

Die Ärgernisse des Musiktheaters: Anna Amalias Vertonung von Goethes *Erwin und Elmire*

Im Jahre 1785 brachte Christoph Martin Wieland seine Freude zum Ausdruck, daß eine Frau ein Theaterstück geschrieben hätte.⁵ Er sei überrascht, daß nicht andere Frauen schon für die Bühne geschrieben hätten. Fünfzig Jahre später teilt der Musik-Historiker Castil-Blaze dieses Gefühl der Überraschung, besonders was den Bereich der Oper angeht.⁶ Sogar im 21. Jahrhundert haben sich Gelehrte, die sehr viel Auskunft über die Kreativität der Frau im 18. Jahrhundert gesammelt haben, überzeugt, daß Frauen nur selten Text oder Musik für größere dramatische Werke geschrieben haben.⁷ Daß das Hervortreten einer einzigen Autorin in der Operngeschichte die Leute immer noch erstaunt, zeigt in welchem Maße diese Gattung auch heute von Männern beherrscht ist.

Erwachen: Die Frau als Komponistin der deutschen Oper im 18. Jahrhundert
Seit dem Zeitalter Anna Amalias, der ersten Komponistin der neuen deutschen Oper, genossen Komponistinnen und Librettistinnen, als sie noch lebten, großen Erfolg, aber nach dem Tode verschwanden sie aus der Geschichte, so daß die nächste Generation keine Kenntnisse der Vorgängerinnen und deren Leistungen hatte. Das Ergebnis: die Frauen haben isoliert weiter komponieren müssen. André Grétry, der sich für die Anerkennung von Komponistinnen energisch einsetzte, stellte fest, dass zum Unterschied der Malerinnen und Romanschriftstellerinnen den Komponistinnen die Unterstützung einer Tradition fehle.⁸ Harold Blooms Paradigma der Sorge um die Wirkung des Einflusses [‘anxiety of influence’], scheint sich hier umzukehren. Anna Amalia, obwohl Nichte von Anna Amalia von Preußen, die Musik sammelte und Komponistin

⁵ *Der Teutsche Merkur* (1775).

⁶ Castil-Blaze [F. H. J. Blaze], ‘Revue du monde musical’, *Revue de Paris* 35 (1836), 212.

⁷ Siehe, zum Beispiel, Jane Bowers und Judith Tick (Hrsg.), *Women Making Music: the Western Art Tradition, 1150–1950* (Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1986); James Briscoe (Hrsg.), *Historical Anthology of Music by Women* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000); Leslie C. Dunn und Nancy A. Jones, (Hrsg.), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); Kimberly Marshall (Hrsg.), *Rediscovering the Muses: Women’s Musical Traditions* (Boston, Massachusetts: Northeastern University Press, 1993); Carol Neuls-Bates (Hrsg.), *Women in Music: an Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (Boston, Massachusetts: Northeastern University Press, 1982, 2/1996); Antje Olivier und Karin Weingartz-Perschel: *Komponistinnen von A–Z* (Düsseldorf: Tokkata-Verlag, 1988).

⁸ Brief an das *Journal de Paris*, Nr. 210 (29. Juli 1786) in: Georges de Froidcourt, *Correspondance générale de Grétry* (Brussels: Brepols, 1962), S. 133.

von militärischen Märschen war, verstand sich als dilettierende Komponistin. Sie komponierte in einem Fach, dem die Frau normalerweise keinen Zugang hatte, was sie nötigte, eine eigene Tradition einzuführen.⁹ Obwohl Anna Amalia heute als gebildete Gönnerin der Weimarer Klassik und als *épistolière* bekannt ist, besteht ein wichtiger Teil ihrer Arbeit aus Opern, die sie zwischen 1776 und 1778 komponierte. Obwohl Gelehrte lange Zeit Anna Amalias Ambitionen auf dem Gebiet der Oper gering geschätzt haben, geht aus Anna Amalias Briefwechsel hervor, daß sie die Oper sehr ernst nahm und daß ihre eigenen Opern von vielen Zeitgenossen bewundert wurden. Diese unterschiedliche Einschätzung zwischen damaligen und modernen Gelehrten hat mir die Frage nach der Rolle, die die Frau in der Operntradition des 18. Jahrhunderts spielte, nahegelegt. Stellte Anna Amalia eine Ausnahme dar, oder war sie typisch für eine Gruppe von mehreren Frauen, deren musikalische Leistungen auch vergessen worden sind? Hätte Anna Amalia ihre Opern schreiben können – auch in der Hoffnung, daß sie aufgeführt würden – ohne vom Weimarer Hof und dem Beispiel von anderen schöpferischen Frauen unterstützt worden zu sein?

Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts kommt es überraschend vor, daß Frauen im 18. Jahrhundert Opern geschaffen hätten. Das Hervortreten der *prima donna* zusammen mit dem Verschwinden der *castrati* hat zwar ermöglicht, daß Opernsängerinnen wie Corona Schröter (1751-1802) und Wilhelmine Devrient (1804-60) hoch anerkannt wurden, aber es wurde scharf unterschieden zwischen Frauen, die eine *deutende* Rolle spielten, und denjenigen, die eigene Opern schafften. Man hielt Frauen für weniger begabt als Männer, was Kreativität und Vernunft betrifft, und eine Frau, die auf dem sehr öffentlichen Gebiet der Oper sich hervortat und der eigenen Persönlichkeit und Begabung Ausdruck gab, hätte man als unweiblich und herausfordernd betrachtet. Trotz alledem hatte die europäische Aufklärung die Stellung der Frau in Frage gestellt und zugleich versucht, das Individuum und dessen Rolle in der Gesellschaft neu zu definieren. Die Feministen (beiderlei Geschlechts) des 18. Jahrhunderts bestanden auf sexuelle Gleichheit und auf die Emanzipation der Frau, indem sie die Tradition der sexuellen Hierarchien und der männlichen Herrschaft

⁹ Goethe beschreibt seine erste Fassung von *Erwin und Elmire* als ‘Ein Schauspiel mit Gesang’. Anders Anna Amalie, die auf dem Titelblatt ihrer Partitur schreibt: *Erwin und Elmire Oper von Goethe komponiert von Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach*. Die Partitur wurde von einem Kopisten geschrieben, das Titelblatt aber handschriftlich von Anna Amalia.

bekämpften. Ein Ergebnis dieser feministischen Haltung war, daß Frauen Zugang zu der Opernbühne im Weimar des späten 18. Jahrhunderts gewannen. Hier wurden sie sichtbar in einer Weise, die für dieses Zeitalter eine Ausnahme bildete.

Spiegel und Maske: Musikalische Porträtmalerei im Weimar des 18. Jahrhunderts

In seinem Brief *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) tadelte Jean Jacques Rousseau Frauen, die sich mit Theater beschäftigten. Ständig sprach er Frauen künstlerische Begabung ab: 'Im allgemeinen mögen Frauen die Künste nicht. Sie haben davon nur begrenzte Kenntnisse. Ihnen fehlt das Genie.'¹⁰ Rousseaus rhetorische Behandlung des Geniegedankens gehörte zu dem größeren sozialen, politischen und kulturellen Gebilde, dem es gelang, Frauen aus dem Bereich der Künste auszuschließen. Gerade im Jahr, in dem Anna Amalia die Herrschaft in Weimar übernahm, hatte Rousseau vor dem sexuellen Einfluss der Frau im politischen Bereich gewarnt. Solcher Einfluss sei auf die korrupten aristokratischen und weiblichen Tendenzen zur Verstellung und Intrige zurückzuführen. In absolutistischen Monarchien konnte man nach der Meinung dieses Philosophen nur durch Verstellung, das heißt 'die disziplinierte und selbstbewusste Anwendung des Körpers als Maske, an die Macht kommen'.¹¹ Im Umgang mit Hof und Theater mußte Anna Amalia dafür sorgen, daß sie einerseits das Stigma der Verstellung vermeide und andererseits das Ideal der Transparenz kultiviere. Die in ihren Werken behandelten Themen waren für ihre kulturelle Umwelt typisch weiblich: Liebe, Häuslichkeit, Ehe und Musik. Die scheinbar transparente Repräsentation der eigenen Erfahrung war tatsächlich eine von Anna Amalia erfundene Subjektivität, die der neuen politischen Ordnung entsprach. Indem sie die privaten und autobiographischen Aspekte ihrer Opern betonte, gelang es ihr, als eine in der Öffentlichkeit wirkende Künstlerin zu gelten. Obwohl man ihre Opern als Flucht vor der Härte

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur son article Genève* (1758: Paris: Garnier Flammarion, 1967), 199-200, N. 2. Für eine Analyse des Phänomens, daß Frauen nicht als Genien betrachtet werden können, siehe Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London: Women's Press, 1989), besonders S. 28-36.

