Frauen des niederen und mittleren Adels in die sehr arbeitsaufwendige Haushaltsführung, die zu erlernen als wesentliche Aufgabe ihrer Jugend angesehen wurde. Neben den Bereichen Einkauf, Reinigung und Vorratshaltung gab es immerhin eine Sparte mit kreativem Freiraum: die Handarbeit. Außer Näharbeiten für den täglichen Bedarf wurde auch hochwertiges Kunsthandwerk hergestellt, das man gerne als Geschenk und als wertvolle Freundschaftsgabe weitergab. Dorothea von Preußen z. B. versorgte Ehemann, Freunde und Bekannte mit kunstvoll gesäumten Schnupftüchern und Leibhemden, die bei den Empfängern hohen Stellenwert besaßen. So teilte sich die Frauenarbeit in zwei Sparten: Die notwendige und die in zeitgenössischer Sprache als ‚ergötzlich‘ bezeichnete Arbeit. Das Haushalten wurde als Notwendigkeit angesehen, während Handarbeiten, Musizieren und das Erlernen von Fremdsprachen als „Ergötlichkeiten“ galten.¹⁶

14 Mehrere Mitglieder der kaiserlichen Familie dilettierten in der Zeichenkunst. In der Albertina wird eine kleine Sammlung aufbewahrt mit Zeichnungen der Kaiserin Maria Theresia, von Kaiser Franz I., Marie Antoinette, Marie Christine sowie deren Ehemann Albert von Sachsen-Teschen, vgl. Walter Koschatzky und Alice Strobel, *Die Albertina in Wien*, Salzburg 1970, S. 208.

15 Gerlinde Volland: *Botanische Illustration im 18. Jahrhundert: Künstlerinnen und Auftraggeberinnen*; in: *Feministische Studien. Weiblichkeit und Metropole 17/2* (1999), S. 58–69, ebd. S. 64.

16 So definiert im Vorwort von Rosina Helena Fürst: *Model Buchs Dritter Theil von unterschiedlichen Voegeln, Blumen und Fruechten*, Nürnberg 1676; ebenso im Vorwort von Margaretha Helm: *Fortgesetzter Kunst- und Fleißübender*

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde der immer aufwendigere Haushalt in den immer größer werdenden Höfen mehr und mehr an Bedienstete delegiert, während sich der Aufgabenbereich der Frauen in den Bereich Repräsentation verschob. Entsprechend änderte sich die Zusammensetzung der Unterrichtsfächer, bis dort schließlich im 18. Jahrhundert Malen und Zeichnen gleichwertig mit Tanzen und Musizieren verankert waren. In den beiden letztgenannten Fächern reüssierten die jungen Damen öfter als mit dem Malen, denn in der höfischen Festkultur war die Selbstdarstellung ein wesentliches Element der Inszenierung des Adels. Mit der Malkunst vermochte man nicht so direkt, spontan und unvermittelt zu beeindrucken wie mit Tanzen, Schauspielerei und Musizieren.

Dank des sich wandelnden Lehrkanons für adlige Mädchen findet man vor allem in der Epoche des Absolutismus zahlreiche Dilettantinnen der bildenden Kunst. Sophie von Hannover und ihre Schwester Luise Hollandine¹⁷, Caroline Luise von Baden-Durlach¹⁸, Wilhelmine von Bayreuth, Maria Theresia und deren Töchter haben gemalt.

Im pädagogischen Konzept des 18. Jahrhunderts kommt dem Zeichenunterricht die gleiche Funktion zu wie dem Handarbeiten. Er wird zur sinnvollen Tätigkeit der Mußestunden. Die Tagespläne der adligen Schüler und Schülerinnen waren vollständig verplant mit einem Lernprogramm vom Aufstehen bis zum Schlafengehen. Die Portraits der Töchter von Kaiserin Maria Theresia von dem französi-

Nadel – auch Laden-Gewirk-Ergötzungen ... anderer Theil, Nürnberg (J. C. Weigel) o.J.; vgl. Ludwig, *Malerei* (wie Anm. 13), S. 102–103. Zum textilen Handarbeiten und deren Stellenwert bei Fürstinnen vgl. demnächst Cordula Bischoff, „... ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum ...“. *Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattungen um 1700*, Habilitationsschrift Trier.

