

Anna Amalia  
Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach

1739–1807

Erwin und Elmire  
1776 (70')

Schauspiel mit Gesang nach einem Text von  
Johann Wolfgang von Goethe

*Erstveröffentlichung/First Publication*

erste vollständige szenische Aufführung am 25. Juni 2009 im Ekhof-Theater Gotha  
*first complete scenic performance on June 25<sup>th</sup> 2009 at Ekhof-Theatre Gotha*

hrsg. von / *edited by*  
Peter Tregear

*Aufführungsmaterial leihweise / Performance material available for hire*

**Personen**

Olympia: Sopran/Soprano  
Elmire: Sopran/Soprano  
Bernardo: Tenor oder/or Sopran/Soprano  
Erwin: Tenor oder/or Sopran/Soprano

**Orchesterbesetzung/Instrumentation**

2 Flöten/2 Flutes  
2 Oboen/2 Oboes  
Fagott/Bassoon  
2 Hörner/2 Horns  
Violine 1/2  
Viola  
Kontrabass

Quelle: Anna Amalia Bibliothek, Weimar, Mus II a:98 (Partitur), Mus II c:1 (Vokalstimmen)

|                               |   |     |
|-------------------------------|---|-----|
| Dr. Peter Tregear             | Erwin und Elmire – Eine Einführung  | 3   |
| Professor Nicolas Boyle       | Goethes <i>Erwin und Elmire</i> in seiner Zeit  | 4   |
| Dr. Lorraine Byrne Bodley     | Die Tücken des Musiktheaters: Anna Amalias Vertonung von Goethes <i>Erwin und Elmire</i>  | 5   |
| Dr. Ettore Ghibellino         | Herzogin Anna Amalia: „Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne“                             | 7   |
| Dr Peter Tregear              | Erwin und Elmire – An Introduction  | 8   |
| Professor Nicolas Boyle       | Goethe's <i>Erwin und Elmire</i> in Context   | 9   |
| Dr Lorraine Byrne Bodley      | The Vexations of Music Theatre: Anna Amalia's Setting of Goethe's <i>Erwin und Elmire</i> | 11  |
| Zur Edition                   |   | 13  |
| Zusammenfassung des Librettos |   | 13  |
| Danksagung                    |   | 13  |
| The Edition                   |   | 13  |
| Synopsis                      |   | 13  |
| Acknowledgments               |   | 13  |
| Erster Akt                    |   |     |
| Ouvertüre                     |   | 14  |
| 1                             | Geängstet: Olympia [Elmire]   | 22  |
| 2                             | Da hätt' ich eine niedliche Kleine: Bernardo  | 26  |
| 3.                            | Da kommt sie geschlichen: Bernardo  | 28  |
| 4                             | Liebes Kind, was hast du wieder: Olympia  | 30  |
| 5                             | Was sind all die Seligkeiten: Elmire  | 33  |
| 6                             | Ihr solltet genießen: Olympia   | 35  |
| 7                             | Erwin, o schau: Elmire  | 37  |
| 8                             | Hin ist hin: Bernardo   | 48  |
| 9                             | Ein Veilchen auf der Wiese stand: Elmire  | 59  |
| 10                            | Ich muss ihn sehen: Elmire, Bernardo  | 63  |
| 11                            | Ein Schauspiel für Götter: Bernardo   | 71  |
|                               | Entre Acte  | 76  |
| Zweiter Akt                   |   |     |
| 12                            | Ihr verblühet, süße Rosen: Erwin  | 86  |
| 13                            | Inneres Wühlen: Erwin   | 92  |
| 14                            | Auf dem Land und in der Stadt: Erwin, Bernardo  | 98  |
| 15                            | Sie scheinen zu spielen: Bernardo   | 101 |
| 16                            | Sein ganzes Herz dahinzugehen: Erwin, Bernardo  | 104 |
| 17                            | Mit vollen Atemzügen: Elmire  | 116 |
| 18                            | Sieh mich, Heilger, wie ich bin: Elmire   | 130 |
| 19                            | Ha, sie liebt mich!: Erwin, Bernardo  | 132 |
| 20                            | Er ist nicht weit: Elmire   | 140 |
| 21                            | Vergib mir die Eile: Alle   | 148 |
| Kritischer Bericht            |   | 158 |

Und nun kommt etwas, was wir den typisch Goethe'schen Geniestreich in diesem kleinen Stück nennen könnten: Elmire gesellt sich zu Erwin in seiner Phantasiewelt, und dadurch gelingt es den beiden, in die Wirklichkeit zurückzufinden. Sie können so zur elterlichen Generation zurückkehren und deren Wünsche für sie auf ihre eigene Art verwirklichen. Sie kehren in ein Leben zurück, in dem die Träume der Empfindsamkeit erfüllt worden sind – die Liebenden sind vereint, aber die Tatsachen des modernen deutschen Lebens werden anerkannt. Erwin bekommt von seiner Schwiegermutter keine märchenhafte Mitgift, die ihm ein unabhängiges Leben ermöglichen würde, wie sie es hatte, sondern eine Stelle am Hofe als besoldeter Beamter. Das ist die neue Lebensart des künftigen Deutschlands.

In der tragischen Geschichte Werthers erweist sich das empfindsame Leben als unmöglich; der Alltag des Lebens am Hofe zeigt sich als ebenso frustrierend für den Helden. Ein *Circulus vitiosus* etabliert sich, und nach Werthers Scheitern ist er auf sich selbst gestellt; nach einem Zusammenbruch ist er nicht mehr fähig, in der Gesellschaft zu leben. *Erwin und Elmire* deuten solch tragische Möglichkeiten leise und entfernt an, aber es etabliert sich kein *Circulus vitiosus*, sondern ein *Circulus virtuosus*, und wir bewegen uns nicht abwärts in die Katastrophe, sondern hinauf zu einer glücklichen Lösung.