¹¹ Siehe Lynn Hunt, 'The Many Bodies of Marie Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution', in: *Eroticism and the Body Politic*, Hrsg. v. Lynn Hunt (Baltimore: John Hopkins University Press, 1991), S. 112. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Kapitel 3, 'Rousseau's Reply to Public Women', S. 66-89.

des politischen Bereiches verstehen konnte, war diese operatische Autobiographie, wie Goethes *Dichtung und Wahrheit*, ein Konstrukt.

Dieser Vorgang ist an der Vorstellung von Anna Amalia als *salonnière* abzulesen (Abbildung 1).¹² Hier wird ihre Rolle als wichtige Kulturschaffende hinter der Maske der Häuslichkeit verdeckt. Diese ikonographische Quelle widerspiegelt die Erwartungen und die Ideologien der Weimarer Gesellschaft; Anna Amalia, die Weimars Kultur gestaltete, stand am Zentrum der kulturellen Tätigkeit. Zwischen den künstlerischen Leistungen Weimars und dem dargestellten sozialen, künstlerischen und geselligen Leben klafft eine große Lücke. Den in dem bekannten Gemälde zu sehenden Salon erkennt man als radikalen Kontrast zu dem wirklichen von Anna Amalia geführten Salon, der auf die Weiterbildung der Mitglieder aus war, und der häufig von den führenden deutschen Philosophen und Schriftstellern besucht wurde. Anna Amalia erweiterte diesen Kreis, indem sie durch Briefwechsel Kontakt zu europäischen Kulturpartnern pflegte. Durch diesen Briefumtausch bildete sich eine andere Art Salon als öffentliches Forum für ihre Gedanken zur *Bildung und Kultur*. Auf diese Weise konnte sie an den Debatten zur Ästhetik der Oper teilnehmen. Trotz dieser Leistung nahm Anna Amalia dieses Porträt an als realistische Darstellung ihres Lebens. Gewissermaßen identifizierte sie sich mit der Aussage des Aquarells. Das Gemälde ist als Teil einer Mythologisierung Weimars zu sehen.¹³ Es war nicht möglich, das gängige Bild des Hofes zu widersprechen. Ob und in wieweit Anna Amalias Musik den Idealen der Weimarer Klassik entspricht, ist eine Frage, die hier nicht genügend beantwortet werden kann. Eines darf man aber behaupten: das in diesem Aquarell ikonographisch und ikonologisch dargestellte Bild Anna Amalias entspricht, trotz der mitgeteilten Widersprüche, dem künstlerischen und musikalischen Anstand ihrer Partitur.

Die Sorge um Autorschaft: Anna Amalia's Zusammenarbeit mit Goethe

Die Mitarbeit mit Goethe trug wesentlich zur Anerkennung Anna Amalias Musik bei. Dazu kam die für sie wichtige Verbindung mit dem Weimarer Theater. Als Regentin und Herzogin-Mutter zwar genoß Anna Amalia die

¹² Abendgesellschaft (Tafelrunde) bei Herzogin Anna Amalia. Aquarell von Georg Melchior Kraus (1795), Goethe-Nationalmuseum.

¹³ Weiter zu diesem Thema bei Burkhard Henke, Susanne Kord, und Simon Richter (Hrsg.), *Unwrapping Goethe's Weimar: Essays in Cultural Studies and Local Knowledge* (Rochester, NY: Camden House, 2000).