17 Jorunn Labordus, Gerard van Honthorst en zijn prinsessen; in: Els Klock u. a.: *Vrouwen en Kunst in de Republick. Een Overzicht* (Utrechtse Historische Cahiers 19, 1998, 1–2) Hilversum Verloren 1998, S. 79–88.

18 Jan Lauts, *Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung*, Karlsruhe 1980; Jan Lauts (Bearbeiter), *Caroline Luise, Markgräfin von Baden 1723–1783*, Ausstellungskat. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 1983.

schen Pastellmaler Liotard¹⁹ sagen viel über die Beschäftigung mit Malerei, Handarbeit und Schreiben im Leben der Frauen und Töchter aus. Es ist geradezu programmatisch für die Erziehung dieser Zeit, wie beschäftigt sie dargestellt sind: Maria Anna²⁰ lesend, Marie Antoinette mit einem Nähschiffchen, Maria Josepha am Spinett, Johanna Gabriele schreibend, Maria Amalia stickend, Maria Elisabeth vor einem Klapprahmen, vielleicht einem Herbarium und Marie Christine mit den Wasserfarbnapfchen beim Malen. Das religiös begründete Arbeitsethos der Zeit akzeptierte keinen Müßiggang, nicht nur, weil er mit Faulheit gleichgesetzt wurde, sondern auch, weil die Kinder auf „dumme Gedanken“ kommen könnten, wenn sie nicht anderweitig beschäftigt wären. Die Autorin eines Stickvorlagenbuches (um 1720) bringt es auf den Punkt: „Das größte Kennzeichen der Tugend sey, wenn man, den Müßiggang zu verjagen, alles was loblich ist, ergreift, und keine Zeit verliert, worinnen man etwas schaffen kan, ob es auch gleich oft geringe scheinen sollte“²¹. Nicht das Ergebnis allein zählte, sondern das Sich-Beschäftigen. Der Weg ist das Ziel.

Neben dem Müßiggang mußte auch die Langeweile vertrieben werden. Im eng begrenzten Lebensraum, ohne Beruf und ohne familiäre Pflichten waren es auffällig oft die ledigen oder verwitweten Frauen, die sich ausgiebig der Malerei widmeten²². Gerade sie waren

19 Frieda Beerli, Jean Erienne Liotard – Die Kinder der Kaiserin, o.O. 1955.

20 Maria Anna (1738–89) war ohne Zweifel die begabteste Zeichnerin unter den Kindern, auch als Kupferstecherin trat sie hervor und gewann die Anerkennung der Wiener Akademie. Kränklich und mit einer leichten körperlichen Behinderung vermochte kein standesgemäßer Ehemann für sie gefunden zu werden, so daß sie sich als Äbtissin des Fräuleinstifts in Prag ganz ihrer Kunst widmen konnte.

21 Im Vorwort von Amalia Beer, Wol-anständige und Nutzenbringende Frauen Zimmer-Ergözung, in sich enthaltend ein nach der allerneuesten Façon eingerichtetes Neh- und Stick-Buch, Nürnberg (J. C. Weigel) o.J. (zwischen 1715–1724); zitiert bei Ludwig, Malerei (wie Anm. 13), S. 103.

22 Signifikante Beispiele für ledige Malerinnen sind Erzherzogin Maria Anna oder Regina Barbara Dietzsch. Caroline Luise von Baden konnte durch ihre späte Heirat ihre Interessen ausprägen, Angelika Kauffmann hat ebenfalls sehr spät geheiratet. Im umgekehrten Falle schildert Greer, Talent (wie Anm. 4), S. 36–67 wie die Karriere junger Künstlerinnen durch Liebe und Ehe unterbrochen, wenn nicht gar zerstört wird.