Die hinter dem oberflächlichen Geschehen von *Erwin und Elmire* konkurrierenden Mächte erklären das Stück zu einem lebhaften, multivalenten und zweideutigen Werk, das einer Wiederbelebung würdig ist. Die Besetzung ist unüblich: Ein Singspiel fokussiert normalerweise auf die Angelegenheiten zweier Liebespaare, eines adeliger, das andere bäuerlicher Herkunft. Stattdessen haben wir nur ein Liebespaar und einen gänzlich bürgerlichen Schauplatz; zudem deutet die Signifikanz der Generationsunterschiede einen geschichtlichen Wandel an. Im Stück werfen ungewöhnliche Gefühlstonarten ein wechselhaftes Licht auf einfache Vorkommnisse, die wir genau beachten müssen. Man denke nur zum Beispiel an die emotionalen und sexuellen Ambiguitäten des berühmtesten Liedes aus dem Stück, *Das Veilchen* (das einzige Lied Goethes, das Mozart vertont hat): Eine männliche Stimme erfreut sich daran, von einem herzlosen Mädchen zertreten zu werden; das Lied wird jedoch von einem Mädchen gesungen, das sich selbst Vorwürfe macht. Und am Schluss des Stückes wird Erwins Wendung hin zu dem wirklichen, neuen Leben kurz relativiert, als er einen nostalgischen Blick auf seine Hütte wirft, auf das einsame Zuhause der Fantasie, dessen mehrdeutige Vergnügen er zurücklässt. Der alte Familienfreund und Verbündete Olympias Bernado, der die ganze Handlung in Gang setzt, stellt einen ironischen, fast mephistophelischen Kontrast zu den ausdrucksvoll entblößten Gefühlen der jungen Liebenden dar. „Meine Gedanken, meine Gefühle reichen mir“, rufen Erwin und Elmire beide, aber Bernado führt sie zurück auf den Boden der Tatsachen. Sein Bericht über die Wanderungen, die ihn zu Erwins Klause geführt haben, klingt wie die Parodie eines Abenteurers aus einem gotischen Roman. Aber er ist nicht bloß Ironiker. Auf sein satirisches Lob auf den Wert eines fühlenden Herzens, nämlich, dass es die Mädchen anzieht, folgt unmittelbar ein ganz unironisches Lob auf den Ehestand. Empfindung, Farce, Häuslichkeit, Realismus und Ironie wechseln einander ab, und es wird begreiflich, warum die schimmernden Stimmungen dieses Textes zahlreiche Komponisten angezogen haben.

*Erwin und Elmire* ist nicht das ehrgeizigste Singspiel Goethes, aber es hatte den größten Erfolg auf der zeitgenössischen Bühne. Bis 1805 wurde es immer wieder vertont. Nicht weniger als acht Vertonungen sind belegt, und in der ursprünglichen Vertonung des Frankfurter Komponisten Johann André, mit dem Goethe eng zusammenarbeitete, wurde es 1782 in Berlin in einem einzigen Jahr 22 Mal aufgeführt. Goethe überarbeitete den Text 1787 in Rom, wobei er ihn meines Erachtens ruinierte. Diese neue Fassung wurde von Reichardt vertont, ihr wurde aber kein Erfolg beschert; trotzdem ist es die einzige Fassung, die in modernen Zeiten wiederbelebt worden ist.

Die Komponistin der hier vorgestellten Vertonung war bereits Herzoginwitwe von Weimar, als Goethe dort 1775 eintraf, allerdings war sie mit ihren 37 Jahren nur zehn Jahre älter als dieser. Seit ihrem 19. Lebensjahr hatte sie nach dem Tod ihres Mannes das Herzogtum regiert, bis ihr Sohn Carl August 1775 volljährig wurde. Sie war eine Nichte Friedrichs des Großen und sie wusste, wie man herrscht. Erzogen wurde sie jedoch am kultivierten Braunschweiger Hof, und sie hatte von Kindheit an gemalt und komponiert. Trotz der bescheidenen Mittel, die in Weimar zur Verfügung standen, nahm sie sich vor, begabte Literaten und Künstler zu fördern, unter anderem Wieland, und sie richtete wöchentliche Konzerte sowie einen wöchentlichen Salon ein, bei dem sich Adelige und Mitglieder des Bürgertums mischen und frei unterhalten konnten. Es verwundert nicht, dass sie von Goethes *Erwin und Elmire* angetan war, als das Werk 1775 in einer Zeitschrift zum ersten Mal veröffentlicht wurde und auch nicht, dass sie ein Stück vertonen wollte, das unverhohlen jene Vermengung höfischer und bürgerlicher Vorstellungswelten propagierte, deren Förderung sie sich in Weimar vorgenommen hatte. In ihrer Vertonung für die bescheidenen instrumentalen und stimmlichen Ressourcen, auf die man in Weimar zurückgreifen konnte, kam Goethes Text während seiner ersten zwei Jahre im Herzogtum mindestens acht Mal zur Aufführung; später ließ

er dieses Singspiel als Geburtstagsüberraschung für Anna Amalia aufzuführen. Das *New Grove Dictionary* hält es für ihre beste Komposition.