Unterstützung des Hofes, mußte sich aber innerhalb von gewissen Schranken halten: In den Opern durfte sie sich nicht durch eine politische Aussage kompromittieren. Teilweise ist ihr Erfolg darauf zurückzuführen, daß sie die herrschenden Ideologien und politischen Meinungen nicht antastete. Daß sie für ihren Mitarbeiter den führenden Schriftsteller Deutschlands wählte, weist auf den Grad ihrer Ambitionen als Tonkünstlerin hin. Das von einem berühmten Autor geschriebene Libretto auf die Opernbühne zu bringen war für eine Frau ein solch anspruchsvolles Unternehmen, daß Anna Amalias Erfolg mit *Erwin und Elmire*¹⁴ vom Publikum des Jahres 1776 als Leistung einer außergewöhnlichen Frau angesehen werden musste. Eine solche Frau könne vielleicht Stifter einer neuen Tradition werden.

Foucaults Ausdruck 'Funktion des Autors' ['author function'] bezieht sich auf den durch den Namen des Autors in einer Gesellschaft ausgeübten Einfluss, erstens, wenn dieser Name zur Entwicklung einer kreativen Persona oder zweitens, eines Rufes während der Lebenszeit des Autors oder drittens zur Überlieferung eines einheitlichen Nachlasses beiträgt. In der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts bedeutete der Name 'Goethe' viel mehr als der Schriftsteller selber. Mitschwingende Bedeutungen waren: Qualität, Größe, Ernsthaftigkeit, die Anna Amalias Mitarbeit begünstigten. Einerseits war Anna Amalia zwar Gönnerin des Dichters; andererseits aber brauchte sie den Gönner Goethe, um ihre Werke auf die öffentliche Bühne zu bringen. Ein Versuch, als künstlerische Größe auf eigenem Fuß in der Öffentlichkeit aufzutreten, hätte leicht, sogar für eine regierende Frau, wie ein schwächendes, widersprüchliches Unternehmen aussehen können. Laut Marcia Citron sei eine berufliche Komponistin in einer unbequemen, widersprüchlichen Lage situiert.¹⁵ Für Anna Amalia bestand der Widerspruch in der Konfrontation zwischen der Ideologie, die der Frau keinen Zugang zu den von Männern beherrschten Gebieten der Kreativität erlaubte, und der Ideologie des liberalen Individualismus, die allen Menschen das Recht zusprach, sich vollkommen auszubilden. Die Möglichkeit, sich neu zu definieren und ihre künstlerischen Ambitionen zu verwirklichen, ergab sich als sie nicht mehr Regentin sondern Herzogin-Mutter war. Ab 1776 wurde Anna Amalias Rolle in der Gesellschaft weniger eng umschrieben, also konnte sie auf ihr Recht, einen Beruf auszuüben, bestehen. Während ihrer 18-jährigen Amtszeit als Regentin von Sachsen-Weimar-Eisenach (1758-75) hatte der weibliche Beitrag zu

¹⁴ Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, *Erwin und Elmire* (Weimar, 1776): Autograph Herzogin Anna Amalia Bibliothek Mus IIa 98.

¹⁵ Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*, S.83.

öffentlichen Debatten sehr stark zugenommen und Anna Amalias Vertonung von Goethes *Erwin und Elmire* im Jahre 1776 stellte eine wiederholte Behauptung ihres Rechtes dar, sich in der Kunst auszudrücken. Eine Ahnung von Anna Amalias Ambitionen auf dem Gebiet der Oper ist aus den wenigen noch vorhandenen Dokumenten zu gewinnen: etwa wie der Archäologe sich ein Bild von einer fast verschwundenen frühen Zivilisation aus den wenigen aufgefundenen Scherben zusammensetzt.¹⁶ Um diese Zeit trat Anna Amalia mit anderen Schriften auf, etwa eine Musikgeschichte¹⁷ und darnach ihre Erinnerungen.¹⁸ Die wenigen überbliebenen Dokumente¹⁹ bestätigen ihre Einschätzung der eigenen Leistungen und bieten die Möglichkeit, die Schwierigkeiten, die sie und andere Opernkomponistinnen bekämpfen mussten, besser zu verstehen.