wegen fehlender Lebensaufgaben von Müßiggang und Langeweile sowie den daraus folgenden Depressionen bedroht. Ihre Malerei war nicht nur das Resultat ihrer Freiheit, sondern auch ihrer (im zeitgenössischen Sinne) Nutzlosigkeit. Die unverheiratete Anna von Baden-Durlach (1617–1672) überliefert diese Situation in einem Gedicht:

„Epigramma über die Kammer worinnen ich meine arbeiten verware:
In dieser Kamer soll forthin bewaret bleiben.
Die arbeit welche mir hilft langeweil vertreiben.
Ist schon die Kunst gering ist schon die sach nicht schön
So freit es mich doch mehr als faules müsiggeln“²³.

Die Kunst als Zeit-Vertreib – daran hat sich auch später nichts geändert. Bei Anna-Amalia war es die Zeit nach ihrer Regentschaft, in der sie sich verstärkt der darstellenden Kunst zuwandte. Auguste von Hessen hatte Zeit und Muße für die Kunst, weil ihr Ehemann, Kurfürst Wilhelm IX. offen mit seiner Mätresse zusammenlebte und die Repräsentation des ehemals nach außen sehr offenen Kasseler Hofes fast gänzlich zusammenbrach. Ohne Repräsentationspflichten und in Zurückgezogenheit entwickelte sich Auguste zu einer beachtlichen Malerin²⁴.

Der Zeitfaktor spielte auch für die lernbegierige Prinzessin Caroline-Luise von Hessen Darmstadt, Markgräfin von Baden-Durlach, eine Rolle. Für sie war es sicher ein Glücksfall, erst relativ spät – mit

23 Die 68 Blätter mit den 113 Gedichtern der Anna von Baden-Durlach werden im Generallandesarchiv Karlsruhe aufbewahrt. Zitiert bei Jean M. Woods, „Die Pflicht befiehlt mir/zu schreiben und zu tichten“. Drei literarisch tätige Frauen aus dem Hause Baden-Durlach; in: Becker-Cantarino, Barbara (Hg.), Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte (Modern German Studies 7), Bonn 1987, S. 36–57, ebd. S. 41.

24 Als Beispiele seien zwei ihrer Werke in Schloss Fasanerie bei Fulda genannt: Das Portrait ihres Sohnes Friedrich Wilhelm aus dem Jahre 1813, der aus dem Exil nach der napoleonischen Besetzung Kassels nach Hessen zurückkehrt und von zwei hessischen Bauern empfangen wird sowie ihr Selbstportrait, das sie beim Kopieren der sixtinischen Madonna zeigt (1808/09).

29 Jahren – zu heiraten. So hatte sie ungewöhnlich lange Zeit, sich ihren wissenschaftlichen Interessen und den Künsten widmen zu können, ohne durch familiäre und dynastische Pflichten in Anspruch genommen zu werden. Entsprechend ließ sie sich auch von ihrem Lieblingsmaler ins Bild setzen: Jean Etienne Liotards Portrait von Caroline Luise zeigt sie an der Staffelei²⁵. Sie arbeitet mit den bei Dilettanten so beliebten Pastellkreiden, so daß sie bedenkenlos ein weißes Seidenkleid tragen konnte, was sie bei Ölfarben sicher nicht riskiert hätte. Mit künstlerischer Nachlässigkeit hat sie den ihren Rang kennzeichnenden Hermelinmantel über den Fauteuil geworfen, während sie auf dem eigentlich rangniedrigen Tabouret sitzt, weil er ihr beim Malen die notwendige Armfreiheit läßt.

Wie die Handarbeiten galten auch die Zeichnungen und Gemälde als besonders persönliche Geschenke zwischen den Mitgliedern des Adels, die oft mehr geschätzt wurden als materiell wertvolle Präsente. Caroline Luise verschenkte ihre Werke selbstbewußt an Kunstkenner²⁶ und kam in den Genuß mancher wertvoller Gegengabe, so das Dankesgedicht von Voltaire, in dem er verbal auf Knien die Hände küßt, die ein solch wunderbares Pastell schufen. Auch Anna Amalia verschenkte ihre Werke²⁷. Die Verwendung der dilettantischen Werke als Standes-Geschenk kennzeichnet die fürstlichen Hobbys als Tätigkeit im Rahmen ihres fürstlichen Standes, so daß auch hier die Bezeichnung „Freizeitbeschäftigung“ mit Vorsicht genutzt werden soll²⁸.