Professor Nicolas Boyle  
University of Cambridge, UK

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

Im Jahr 1775 drückte Christoph Martin Wieland seine Freude darüber aus, dass eine Frau ein Schauspiel geschrieben hatte, und äußerte zugleich sein Erstaunen, dass nicht schon mehr Frauen für die Bühne geschrieben hätten.<sup>4</sup> 60 Jahre später lieferte der Musikhistoriker Castil-Blaze (F. H. J. Blaze) einen Nachhall dieses Erstaunens; er bezog sich dabei auf den Bereich der Oper.<sup>5</sup> Selbst Wissenschaftler des 21. Jahrhunderts, die eine Fülle von Informationen über die Kreativität der Frauen im 18. Jahrhundert zu Tage gefördert haben, sind zu dem Schluss gekommen, dass Frauen nur selten Texte oder Musik für großangelegte dramatische Werke schrieben.<sup>6</sup> Dass das Vorkommen einer einzigen Urheberin in der Geschichte der Oper noch immer Erstaunen auslöst, zeigt, in welchem Ausmaß dieses Genre eine Männerdomäne ist.

#### *Erstes Erwachen: Deutsche Opernkomponistinnen des 18. Jahrhunderts*

Seit der Regentschaft Anna Amalias, der ersten Komponistin der neuen deutschen Oper, erfreuten sich Komponistinnen und Librettistinnen zu Lebzeiten immer wieder großer Erfolge, um dann von der Geschichtsschreibung völlig vernachlässigt zu werden. Jede Generation wirkte im Unwissen um die vorangegangene und deren Leistungen, so dass Frauen weiterhin in Isolation komponierten. André Grétry, ein bedeutender Verfechter der Komponistinnen, hat erkannt, dass ihnen im Gegensatz zu Schriftstellerinnen und Malerinnen Unterstützung durch eine Tradition fehlte.<sup>7</sup> Für Frauen gilt das von Harold Bloom formulierte Paradigma der „Einflussangst“ also umgekehrt. Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, die Nichte der Musiksammlerin und Marschkomponistin Anna Amalia von Preußen, sah sich als musikalische Dilettantin, die in einem üblicherweise den Frauen nicht zugänglichen Genre komponierte, eine Einschätzung, die ihr Bedürfnis verstärkte, eine eigene Tradition zu begründen.<sup>8</sup> Obwohl sie heute als kultivierte Gönnerin des Weimarer Klassizismus und als *épistolière* bekannt ist, besteht ein bedeutender Teil ihres Werkes aus den Opern, die sie zwischen 1776 und 1778 komponierte. Die Forschung hat Anna Amalias Ambitionen im Bereich der Opernkomposition lange Zeit herabgewürdigt; ihr Briefwechsel zeigt jedoch, dass sie die Oper ernst genommen hat, und ihre Werke wurden von vielen ihrer Zeitgenossen bewundert. Dieser Widerspruch zwischen zeitgenössischen und modernen Beurteilungen führte mich zu einer Beschäftigung mit den Opernkomponistinnen des späten 18. Jahrhunderts. War Anna Amalia eine Ausnahme, oder war sie eine Vertreterin einer größeren Gruppe künstlerisch tätiger Frauen, deren musikalische Bemühungen vergessen worden sind? Hätte sie ohne die Unterstützung des Hofes und ohne das Beispiel anderer schöpferischer Frauen ihre Opern schreiben und eine Aufführung ihrer Kompositionen erhoffen können?

Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts überrascht es vielleicht, dass Frauen des 18. Jahrhunderts Opern komponiert haben. Das Aufsteigen der *prima donna* (und der langsame Niedergang der *castrati*) ließ Sängerinnen wie Corona Schröter (1751–1802) und Wilhelmine Devrient (1804–1860) zwar ein hohes Ansehen genießen, es wurde jedoch zwischen Frauen, die Opern *interpretierten* und Frauen, die Opern *kompontierten* sehr deutlich unterschieden. Was schöpferische Kraft und Vernunft angeht, galten Frauen als den Männern unterlegen; eine auffällige und eloquente Frau in einer so öffentlichen Arena, wie es die Oper war, wäre als unweiblich und bedrohlich wahrgenommen worden. Das Weimar des 18. Jahrhunderts war jedoch ein bemerkenswert feministisches Zentrum. Die europäische Aufklärung hatte sich auch den Frauen gewidmet und dadurch Annahmen über das Individuum und seine Stellung in der Gesellschaft in Frage gestellt. Feministinnen und fort-

<sup>4</sup> *Der Teutsche Merkur* (1775).

<sup>5</sup> Castil-Blaze [F. H. J. Blaze]: „Revue du monde musical“, in *Revue de Paris* 35 (1836), S. 212.

<sup>6</sup> Vgl. Jane Bowers und Judith Tick (Hrsg.): *Women Making Music: the Western Art Tradition, 1150–1950*, Urbana 1986; James Briscoe (Hrsg.): *Historical Anthology of Music by Women*, Bloomington 1987; Marcia Citron: *Gender and the Musical Canon*, Urbana 2000; Leslie C. Dunn und Nancy A. Jones, (Hrsg.): *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge 1994; Kimberly Marshall (Hrsg.): *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, Boston, Massachusetts 1993; Carol Neuls-Bates (Hrsg.): *Women in Music: an Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Boston, Massachusetts 1996; Antje Olivier und Karin Weingartz-Perschel: *Komponistinnen von A–Z*, Düsseldorf 1988.

<sup>7</sup> Brief an das *Journal de Paris*, no. 210 (29. Juli 1786), in: Georges de Froidcourt: *Correspondance générale de Grétry*, Brüssel 1962, S. 133.

