

Das Bayreuth der Wilhelmine – Ein deutscher *Musenhof* des 18. Jahrhunderts?

In ihren Memoiren erinnert sich Markgräfin Wilhelmine lebhaft an ihren ersten Empfang in Bayreuth im Januar 1732:⁽¹⁾

„Der Markgraf und seine Töchter, die zwei Prinzessinnen, empfingen mich mit ihrem Hofstaat vor der Treppe. Er geleitete mich alsbald in meine Gemächer. Sie waren so schön, daß ich einen Augenblick bei ihnen verweilen muß. Es führte ein langer, mit Spinnweben überzogener Korridor hin, der so schmutzig war, daß es einem ganz übel wurde. Ich trat in ein großes Zimmer, dessen Decke, obwohl sie altfränkisch war, die Hauptzierde bildete; die oberen Wandfriese mußten einmal, glaube ich, sehr schön gewesen sein, aber sie waren jetzt so alt und verblichen, daß man nur mit Hilfe des Mikroskopes klug daraus werden konnte; die Figuren waren in Lebensgröße und die Gesichter so löcherig und verwischt, daß sie Gespenster ähnlich sahen. Das Nebenkabinett war mit schmutzigem Brokat ausgeschlagen; dann kam ein zweites, dessen durchstochene grüne Damastmöbel von prächtiger Wirkung waren; ich sage durchstochen, denn sie waren zerfetzt, die Leinwand kam überall zum Vorschein. Ich betrat mein Schlafzimmer, ganz aus grünem Damast mit Adlern aus verblichenem Gold. Mein Bett war so schön und so neu, daß es nach vierzehn Tagen keine Vorhänge mehr hatte, denn sie waren ganz zerschissen. Diese Pracht war ich nicht gewohnt, und ich war aufs höchste überascht. Der Markgraf ließ einen Stuhl für mich heranrücken; wir setzten uns alle, um uns zu unterhalten [...].“⁽²⁾

Der Eindruck, den die Residenz in Bayreuth dabei auf die jung vermählte neue Erbprinzessin macht, ist somit sicherlich nicht der einladendste, wenngleich auch ihre leicht bissige Ironie dem heutigen Leser vielleicht

etwas überzogen erscheinen mag. Der von materiellen Ausschweifungen und anderen Lustbarkeiten in der eher als knapp zu bezeichnenden Hofhaltung ihres Vaters Friedrich Wilhelm I. und ihrer Mutter Sophie Dorothea nun nicht gerade verwöhnten preußischen Prinzessin dürfte ihre neue Heimat aber doch eher rückständig und provinziell erscheinen, boten Berlin und Potsdam hingegen doch mehr.

Zudem ist diese Hochzeit mit dem Erbprinzen von Brandenburg-Bayreuth bekanntermaßen auch nicht mehr die erste Wahl. Spielball zwischen den divergierenden Heiratsplänen ihrer Eltern, wird in seiner Person endlich der passende Kandidat gefunden, der dem Anspruch auf die älteste Tochter des preußischen Königs und der Tochter des späteren englischen Königs Georg I. doch noch halbwegs gerecht werden kann. Wilhelmine wird schließlich, schon fast im als altjüngferlich zu beschreibenden Alter von 22 Jahren, verheiratet, nachdem sie endlich unter Androhung von Festungshaft in diese Ehe einwilligt. Schließlich umgeht sie schon als 19jährige nur knapp einer ihr von Status her eher angemessenen Ehe, nämlich mit dem „verlebten, von Syphilis zerfressenen 50jährigen August dem Starken [...], dem 350fachen Vater, der seine Verwandtschaftsgrade zu seinen Mätressen nicht mehr übersehen kann. Die Mutter aber erhebt keine Einwände, denn es handelt sich ja um ein gekröntes Haupt, und das ekelhafte Unternehmen scheitert nur am Widerspruch des sächsischen Kurprinzen.“⁽³⁾ Die von der Mutter in erster Linie propagierte Ehe mit dem Prinzen von Wales verläuft letztlich im Sande. Der junge Friedrich von Bayreuth bleibt schließlich als Kompromiß zwischen allen Beteiligten übrig.

Zur Person der Wilhelmine von Bayreuth

Königliche Prinzessinnen sind in erster Linie dazu da, möglichst wirksam vermarktet zu werden, und dieses heißt, bestmöglichst verheiratet zu werden, um die dadurch hinzugewonnene Verwandtschaft politisch stärker an sich zu binden. Dieses ist nun gerade von Friederike Sophie Wilhelmine bekannt, nicht zuletzt aufgrund ihrer eigenhändig in späteren Jahren verfassten Memoiren, die zum Großteil die Heiratsstreitigkeiten am elterlichen Hof in ausführlicher Weise beschreiben. Mit diesen seit 1744 entstandenen Erinnerungen bringt sie damit ihre eigene Person und ihr Schicksal, natürlich sehr subjektiv eingefärbt, zu Papier. Sie stellen auch in diesem Zusammenhang eine wichtige Quelle dar, die Aufschluß über die historische Person der Wilhelmine von Bayreuth gibt.