Überraschend viele Fürstinnen waren in der Architektur, Innenausstattung und Gartenkunst tätig, also Gattungen, die als eher männlich dominiert galten. Das Bauzeichnen gehörte in der Frühen Neuzeit ausschließlich zur Prinzenziehung als rein zweckorientier-

25 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

26 Kerstin Merkel, Caroline Luise, Markgräfin von Baden-Durlach, in: Merkel/Wunder, Deutsche Frauen (wie Anm. 2), S. 195–210, bes. S. 203–205.

27 Werner, Goethes Herzogin (wie Anm. 6), S. 155.

28 Auch die fürstlichen Dilettanten männlichen Geschlechts verschenkten gerne die Werke aus eigener Hand, so Friedrich der Weise von Sachsen, der für seine Freund Armbrüste schnitzte und passende Bolzen dazu drechselte, vgl. Inge-
traut Ludolph, Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen, Göttingen 1984, S. 78.

ter Bestandteil der sogenannten „Kriegskunst“²⁹. Da im Ausbildungskanon der Frauen die Architektur keine Rolle spielte, vermochten sie auch mangels technischer Kenntnisse nicht als Architektinnen zu fungieren, was sie jedoch nicht davon abhielt, gestalterisch und stilbildend im höchsten Maße Einfluß zu nehmen. Als standesbewußte Vertreterinnen des Adels war ihnen die Bedeutung von Architektur, Innenausstattung und Garten als Repräsentationselemente überaus wichtig³⁰.

Im 18. Jh. wurden die adligen Damen Schrittmacher der neuesten Mode. Gerade in ihren eigenen Schlössern und Lusthäusern genossen sie gestalterische Freiheit. Hier konnten sie ihrem eigenen Geschmack folgen, ohne auf die zeremoniellen Zwänge des Hofes Rücksicht nehmen zu müssen. Sophie Charlottes als Musenhof gerühmtes Schloß Lietzenburg (heute Charlottenburg) steht hierfür genauso wie Wilhelmine von Bayreuths extravagante Raumlösungen³¹. Caroline Luise von Baden verwirklichte ihre Interessen in ihrem Appartement mit einem Forschungslabor mit feuerfester Tür sowie einem Atelier mit ungeheiztem Trockenraum für ihre Feinmalerei, zudem pochte sie auf eine neuartige Familienfreundlichkeit im Schlossbau, indem sie das Appartement ihres Mannes im gleichen Flügel wie ihr eigenes Appartement plazieren ließ, sie im ersten Geschoss, er darunter mit zahlreichen Verbindungstreppechen verbunden, und nicht, wie üblich, in dem gegenüberliegenden Flügel auf Distanz³². Christiane von Waldeck ließ an ihre Wohnräume im Arolsener Schloss ein Naturalienkabinett anschließen, in dem sie systematisch Steine, Muscheln und sonstige Naturprodukte sammelte³³.

Als dilettierende Innenarchitektinnen waren sie selbstverständlich an den neuesten Stilerscheinungen in Paris höchst interessiert. Von dort schickten ihnen Verbindungsmänner Stoff- und Farbproben,

29 Kemp, Zeichnen (wie Anm. 4), S. 37ff.

30 Dazu demnächst Bischoff, Fürstliche Damenappartements (wie Anm. 16).

31 Cordula Bischoff, Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in: Merkel/Wunder, Deutsche Frauen (wie Anm. 2), S. 153–167; diess., Deutsche Frauen (wie Anm. 16)

32 Lauts, Karoline Luise 1980 (wie Anm. 18), S. 272 und 281.

33 Birgit Kümmel, Fürstin Christiane zu Waldeck und Pyrmont, in: Merkel/Wunder, Deutsche Frauen (vgl. Anm. 2), S. 211–221.