<sup>8</sup> Es ist bemerkenswert, dass Anna Amalia Goethes Bezeichnung von *Erwin und Elmire* ‚Ein Schauspiel mit Gesang‘ abändert und auf das Titelblatt ihrer Partitur *Erwin und Elmire. Oper von Goethe komponiert von Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach* schreibt. Während die Reinschrift der Partitur von einem Kopisten besorgt wurde, ist das Titelblatt in Anna Amalias eigener Handschrift geschrieben.

schriftlich denkende Männer des 18. Jahrhunderts bestanden auf einer Gleichberechtigung der Geschlechter und auch auf der Emanzipation der Frau, um traditionelleren Ansprüchen auf Sexualhierarchien und Männerherrschaft entgegenzuwirken. Eine Folge dieses feministischen Bewusstseins war die Tatsache, dass Frauen Zugang zur Opernbühne im Weimar des späten 18. Jahrhunderts erhielten und eine für ihre Zeit außergewöhnliche Präsenz genossen.

#### *Der Spiegel und die Maske: Musikalische Porträts im Weimar des 18. Jahrhunderts*

In seinem *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) verurteilte Jean Jacques Rousseau diejenigen Frauen, die mit dem Theater zu tun hatten und sprach den Frauen generell weiterhin jede künstlerische Begabung ab: „Im allgemeinen mögen Frauen die Künste nicht, sie verstehen wenig davon und besitzen kein Genius.“<sup>9</sup> Rousseaus Rhetorik des Genies war einer der Diskurse, die die sozialen, politischen und kulturellen Einflüsse, welche Frauen den Zugang zu den Künsten versperrten, zum Ausdruck brachten. Im gleichen Jahr, in das der Beginn von Anna Amalias Regentschaft fiel, hatte Rousseau vor dem sexuellen Einfluss der Frauen in den Machtarenen gewarnt – einen Einfluss, der hauptsächlich durch die weiblichen Eigenschaften der Täuschung und Intrige zustande käme. In absolutistischen Monarchien, so der Philosoph, war Verschwörung durch Täuschung – also durch den „disziplinierten und bewussten Einsatz des Körpers als Maske“ – der einzige Weg zur Macht.<sup>10</sup> Angesichts ihres Umgangs mit Hof und Theater musste Anna Amalia also doppelt vorsichtig sein, um den Vorwurf der Täuschung zu vermeiden. Das Ideal der Durchsichtigkeit diente dabei als nützliches Mittel: In ihren Werken griff sie Themen auf, die in ihrer Kultur als „feminin“ codiert waren: die Liebe, die Häuslichkeit, die Ehe und die Musik, und die scheinbar offene Darstellung ihrer eigenen Erfahrungen war tatsächlich ihre Konstruktion einer Subjektivität, die einer neuen politischen Ordnung angemessen wäre. Durch die Betonung des Privaten und Autobiographischen in ihren Opern erhielt sie Anerkennung als öffentliche Künstlerin. Obwohl ihre Opern als Flucht vor der harten Welt der Politik angesehen werden könnten, handelt es sich bei dieser Opernautobiographie, wie bei Goethes *Dichtung und Wahrheit*, um ein Konstrukt.

Solch Stilisierung zeigt sich auch in der Darstellung Anna Amalias als *salonnière*,<sup>11</sup> die ihre Rolle als bedeutende Kulturstifterin verschleiert und sie in den häuslichen Bereich verweist. In dieser ikonographischen Quelle spiegeln sich die Erwartungen und Ideologien der Weimarer Gesellschaft wider: Anna Amalia, die das Kulturleben Weimars formte, steht im Mittelpunkt, um sie herum herrscht reges Treiben, doch klafft eine merkwürdige Lücke zwischen den in Weimar vollbrachten künstlerischen Leistungen und dem hier dargestellten sozialen, künstlerischen und geselligen Leben. Der auf dem Gemälde dargestellte häusliche Salon steht in starkem Kontrast zum Weimarer „Museum“, den Anna Amalia in Weimar veranstaltete, welcher der Bildung seiner Mitglieder gewidmet war und von den führenden deutschen Schriftstellern und Philosophen besucht wurde. Anna Amalia erweiterte diesen Kreis, indem sie sich an europäische Briefpartner wandte und über einen ‚Brief-Salon‘ einen regen Austausch pflegte, der als öffentliches Forum für ihre Ideen zu Bildung und Kultur fungierte und ihr die Chance gab, an Debatten über Opernästhetik teilzunehmen. Trotz dieser Leistungen akzeptierte Anna Amalia das Porträt als realistische Darstellung ihrer selbst und identifizierte sich mit der Botschaft des Aquarells. Das Gemälde ist Teil einer Mythologisierung Weimars<sup>12</sup> und schildert eine beispielhafte Norm, die dem Wesen des Hofes entsprechen muss. Die Frage, inwieweit Anna Amalias Musik die Ideale des Weimarer Klassizismus vertritt, kann hier nicht beantwortet werden, eine Idee jedoch wird deutlich vermittelt: Das ikonographische und ikonologische Bild, das Anna Amalia hier vorlegt, spiegelt sich – trotz seiner unterschwelligsten Widersprüche – im künstlerischen Dekor und im musikalischen Anstand ihrer Partitur wider.