Indem ich mich mit Anna Amalias berühmtester Oper auseinandersetze, gehe ich von der Betrachtung des Stils und des Inhalts aus. Um Anna Amalias Leistung als Komponisten von *Erwin und Elmire* richtig einzuschätzen, gilt es zu verstehen, daß Anna Amalia, als Frau, am Rande der Opernwelt stand. Die einsichtsvollen Kritiker, die ihre politischen Leistungen bewunderten, sprachen herablassig von ihren Opern. Sie wurde als Dilettantin betrachtet. Goethes und Schillers für die *Propyläen* gedachtes Fragment, *Über den Dilettantismus*, bestimmt den Begriff 'Dilettantismus' als eine unvollkommene Form der Kunst, welche

¹⁶ Da der Briefwechsel zwischen Goethe und Anna Amalia für die Jahre 1775-1786 (vor der Reise nach Italien) nicht mehr vorhanden ist, ist ein genaues Bild von Amalias Zusammenarbeit mit Goethe und von ihren Plänen für zukünftige Zusammenarbeit mit ihm auf dem Gebiet der Oper nicht zu erreichen.

¹⁷ Anna Amalia, *Gedanken über die Musik* in: Goethe- und Schiller Archive, Weimar, 36/VIII: 18.

¹⁸ Volker Wahl, (Hrsg.), 'Meine Gedanken'. Autobiographische Aufzeichnung der Herzogin Anna Amalia von Sachsen Weimar, "Andenken" und "Grabinschrift" ', in: Paul Raabe, (Hrsg.), *Wolfenbütteler Beiträge. Aus den Schätzen der Herzog August Bibliothek*, Band 9, (Frankfurt: Klostermann, 1982), S. 99-122.

¹⁹ Siehe auch Anna Amalia v. Sachsen-Weimar-Eisenach, *Briefe über Italien. Nach dem Handschriften mit einem Nachwort* hrsg. von Heide Hollmer (St. Inbert, 1999) Siehe weiter: 'Ein unbekanntes Märchen der Anna Amalia. Mitgeteilt aus dem Archiv des Frankfurter Goethemuseums, hrsg. v. Josefine Rumpf-Fleck, in: Frankfurter Goethe-Museum (Hrsg.), *Goethe-Kalendar auf das Jahr 1932* (Leipzig o.J., 1932), S.96-105; Frederike Bornhak, *Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, die Begründerin der klassischen Zeit Weimars – nebst Anhang: Briefwechsel Anna Amalia mit Friedrich dem Grossen* (Berlin: F. Fontaine, 1892); Sandra Dreise-Beckmann, *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739-1807): Musikliebhaberin und Mäzenin - Anhang, Rekonstruktion der Musikaliensammlung, Handschriften und Briefe*, Vol. 9 of *Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte* (Schneverdingen: Verlag für Musikbücher K.D. Wagner, 2004).

der Kunst annähert ohne das Wesen der Kunst zu erreichen.²⁰ Geht man von dieser Begriffbestimmung aus, so wird fast alles, was nicht gerade klassisch ist, betroffen: Klopstock, Wielands Lüsternheit, Bürgers 'Geleier', und die Produkte von Schriftstellerinnen gelten als bekannte Beispiele von Pseudo-Kunst. Es ist zu bemerken, daß das Geschlecht nur in diesem letzten Fall die Funktion hat, eine Gruppe zu charakterisieren. Es fragt sich, ob Goethe selber Anna Amalias Opern für die Arbeit einer Dilettantin hielt; ob Anna Amalias Selbsteinschätzung – sie hielt sich für eine sehr gut gebildete Liebhaberin im Bereich der Komposition – von Goethes und Schillers Überlegungen beeinflusst wurde. Oder ist ihr Begriff des Dilettanten auf den im 18. Jahrhundert gängigen Unterschied von Liebhaber und beruflichem Musiker zurückzuführen: wo, zum Beispiel, der gesellschaftliche Stand und nicht das Talent das Bestimmende ist? Für Charles Burney, den im 18. Jahrhundert bekannten Musikhistoriker, war ein Dilettant 'ein Gentleman-Komponist' oder Musiker, der aus rein künstlerischen und nicht aus finanziellen Gründen komponierte.²¹ Daß Anna Amalia zögerte, ihre Musik bei Breitkopf veröffentlichen zu lassen,²² während sie Corona Schröter den selben Schritt empfahl, legt nahe, daß Anna Amalia sich als Dilettantin gerade in diesem letzteren Sinne verstand. Weiter: indem sie den Musenhof zu Weimar zu Stande brachte, hatte Anna Amalia die von Goethe und Schiller besprochene Art Dilettantismus bekämpft, der Männer und Frauen zu Gefangenen einer künstlerischen Mittelmäßigkeit machte.²³ In einer Epoche, wo es nicht erwartet wurde, daß Frauen ein bestimmtes Interesse sehr energisch verfolgten, gab sich Anna Amalia ganz und gar der Entwicklung eines deutschen Musiktheaters hin.