Modelle von Möbeln, Innenraumbeschreibungen und kleine, aus preiswertem Stoff nachgeschneiderte Draperie-, Gardinen- oder Kleidermodelle. Da dem Alten Reich ein politischer wie auch kultureller Mittelpunkt fehlte, mußte der Blick immer zur einzig maßgeblichen Metropole Europas gerichtet werden, nach Paris. Diese Aufgabe haben sich die Frauen zu eigen gemacht. Durch den Ideen-Transfer und die Umsetzung oder auch individuelle Interpretation des französischen Vorbildes prägten sie wesentlich die höfische Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland³⁴.

Die Aufgabe der Repräsentation im Bereich der Architektur und Innengestaltung spielte zur Zeit der Aufklärung offenbar eine erheblich geminderte Rolle bei den Dilettantinnen. Der Grund mag in der Annäherung der Wohnkultur von Adel und Bürgertum liegen. Die Vereinfachung der Interieurs geht unter anderem zurück auf die englische Reformbewegung des 18. Jahrhunderts. Die Selbstdarstellung des Fürsten als Gleicher unter Gleichen bedurfte des entsprechenden Rahmens. Das Witwenpalais der Herzogin Anna Amalia ist hierfür ein hervorragendes Beispiel. Statt aufwendig geschützter Vertäfelungen finden sich nur einfache Dekors aus Füllung und Rahmen, statt Parkett Dielenboden, statt eines Paradeschlafzimmers ein gar winziger, fast flurartiger Raum mit kleiner Bettnische. Auch die Ausstattung durch Bilder ist zu einer äußerst privaten Ikonographie intimisiert. Neben einigen Familienportraits von recht qualitativollen Malern dominieren Werke mit persönlichem Bezug zur Hausherrin, oft auch aus Dilettantenhand³⁵ oder von befreundeten Künstlerinnen³⁶. Durch diese Form der Vereinfachung und Privatisierung des Wohnambientes entfiel ein arbeitsaufwendiger Gestaltungsbereich für die Frauen, deren kreative Kräfte für andere Formen des Dilettantismus frei wurden.

34 Vgl. demnächst Bischoff, Fürstliche Damenappartements (wie Anm. 16).

35 Von Goethe, ihrem Sohn Karl August und ihrer Enkelin Prinzessin Caroline finden sich Zeichnungen.

36 Von Angelika Kauffmann und Luise Seidler finden sich Bilder.

Die Gartenkunst hingegen als Betätigungsfeld der adligen Dilettantinnen spielte durchweg eine hervorragende Rolle³⁷. Zu den namhaftesten Schöpferinnen deutscher Gartenanlagen gehören Sophie von Hannover mit der großartigen Anlage in Herrenhausen und Wilhelmine von Bayreuth, deren Schwestern gleichfalls alle dieser Leidenschaft frönten³⁸. Der naturwissenschaftliche Forschungsgeist der Caroline Luise von Baden war besonders an einem botanischen Garten interessiert, der ihr allerdings nie so recht gelingen wollte, vor allem wegen ihrer ewig zerstrittenen Gärtner und Botaniker. Vergleichbaren Zielen folgte Christiane von Waldeck und Pyrmont, die schon 1770 einen „Englischen“ Garten plante, in dem fremdländische und seltene Nadelhölzer versammelt werden sollten.