*Die Sorge der Autorschaft: Anna Amalias Zusammenarbeit mit Goethe*  
Anna Amalia wollte, dass ihre Musik ernst genommen werde; ihre Zusammenarbeit mit Goethe war ein wichtiger Schritt in diese Richtung. Neben ihrer Verbindung mit dem Weimarer Theater war diese Zusammenarbeit ein wichtiges Stück Kapital, mit dem Sie sich ihren Ruf als Komponistin machen konnte. Als Regentin und Herzoginwitwe von Weimar genoss sie die Gönnerschaft des Hofes, doch die Verbindungen zum Hof hemmten sie auch: Anna Amalia durfte sich durch

eine auf der Bühne offenbarte politische Haltung nicht kompromittieren, und ihr Erfolg ist teilweise darauf zurückzuführen, dass sie vorsichtig genug war, um weder herrschende Ideologien noch politische Meinungen zu beleidigen. An der Wahl des bedeutendsten deutschen Schriftstellers als Kollaborateur lässt sich ihre Ambition als Komponistin ablesen. Das Libretto eines etablierten Schriftstellers auf die Opernbühne zu bringen, war eine anspruchsvolle Aufgabe für eine Frau, und nach dem Erfolg von *Erwin und Elmire*<sup>13</sup> hat die Öffentlichkeit sie wohl als außergewöhnliche Frau wahrgenommen, die eine Tradition beginnen konnte.

Foucaults Terminus der „Autorfunktion“ bezieht sich auf die Macht, die ein Name in einer bestimmten Gesellschaft ausübt, sofern dieser Name zur Entwicklung einer kreativen Persönlichkeit oder eines Rufes zu Lebzeiten des Autors oder zur Überlieferung eines einheitlichen Vermächtnisses an die Nachwelt beiträgt. Im 18. Jahrhundert bedeutete der Name „Goethe“ weit mehr als nur den Schriftsteller selbst: Er konnotierte Qualität, Größe, und Ernsthaftigkeit, was Anna Amalias Kollaboration Gewicht verlieh. Selbst Gönnerin des Poeten, brauchte Amalia ihrerseits die Gönnerschaft des Poeten, um ihre Werke aufführen zu lassen. Jedes Bestehen auf künstlerischer Autorität beim Aufführen wäre als schädigender Widerspruch angesehen worden – selbst für eine Herrscherin. Wie Marcia Citron beobachtet, „being a professional composer and a woman [meant] an uneasy location in contradiction“.<sup>14</sup> Für Anna Amalia bestand dieser Widerspruch in den wetteifernden Ideologien: eine Geschlechterideologie, die Frauen den Zugang zur Männerdomäne der schöpferischen Kreativität versperrte; und die Ideologie des liberalen Individualismus, der jeden aufforderte, sein Potential zu verwirklichen. Die Gelegenheit, sich neu zu definieren und dabei ihre künstlerischen Ambitionen zu verwirklichen, ergab sich für Anna Amalia, als sie sich aus der Regentschaft zurückzog und Herzoginwitwe wurde: Im Jahr 1776 war Anna Amalias gesellschaftliche Stellung weniger begrenzt als vorher und sie wagte es, ihr Recht auf einen Beruf zu reklamieren. Während ihrer 18-jährigen Regentschaft in Sachsen-Weimar-Eisenach (1758–1775) hatten sich Frauen in einem bisher unbekanntem Maß an öffentlichen Debatten beteiligt, und mit der Vertonung von *Erwin und Elmire* 1776 machte Anna Amalia ihr Recht darauf, künstlerisch produzieren zu dürfen, geltend. Anna Amalias Ambitionen im Bereich der Opernkomposition muss man anhand weniger Dokumente rekonstruieren, so wie sich ein Archäologe ein Bild von einer untergegangenen Zivilisation anhand weniger Ton-scherben macht.<sup>15</sup> Anna Amalia profilierte sich durch andere Zeugnisse, sie verfasste eine Geschichte der Musik,<sup>16</sup> und später ihre Memoiren.<sup>17</sup> Die wenigen überlieferten Dokumente<sup>18</sup> gewähren wertvolle Einblicke in die Probleme, mit denen sie und andere Opernkomponistinnen konfrontiert waren.

Doch zurück zu ihrer berühmtesten Oper: Bei der Würdigung ihrer Leistung in *Erwin und Elmire* darf man nicht vergessen, dass Anna Amalia als Frau am Rande der Opernwelt arbeitete, und ihre kenntnisreichsten Kritiker, voll des Lobes über ihre politischen Leistungen, waren bei der Besprechung ihrer Opern herablassend und lehnten Anna Amalia als Dilettantin ab. Goethe und Schillers Fragment *Über den Dilettantismus*, das in ihrem Journal *Die Propyläen* erscheinen sollte, definiert Dilettantismus als imperfekte Kunstform, die dem Wesen der Kunst nahe kommt, ohne es jedoch zu erreichen.<sup>19</sup> Diesem Schema zufolge scheint nicht-klassische Kunst in der Regel unter diesen Begriff gefallen zu sein – Klopstock, Wielands „Frivolität“, Bürgers „Geleier“ sowie weibliches Schreiben werden als prominente Beispiele für Pseudo-Kunst genannt. Hielt Goethe Anna Amalias Opernbemühungen für dilettantisch? War Anna Amalias Selbstverständnis durch eine solche Sichtweise geprägt? Oder wurde sie von der im 18. Jahrhundert üblichen Unterscheidung zwischen Amateur und Berufskomponist beeinflusst, der nicht die Begabung des Musikers, sondern dessen soziale Herkunft zugrunde lag? Der Musikhistoriker Charles Burney definiert den ‚Dilettanten‘ als „a gentleman composer or performer“, der nicht um des Finanziellen, sondern um des Künstlerischen willen kom-

<sup>13</sup> Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach: *Erwin und Elmire*, Weimar, 1776: Manuscript Herzogin Anna Amalia Bibliothek Mus IIa 98.