Ein zweites Moment, das bei der Betrachtung von Anna Amalias musikalischem Stil berücksichtigt werden sollte, ist der Einfluss von Jean Jacques Rousseau. Sein *Devin du Village* ist, wie *Erwin und Elmire*, eine bäuerliche Oper, in der die Liebe eine herrschende Rolle spielt. Neu bei Goethe

ist der Grund, der das liebende Paar trennt. Anders als der gewöhnliche Topos der *opéra comique*, in der das liebende Paar durch *äußerliche* Umstände getrennt sind, wie etwa eine Entführung, ein Verbot von seiten der Eltern, oder ein adliger Verführer (in Rousseaus *Devin du Village*), ist das Hindernis in der Psyche der Protagonistin zu suchen, so daß hier die Frage nach der Sozialisation der am Hof lebenden Frau gestellt wird.

Obwohl Anna Amalia Rousseaus Einschätzung der kreativen Fähigkeiten der Frau nicht akzeptierte, konnte sie den von ihm empfohlenen Wert der Naivität und Einfachheit in ihre Vertonung von *Erwin und Elmire* übernehmen. In seiner *Lettre sur la musique française* (1753) behauptete Rousseau die Überlegenheit des natürlichen melodischen Stils, der natürlichen Szenerie, und der natürlichen dramatischen Situationen, die in der italienischen *opera buffa* zu finden waren. Daß Rousseau die Melodie der gelernten Harmonie und dem Kontrapunkt vorzog, ließ einen einfachen musikalischen Stil entstehen, den Komponistinnen wie Corona Schröter (finanziell unterstützt von Anna Amalia) leicht pflegen konnten. Auch bei Anna Amalia, der hoch gebildeten Komponistin, ist an der Dominanz von Melodie und einfacher Harmonie in der Vertonung von Goethes *Erwin und Elmire* der Einfluss von Rousseau zu spüren.

Die Oper und darüber hinaus

Es fragt sich am Schluss: Was hat Anna Amalia als Komponistin von Opern geleistet? Aus ihren Erinnerungen und Briefen geht klar hervor, daß sie meinte, einen wenn auch bescheidenen Beitrag zur damaligen Operntradition machen zu können. Ihre Vertonung von *Erwin und Elmire* bietet viele schöpferische musikalische Experimente: da capo Arien mit Holzinstrument-*obbligati*; Rondos nach der Art von Piccini; Lieder; musikalischen Szenen; antiphonale Duette; Terzette; das schließende Quartett; Versuche nach Gluck, das Rezitativ lebendig zu machen; und die Einbeziehung von *musique de caractère*. In ihre Kompositionen wollte Anna Amalia sehr viele verschiedene Techniken einführen. Die Wahl des Librettos stellt etwas Neues dar: das deutlich zu erkennende feministische Thema. Interessant ist auch die Tatsache, daß die Vertonung für vier 'Sopran' Stimmen gesetzt wurde.²⁴ Ist dies auf einen Mangel an beruflichen

²⁰ Siehe auch Goethes Rezension von drei von Frauen geschriebenen Romanen: *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* (1806), *WA*, I, xl, S.375-84. Siehe weiter: Vaget, *Dilettantismus und Meisterschaft: Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik* (Munich: Winkler, 1971).

²¹ Charles Burney, *Music, Men and Manners in France and Italy, 1770*, Hrsg. H. Edmund Poole (London: Eulenberg, 1974), 227.