Gärten als veredelte Natur, als ideale Orte des esoterischen Gefühls- und Freundschaftskultes verloren in der Aufklärung den repräsentativen Charakter des Absolutismus und zogen mehr denn je dilettierende Gärtner und Gärtnerinnen an. Geradezu exemplarisch steht Charlotte aus Goethes „Wahlverwandschaften“ mit ihrer auf den Freundschaftskult ausgerichteten Mooshütte. Einprägsam ist auch das Bild der Herzogin Anna Amalia, die im November 1776 in Goethes Garten die kleinen Lindenbäumchen gerade hielt, die Herr Geheimrat eigenhändig pflanzte³⁹. Ihren Hang zur anakreontischen Gartenkunst suchte sie in der Landschaft bei Ettersberg zu verwirklichen, wo Denkmäler über Liebe und Freundschaft aufgestellt werden sollten. In den neuen, naturnahen Gärten beschränkte sich der Schöpfungsakt der dilettierenden Gärtner und Gärtnerinnen nicht auf die gedankliche Planungsarbeit, wie im Absolutismus üblich. Wie aufgesetzt und inszeniert dieses angeblich so nahe Verhältnis zur Natur war, zeigte sich Jahre später bei Goethes und Wielands Bemühungen 1803/04, ihre „unpoetischen Landgüter“ wieder zu verkaufen⁴⁰. Allmählich setzte

37 Gerlinde Volland, Zum Beitrag von Frauen zur Geschichte der Gartengestaltung. Anregung zu einer interdisziplinären Arbeitsgruppe, in: Die Gartenkunst 9/1 (1997), S. 220–222.

38 Ursula von Dohna, Die Gärten Friedrichs des Großen und seiner Geschwister, Berlin 2000.

39 Werner, Goethes Herzogin (wie Anm. 6), S. 137.

40 Werner, Goethes Herzogin (wie Anm. 6), S. 301.

sich die Erkenntnis durch, dass selbst naturnahe Gärten nur mit harter Arbeit gestaltet werden konnten – für Seiteneinsteiger vom Schreibtisch kaum auszuhalten.

Zur Entwicklung des Dilettantismus bei den Fürstinnen läßt sich zusammenfassend sagen, daß er vor der Aufklärung auffällig zweckorientiert war. Zum einen wurde mit ihm der Faulheit und Langeweile der Kampf angesagt, auch als recht modern anmutende Psychotherapie der Ledigen und Witwen fand er gesellschaftliche Anerkennung, zum anderen wurde er in den Dienst der fürstlichen Repräsentation gestellt. Man kann nicht in unserem Sinne von einer Freizeitbeschäftigung sprechen, denn die Differenzierung in Arbeits- und Freizeit ist zu dieser Zeit unscharf. Die Fürstin konnte ihre Mußestunden pflegen, doch standen diese genauso im Dienst ihres politischen Status wie ihre Arbeitsstunden. Im Verlauf der Aufklärung findet eine Neuorientierung statt. Allmählich entfällt die Zweckbindung, bis hin zur Beschäftigung mit der Kunst aus Liebe zur ihr.

Dennoch läßt sich das Weimarer Dilettantentreffen nicht als „Freizeit“ benennen, ist es doch nach wie vor mit einer sozialen, wenn nicht gar politischen Funktion verbunden. Es wurde zu einem Plenum mit einem Thema, das keine Barrieren erlaubte und zu einem gruppenverbindenden Gedankentransfer führte. Der Inhalt der Gespräche – Kunst und Wissenschaft – ist deshalb so zu betonen, weil es unverfängliche Themen sind, über die sich ohne persönliche Konfrontationen diskutieren läßt – vergleichbar dem beliebten Gespräch über das Wetter, wenn auch ungleich anspruchsvoller. Im Gegensatz wären Themen wie Politik oder Religion zu sehen, die unweigerlich zu Konflikten führen. Diese kreativen Treffen sind kennzeichnend für die Kultur der Aufklärung in Weimar⁴¹, seien es die samstäglichen „Freundschaftstage“ in den Mansardenräumen Luises von Göchhausen, der Hofdame Anna Amalias, sei es das Mittwochskränzchen bzw. der „Cour d’amour“ und die 1791 gegründete Freitagsgesellschaft bei Goethe oder später die Treffen bei Johanna von Schopenhauer, stets einigte der gemeinsamen Nenner „Kunst“ die heterogenen Gruppen. Sie ebnete den Weg zur Kreativität, vertrieb die sommerliche Kälte genauso gut wie die Zahnschmerzen einer Prinzessin.