<sup>14</sup> Marcia Citron: *Gender and the Musical Canon*, S. 83.

<sup>15</sup> Da der Briefwechsel zwischen Goethe und Anna Amalia aus den Jahren 1775–1786 (vor der italienischen Reise Goethes) verschollen ist, ist ein genaues Bild ihrer Opernpläne in Zusammenarbeit mit Goethe nicht möglich.

<sup>16</sup> Anna Amalia: *Gedanken über die Musik*, in: Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, 36/VIII: 18.

<sup>17</sup> Wahl, Volker (Hrsg.): „Meine Gedanken“. Autobiographische Aufzeichnung der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar, ‚Andenken‘ und ‚Grabinschrift‘, in: Raabe, Paul (Hrsg.): *Wolfenbütteler Beiträge. Aus den Schätzen der Herzog August Bibliothek*, Bd. 9, Frankfurt 1982, S. 99–122.

<sup>18</sup> Vgl. Anna Amalia v. Sachsen-Weimar-Eisenach: *Briefe über Italien*. Nach den Handschriften mit einem Nachwort, hrsg. von Heide Hollmer, St. Inbert, 1999. Ferner: „Ein unbekanntes Märchen der Anna Amalia“. Mitgeteilt aus dem Archiv des Frankfurter Goethemuseums, hrsg. von Josefine Rumpf-Fleck, in: *Goethe-Kalender auf das Jahr 1932*, Leipzig o.J., 1932, S. 96–105; Friederike Bornhak: *Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, die Begründerin der klassischen Zeit Weimars – nebst Anhang: Briefwechsel Anna Amalia mit Friedrich dem Großen*, Berlin 1892; Sandra Dreise-Beckmann: *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807): Musikliebhaberin und Mäzenin – Anhang, Rekonstruktion der Musikaliensammlung, Handschriften und Briefe, Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte Band 9*, Schne-verdingen 2004.

<sup>19</sup> Vgl. die drei Rezensionen Goethes, die er für die *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* (1806) verfasste und in denen er Romane von Frauen besprach, *WA*, I, XL, 375–84. Vgl. auch: Vaget, Hans Rudolf: *Dilettantismus und Meisterschaft: Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. Praxis, Theorie, Zeitkritik*, München 1971.

<sup>9</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à d'Alembert sur son article Genève*, 1758: Paris 1967, 199–200 n.2. Eine Analyse der Exklusion von Frauen aus dem Geniebegriff liefert: Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, London 1989, bes. S. 28–36.

<sup>10</sup> Vgl. 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 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.

<sup>11</sup> Abendgesellschaft (Tafelrunde) bei Herzogin Anna Amalia. Aquarell von Georg Melchior Kraus (1795), Goethe-Nationalmuseum.

<sup>12</sup> Eine Ausarbeitung dieses Themas liefert: Burkhard Henke, Susanne Kord, und Simon Richter (Hrsg.): *Unwrapping Goethe’s Weimar: Essays in Cultural Studies and Local Knowledge*, Rochester, NY 2000.

ponierte.<sup>20</sup> Anna Amalias Zögern, ihre Komposition bei Breitkopf<sup>21</sup> publizieren zu lassen, während sie Corona Schröter zu einem solchen Schritt ermunterte, ließe eine solche Interpretation zu. Mit dem Weimarer Musenhof kämpfte sie gegen die Art von Dilettantismus, die Goethe und Schiller umrissen hatten und die Männer und Frauen gleichermaßen in die künstlerische Mittelmäßigkeit verwies.<sup>22</sup> Und zu einer Zeit, als es Frauen nicht erlaubt war, ihre Interessen mit allzu großer Energie zu verfolgen, widmete sie sich ganz der Förderung des deutschen Musiktheaters.

Ein zweiter Faktor, den man bei der Würdigung von Amalias Musikstil im Auge behalten muss, ist der Einfluss von Rousseaus *Lettre sur la musique française* von 1753 auf ihr Denken, welchem Diskurs sie im Einzelnen folgte. Es handelt sich bei *Erwin und Elmire*, wie bei Rousseaus *Devin du Village*, um eine ländliche Oper, bei der die Liebe im Mittelpunkt steht. Doch Goethes dramatische Darstellung eines zunächst getrennten Paares variiert den aus der *opéra comique* bekannten Topos, denn die Hindernisse, die das Paar trennen, bilden nicht äußere Umstände wie etwa Entführung, Einspruch vonseiten der Eltern, oder ein höfischer Verführer wie in Rousseaus *Devin du Village*. In *Erwin und Elmire* liegt keine externe Ursache vor; das Hindernis liegt in der Psyche der weiblichen Protagonistin und wirft pointierte Fragen über die Sozialisation höfischer Frauen auf.

Anna Amalia bezog die einfachen Werte, die Rousseau in der Musik verwirklicht sehen wollte, in ihre Vertonung von *Erwin und Elmire* mit ein. In seinem *Lettre sur la musique française* plädierte Rousseau für einen natürlichen, melodischen Stil, sowie natürliche Schauplätze und dramatische Situationen, wie sie in der italienischen *opera buffa* vorkamen. Rousseaus Vorliebe für Melodie auf Kosten der schulmäßigen Harmonie und des Kontrapunkts entsprach einem einfachen musikalischen Stil, der in Reichweite von Komponistinnen wie Corona Schröter war, der Amalia finanzielle Unterstützung gewährte. Selbst bei einer geschulten Komponistin wie Anna Amalia ist im Vorrang der Melodie und der einfachen Harmonie, wie es in ihrer Vertonung von *Erwin und Elmire* bemerkbar ist, Rousseaus Einfluss zu spüren.