²² Max Friedlaender, *Erwin und Elmire: Ein Schauspiel mit Gesang. Komponiert von Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach 1776* (Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung: 1921). Jakob Michael Reinhard Lenz veröffentlichte 'Ich setzte meinem lieben Schwärmer/Ein klein Spinetchen in sein Thal' unter dem Titel 'Auf die Musik zu Erwin und Elmire von Ihrer Durchlaucht, der verwittbten Herzogin zu Weimar und Eisenach gesetzt' in Wielands *Teutschem Merkur* 1776.

²³ Friedlaenders Vorwort zu seiner Klavierpartitur von Anna Amalias *Erwin und Elmire* unterstützt diese Deutung. Siehe S.163.

²⁴ Friedlaender vermutet, dass die Mitwirkenden waren: Caroline Wolf (née Benda), Frau des Hofkomponisten, Ernst Wilhelm Wolf; Corona Schröter; Friedrike Steinhardt; und Philippine Neuhaus. Es ist bemerkenswert, dass Corona Schröters Partitur für *Die Fischerin* auch für höhere Stimmen geschrieben ist.

männlichen Sängern in dem Liebhabertheater um 1776 zurückzuführen, oder bedeutet es, dass sie die Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Bühne nicht richtig verstand? Wie diese Frage auch zu beantworten ist, eines steht fest: Anna Amalia hat die eigenen Fähigkeiten nicht in Frage gestellt, obwohl sie sich bewusst war, daß ihr Beitrag keine sehr große Bedeutung hatte: 'ein Bach trägt zum Meer bei, aber das Meer wäre das Meer auch ohne den Bach'.²⁵ Anna Amalia war eine Komponistin, deren Leistung, ohne etwas in der musikalischen Welt geändert zu haben, trotzdem einen eigenen Wert besaß.

Anna Amalia war sich bewusst, daß die Französische Revolution den Frauen viel versprochen hatte und sie erlebte, wie unter Napoleon diese positive Tendenz zurückgeschraubt wurde. Sie ließ sich aber nicht von neuen, Frauen ausschließenden Genie-Begriffen einschüchtern, und glaubte nicht, daß, was die intellektuelle Fähigkeit des Menschen angeht, es einen Unterschied zwischen Mann und Frau gibt: 'Die Natur hat zwar einen Unterschied zwischen den Geschlechtern gemacht', schreibt sie in ihren Erinnerungen, 'aber nur in der Form und nicht in den wesentlichen Elementen'.²⁶

Auch im späten 18. Jahrhundert, einer Zeit, in der Anna Amalias Kreativität gedieh, haben Männer immer noch behauptet, daß Frauen die Fähigkeit, große Kunstwerke zu schaffen, abgehe und ein neues erhabenes Ideal aufgestellt, das aus der Reichweite der Frau bleibe. Die neuen von der Romantik propagierten Begriffe des künstlerischen Genies betonten den göttlich inspirierten, einsamen Schöpfer, der die Ideale der Unabhängigkeit, Kraft, Leidenschaft und Kühnheit verkörperte. Die Natur der Frau hielt man für unvereinbar mit diesen Eigenschaften. Ihr Bereich sei das Häusliche. Im Gegensatz zu solchen Auffassungen verfasste Anna Amalia ihre Opern, pries Angelika Kaufmann als Malerin von historischen Gegenständen, und half Corona Schröter zu einem unabhängigen Leben als beruflicher Komponistin. Wie ihre Tante verschmähte Anna Amalia die sogenannten 'weiblichen' Gattungen und ihr Beitrag zur deutschen Oper inspirierte andere zeitgenössische Frauen. Die Rolle, die Anna Amalia als Vorbild und Katalysator für Künstlerinnen und Musikerinnen spielte; die Tatsache, daß sie Frauen die Möglichkeit anbot, einer schöpferischen Gruppe zu zugehören: darin besteht ein wichtiger aber bisher vernachlässigter Teil ihres künstlerischen Nachlasses.

²⁵ Anna Amalia, 'Meine Gedanken' zitiert bei W. Bode, *Amalie, Herzogin von Weimar*, 3 Bände (Berlin: E.S. Mittler & Sohn), Band 1, S.136. Ich verdanke Dr Gabriele Henkel den Hinweis auf Anna Amalias Aufsatz 'Über das Verhältnis der Geschlechter' (GSA, Weimar).

²⁶ Ebenda, S. 146.