41 Busch-Salmen/Salmen/Michel, Musenhof (wie Anm. 6), S. 87–90.

Doch bildeten sich auch Rückzugsgebiete, so gründete der Herzog den Kreis der „Weltgeister“, in dem bei aller Schrankenlosigkeit nur Männer zugelassen waren. Einige weibliche Dilettantinnen hingegen trafen sich gelegentlich in aller Heimlichkeit zum Austausch, um der ständigen Kritik Goethes zu entgehen. Seine Dominanz war auch ein Grund dafür, daß das Interesse an seinem Mittwochskränzchen „Cour d’amour“ schon nach einem Jahr wieder versiegte.

Goethes positive, wenn auch kritische Einstellung zum Dilettantismus wirkte auf die Zeitgenossen insgesamt sehr konstruktiv. Kunstschaffende Frauen orientierten sich an ihm und seinen Werken⁴². Seine aktive Frauenförderung⁴³ bei Caroline Bardua, Louise Seidler, Julie von Egloffstein und Angelica Facius steht im eigenartigen Kontrast zu seinen herablassenden Bemerkungen bei begabten Dilettantinnen⁴⁴. Goethe befürwortete die Laienkunst, weil ihm Zeichnen als erkenntnisfördernd galt und zur ästhetischen Erziehung der edlen Seele beitrüge. Zudem achtete er ihren Unterhaltungswert, wie er es knapp an der eigenen Person formulierte: „Ich wünsche und hoffe es nur wenigstens so weit zu bringen wie ein Musikliebhaber, der wenn er sich vor sein Notenblatt setzt, doch Töne hervorbringt, die ihm und anderen Vergnügen machen, so möchte ich fähig werden, eine Harmonie auf’s Blatt zu bringen, um andere mit mir zu unterhalten und zu erfreuen“⁴⁵. Diesen Anspruch erfüllte er mit raschen Skizzen wie auch mit Scherenschnitten seiner Zeitgenossen⁴⁶. Der Unterhaltungs- und Gedächtniswert von Portraitskizzen und Scherenschnitten kann für die vor-photographische Zeit gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Ohne imagebildende Attribute besaßen die Zeich-

42 Goethe’s sämtliche Werke in sechs Bänden. Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten, Stuttgart 1799.

43 Bärbel Kovalevski, Johann Wolfgang von Goethe als Mentor von Künstlerinnen, in: Bärbel Kovalevski, Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1850–1850, Ausstellungskatalog Gotha 1999, S. 41–53.

44 Baumgärtel, Geselligkeitskultur (wie Anm. 8), S. 37–38.

45 Kemp, Zeichnen (wie Anm. 4), S. 85.

46 Beispiel von Goethes Scherenschnittkunst in Weimar, Goethe-Nationalmuseum: Gottlob Friedrich Constantin Freiherr von Stein und Damen der Weimarer Hofgesellschaft.

nungen der Dilettierenden oft mehr Ähnlichkeit mit den Dargestellten als die wohlinszenierten höfischen Portraits.

Doch Goethes Elan, die Weimarer Dilettanten zu professionalisieren, sei es in der bildenden oder in der Schauspielkunst, muß er irgendwann als zum Scheitern verurteilt gesehen haben. Vielleicht wurde ihm klar, daß Weimar, wie Bode 1789 so sarkastisch formulierte, eine „Wüste der bildenden Kunst“ sei⁴⁷. Vielleicht war es Schiller, der ihm vermittelte, bei Anna Amalia werde „viel schales Zeug geschwätzt“⁴⁸. Die Urteile mögen unfair sein, wenn man Anna Amalias sogenannten „Musenhof“ als Gesamterscheinung betrachtet, doch entspricht es der Wahrheit, daß sich kein erstklassiger Maler dauerhaft nach Weimar locken ließ, und daß das Liebhabertheater einzig von der professionellen Schauspielerin Corona Schröter belebt wurde, die einem Ruf Goethes gefolgt war. Goethes Versuch, seine sozial hochkarätige Laiengruppe auf den verschiedenen Gebieten der Kunst zu Höchstleistungen aufsteigen zu lassen, mußte er sich als gescheitert eingestehen, denn es fehlte einfach das notwendige Potential an Talent. Die Dilettierenden werden diese Wahrheit genauso erkannt haben wie er, doch trieben sie ihr Vergnügen mit anhaltender Begeisterung weiter, weil sie nicht – wie Goethe – an einem zu hoch gesteckten Qualitätsanspruch scheiterten. Zufrieden, wenn sie ihr Bestes gaben, nahmen sie Goethe weiterhin in Anspruch, und er füllte die ihm auferlegte Rolle aus, da er sich seiner Pflichten bei Hofe durchaus bewußt war. Doch sollte man sich manchmal fragen, wie sehr er zeitweilig unter der Situation gelitten haben muß. Daraus resultieren seine Gedanken wie „Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie ein Pfuscher zum Handwerk“⁴⁹ oder „Beym Dilettantismus ist der Schaden immer größer als der Nutzen“.⁵⁰