#### Der Weg der Oper

Da es hier um Amalias Leistungen als Opernkomponistin geht, ist es naheliegend, die Frage zu stellen, was sie letztendlich geleistet hat. Aus ihren Memoiren und Briefen geht eindeutig hervor, dass sie meinte, zur bestehenden Operntradition etwas beitragen zu können, und sei es auch nur in bescheidener Weise. Ihre Vertonung von *Erwin und Elmire* weist viele kreative musikalische Experimente auf: da capo-Arien mit Holzbläser-*obbligati*, Rondos nach der Art Piccinis; Lieder; musikalische Szenen; antiphonische Duette, Trios (und abschließende Quartette); Versuche nach der Art Glucks, das Rezitativ zu beleben; und *musique de caractère* – all das zeugt von ihrem Interesse daran, möglichst viele unterschiedliche Techniken in ihre Kompositionen aufzunehmen. Ihre Libretto-Wahl ist originell, besonders hinsichtlich des unverhohlenen feministischen Sujets, und es ist interessant, dass sie das Libretto für vier Sopranstimmen vertont.<sup>23</sup> Schlägt sich hier das Fehlen professioneller Männerstimmen im Liebhabertheater im Jahr 1776 nieder, oder deutet es eher darauf hin, dass ihr die Möglichkeiten der musikalischen Bühne nicht bewusst waren? Jedenfalls wird deutlich, dass Anna Amalia ihren Glauben an ihre Fähigkeiten behielt, auch wenn sie einräumte, dass ihr Beitrag unbedeutend sein mochte: „Ein Bach fließt in das Meer, aber das Meer wäre auch ohne diesen Bach das Meer.“<sup>24</sup> Sie war eine Komponistin, deren Œuvre in der musikalischen Welt nicht viel bewegte; doch ihre Tätigkeit bleibt, unabhängig von der Größe ihres Beitrags, wichtig an sich.

Während ihres Lebens war Anna Amalia der lebendige Beweis eines Versprechens, das die Französische Revolution für Frauen bereithielt, und sie erlebte noch den napoleonischen Rückschlag gegen die Frauen. Sie ließ sich von den neuen Genie-Bestimmungen jedoch nicht einschüchtern, die Frauen ausschlossen, und glaubte nicht an einen intellektuellen Unterschied zwischen Männern und Frauen „Die Natur hat sehr wohl zwischen den beiden Geschlechtern unterschieden“, schrieb sie in ihren Memoiren, „aber sie hat nur die Form, nicht die Bauelemente geändert.“<sup>25</sup> Während ihrer schöpferischen Phase im Weimar

des späten 18. Jahrhunderts hielten Männer weiterhin an der Behauptung fest, dass den Frauen die Fähigkeit fehle, große Kunstwerke zu schaffen, und sie bejahten ein neues Ideal der Außergewöhnlichkeit, das außerhalb der Reichweite der Frauen liege. Im Mittelpunkt der neuen romantischen Definitionen des künstlerischen Genies standen die göttlich inspirierten, einsamen Schöpfer, die Unabhängigkeit, Energie, Leidenschaft und Furchtlosigkeit verkörperten. Die Natur der Frau galt als unvereinbar mit dieser Art von Genie; Frauen durften Werke für den häuslichen Bereich schreiben. Vor diesem Hintergrund komponierte Anna Amalia ihre Oper; sie lobte Angelika Kaufmann als historisch bedeutende Malerin, und gab Corona Schröter die Gelegenheit, ihr Brot als unabhängige Komponistin zu verdienen. Wie ihre Tante lehnte Anna Amalia „feminine“ Genres ab, und ihr Beitrag zur deutschen Oper inspirierte andere Frauen ihrer Generation. Amalia diente als Vorbild und Katalysator für Künstlerinnen und Musikerinnen, und ermöglichte ihnen, Teil einer schöpferischen Gruppe zu sein. Diese Rolle macht einen bedeutenden aber vernachlässigten Teil ihres künstlerischen Vermächtnisses aus.

Dr. Lorraine Byrne Bodley  
Department of Music, National University of Ireland, Maynooth

#### Herzogin Anna Amalia: „Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne“

Wenn von der Fürstin Anna Amalia die Rede ist, wird mit Superlativen nicht gespart, obwohl sie stets bemüht war, im Hintergrund zu bleiben. Schon ihr Erzieher, der Abt Johann F. Jerusalem (1709–1789), charakterisierte die damals 15-jährige Prinzessin entsprechend (1754): „Sie wird daher vielleicht nie von allen gekannt werden, denn sie wird auch ihre Wolthaten verbergen, aber denen, die das Glück haben, ihr nahe zu seyn, wird sie allemal unendlich schätzbar seyn.“<sup>26</sup> In einem Brief an Johann Heinrich Merck (1741–1791) vom August 1778 schreibt Christoph Martin Wieland (1733–1813), Anna Amalia sei „eines der lebenswürdigsten und herrlichsten Gemische von Menschheit, Weiblichkeit und Fürstlichkeit ... das je auf diesem Erdenrund gesehen worden ist.“<sup>27</sup> Goethes Mutter Catharina Elisabeth (1731–1808) konnte ihrer Begeisterung kaum genug Ausdruck verleihen, nachdem sie im Sommer 1778 Anna Amalia in Frankfurt empfangen hatte, sie schreibt am 4. Januar 1779: „... ja Große und Beste Fürstin! ich habe in meinem Leben manches gute genossen, manches Jahr vergnügt zurückgelegt, aber vor dem 1778 müßen die vorigen alle die Seegel streichen – wahr ists, ich habe große und edle Seelen gekandt ... Aber Eine Amalia kennen zu lehren!!! Gott! Gott! das ist kein gepappel, oder geschwätz, oder erdachte Empfindsamkeit, sondern so wahres gefühl, daß mir die Thränen anfangen zu laufen.“ Anna Amalias Page Carl v. Lyncker (1767–1843) erinnerte sich: „Jeder von den Pagen wartete gern bei der Mittwochstafel der Herzogin-Mutter auf, wozu nur Einer oder Zwei vom Adel, jederzeit aber mehrere sogenannte schöne Geister eingeladen wurden. Goethe, Wieland und Herder gerieten regelmäßig in lebhaften Streit; v. Knebel und Einsiedel nahmen dann Partei; so entstand ein zwar an sich interessantes, aber oft solch lautes Gespräch, daß die Herzogin, Mäßigung gebietend, zuweilen die Tafel früher aufheben mußte, als es außerdem geschehen wäre.“<sup>28</sup>