Zum Abschluß meiner Überlegungen möchte ich noch einmal den Blick auf ein geradezu programmatisches Bild für den Weimarer Dilettantismus lenken. Anna Amalia gönnte sich 1788 die für Fürstinnen doch ungewöhnliche Bildungsreise nach Rom. Ihre kleine Gesell-

47 Werner, Goethes Herzogin (wie Anm. 6), S. 279.

48 Nerjes, Ein unbekannter Schiller (wie Anm. 6), S. 68.

49 Goethe, Paralipomena (wie Anm. 10), S. 322.

50 Goethe, Paralipomena (wie Anm. 10), S. 325.

schaft wurde im Park der Villa d'Este in Tivoli 1789 von Johann Georg Schütz gemalt⁵¹. Sein Bild steht für den kollektiven, schrankenlosen Kunstgenuß von Bürgern und Adel, Männern und Frauen wie auch Künstlern und Dilettanten. Simplizität und Naturnähe verkörpert die Herzogin Anna Amalia mit einem Korb voll Kräuter, ihre Hofdame Louise von Göchhausen verfüttert diese an ein Schaf, was beide nicht davon ablenkt, aufmerksam Gottfried Herder beim Rezipieren von Goethes Torquato Tasso zu lauschen – Natur und Kultur perfekt vereint. Goethe als Spiritus Rector ist, wenn auch nicht persönlich, so doch in Form seines Werkes anwesend. Als Profimaler links Johann Georg Schütz, ein Hausgenosse Goethes am Corso, der Architekt Maximilian Verschaffelt rechts und lagernd der Maler Antonio Zucchi. Für den hochbegabten Dilettanten steht neben Anna Amalia Hofrat Reiffenstein, Altertumsforscher und ein Könnler im Genre Kupferstich⁵², außerdem noch Kammerherr Friedrich Hildebrand von Einsiedel. Geradezu ein Symbol der Epoche verkörpert die Malerin Angelika Kauffmann, Mittelpunkt des kulturellen Kreises in Rom und absolutes Vorbild in der Pflege des Freundschaftskultes dieser Zeit, der für die Weimarer Tafelrunde auch eine gewichtige Rolle spielte.

Zur Zeit der Aufklärung wird der Dilettantismus zu einer Brücke zwischen den unterschiedlichen sozialen Gruppen wie Adel und Bürgertum wie auch zwischen den Geschlechtern. Das gemeinsame Arbeiten und die gegenseitige Anerkennung der Leistung wird zur Basis der Kommunikation und der Hof zu einem kleinen Ort der Emanzipation.

51 Weimar, Goethe-Nationalmuseum. Bettina Baumgärtel, Angelika Kauffmann, Ausstellungskatalog Düsseldorf 1999, S. 342.

52 Jan Lauts, Der Monogrammist FR von 1760: Johann Friedrich Reiffenstein und seine Schülerin Markgräfin Karoline Luise von Baden; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 19, 1982, S. 69–76. Reiffenstein als gemeinsamer Bekannter von Caroline Luise von Baden-Durlach, Anna Amalia und Angelika Kauffmann spielt eine interessante, noch nicht untersuchte Rolle als Vermittler zwischen den Frauen.