Anna Amalia ließ sich von Johann Wolfgang Goethe in den Gebieten der „Geologie, Mineralogie, Botanik, Zoologie, Anatomie, Chemie, Physik usw.“ unterrichten.<sup>29</sup> Auch war sie eine sehr gelehrige Schülerin des Malers Georg Melchior Kraus (1737–1806),<sup>30</sup> später auch des häufig als ihr Gast in Tiefurt weilenden Malers Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Sie brachte es im Zeichnen durch Fleiß zu einer gewissen Kunstfertigkeit. „Meine Liebe für die Zeichenkunst“, schreibt sie am 6. Juli 1780 an Merck, „ist noch immer gleich stark. Ich habe eine Camera obscura, worin ich zeichne, und sie scheint mir von großem Nutzen, um mit den Verhältnissen in der Natur recht bekannt zu werden. Für mich ist es eine große Hilfe, weil ich etwas zu spät angefangen habe, dem Zeichnen mich zu widmen. Die Experimentalphysik macht auch dieses Jahr eine große Beschäftigung für mich. Ich habe mir einen Elektrophor gekauft, welcher sehr gut und stark ist. ... Das Dramatische Wesen hat auch seinen glücklichen Fortgang, und Freund Wolf [Goethe] tut treulich das Seinige dazu. Ehestens werden Sie durch die Frau Aja [Goethes Mutter] ein neues dramatisches Stück erhalten, welches wieder aus der fruchtbarsten Feder des Herrn Geheimen Rats [Goethe] entsprungen ist.“<sup>31</sup>

Anna Amalia war eine Kunstkennerin von Rang. Auf dem Weg nach Italien 1788 ließ sie sich in der Münchner Galerie vom Maler

<sup>20</sup> Charles Burney: *Music, Men and Manners in France and Italy, 1770*, hrsg. v. H. Edmund Poole, London 1974, S. 227.

<sup>21</sup> 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). 1776 veröffentlichte Jakob Michael Reinhard Lenz in Wielands *Teutschem Merkur* ein Gedicht mit dem Titel, „Auf die Musik zu Erwin und Elmire von Ihrer Durchlaucht, der verwittibten Herzogin zu Weimar und Eisenach gesetzt“. Darin heißt es: „Ich setzte meinem lieben Schwärmer/Ein klein Spinetchen in sein Thal“.

<sup>22</sup> Friedlaenders Vorwort zu seinem Klavierauszug von Anna Amalias *Erwin und Elmire* unterstützt diese Sichtweise, *Erwin und Elmire: Ein Schauspiel mit Gesang. Komponiert von Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach 1776*, S. 163.

<sup>23</sup> Friedlaender führt die in Frage kommenden Sänger auf: Caroline Wolf (geb. Benda), Frau des Hofkomponisten, Ernst Wilhelm Wolf, Corona Schröter, Friedrike Steinhardt und Philippine Neuhaus. Interessanterweise sieht Corona Schröters Partitur zu *Die Fischerin* auch hohe Stimmen vor.

<sup>24</sup> Anna Amalia: „Meine Gedanken“, zit. nach W. Bode, *Amalie, Herzogin von Weimar*, 3 Bde. (Berlin: E. Mittler & Sohn), Bd. 1, S. 136. Ich möchte mich bei Dr. Gabriele Henkel bedanken, die mich auf Anna Amalias Aufsatz „Über das Verhältnis der Geschlechter“ (GSA, Weimar) aufmerksam gemacht hat.

<sup>25</sup> Ebd. S. 146.

<sup>26</sup> Zitiert nach Gotthard Frühsorge: „Der Abt Jerusalem als Erzieher und Berater Anna Amalias“, in: *Wolfenbütteler Beiträge*, Bd. 9, Wiesbaden 1994, S. 63.

<sup>27</sup> Zitiert nach Bode: *Amalie Herzogin von Weimar*, Bd. 2: Der Musenhof der Herzogin Amalie, Berlin 1908, S. 29.

<sup>28</sup> Karl v. Lyncker: *Am Weimarischen Hofe unter Amalien und Karl August*, zitiert nach Renate Grumach (Hg.): *Goethe. Begegnungen und Gespräche*, Bd. 3, 1786–1792, Berlin u.a. 1977, S. 397.

<sup>29</sup> Bode: *Amalie II*, S. 56.

<sup>30</sup> Vgl. etwa die Angaben von Olga G. Taxis-Bordogna: *Frauen von Weimar*, München 1948, S. 19.

<sup>31</sup> Zitiert nach Bode: *Amalie II*, S. 210.