1709 als älteste Tochter des preußischen Königs geboren, empfindet sie schon in jungen Jahren diesen Status auch als einen Nachteil. Sie muß quasi eine „Stellvertreterfunktion“ des vor ihr geborenen männlichen Thronfolgers Friedrich Ludwig übernehmen, der schon als Säugling 1707 verstirbt, wie ähnlich der kurz nach ihr geborene Friedrich Wilhelm (1710–1711). Erst der dann folgende Bruder überlebt und wird später ihr Vertrauter in den ständigen Auseinandersetzungen und Hofintrigen. Es ist der Bruder, der ihr aus der noch zahlreich emporkommenden Geschwisterzahl⁴⁾ am wichtigsten wird. Sie ist die große Schwester des später als *groß* und *einzig* titulierten Friedrich II. (1712–1786), des Thronfolgers und späteren Königs. Das bekannte Doppelporträt des preußischen Hofmalers Antoine Pesne (Abb. 1) von 1714 zeigt den zweijährigen Friedrich und seine drei Jahre ältere Schwester. Das für ihre Mut-



Abb. 1: Antoine Pesne: Friedrich der Große als Kronprinz mit seiner Schwester Wilhelmine, 1714, Öl/LWD, 174 x 163 cm, Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloß Charlottenburg. Nach Krückmann (wie Anm. 5), S. 33.

ter Sophie Dorothea angefertigte Bild offenbart die jeweils zugeordnete Rolle der beiden: Wilhelmine steht aufrecht und würdig im Vordergrund, während durch die „gesteigerte, vorwärtsdrängende Bewegung des Kronprinzen [...] nicht nur auf das unterschiedliche Wesen der beiden Kinder hingewiesen, sondern auch die dem Thronfolger vorbestimmte Rolle als Staatslenker und Heerführer demonstriert“⁽⁵⁾ wird, wie Gerd Bartoschek im Bayreuther Katalog 1998 interpretiert. Die Würde und der soziale Status Wilhelmines wird dabei, neben der teuren und reichlich mit Blumen geschmückten Kleidung, zudem noch durch den schwarzen Diener unterstrichen.

Die 1731 fast gewaltsam geschlossene Ehe von Wilhelmine mit dem zwei Jahre jüngeren Erbprinzen von Bayreuth aus der Nebenlinie Brandenburg-Culmbach, also im Prinzip einem näheren Verwandten, wird trotz ihres Zustandekommens doch noch für beide Seiten glücklich, sieht man einmal von finanziellen Problemen und den zunächst noch weitergehenden Intrigen am preußischen Hof und in der Markgrafschaft ab. Schon am 30. August 1732 wird dem Paar das einzige Kind, die Tochter Elisabeth Friederike Sophie († 1780), geboren, die später den Herzog Carl II. Eugen von Württemberg heiraten wird.⁽⁶⁾

Mit dem Tod von Wilhelmines Schwiegervater, Markgraf Georg Friedrich Karl (reg. seit 1726), im Jahr 1735 und einer damit verbundenen Konsolidierung der markgräflichen Finanzen in Bayreuth, werden die bisherigen Probleme der jungen Eheleute nahezu obsolet. Beide können sich nun uneingeschränkt auf den Ausbau und die Modernisierung der Markgrafschaft konzentrieren und somit auch die am Anfang zitierte bauliche Situation in Bayreuth allmählich verbessern. Dabei fällt, folgt man der einschlägigen Forschung, immer der Ehefrau die treibende Rolle zu.⁽⁷⁾ Wilhelmine ist das Bayreuth des frühen 18. Jahrhunderts, oder wie es Annette Kolb bereits 1910 zugegebenermaßen reichlich pathetisch formuliert: „Nur durch sie ward in ihrem Ländchen für Architektur und Musik, für Kunst und Wissenschaft ein Boden gewonnen, und ohne sie wäre die kul-

turelle Geschichte Bayreuths ein leeres Blatt. An dem adeligen Stempel, den sie dem Städtchen aufdrückte, hat ihr liebesfroher Markgraf keinen Teil. Und sie 'créierte' Bayreuth“⁽⁸⁾

Die Kunstpolitik am Bayreuther Hof

Trotz der Dominanz, welche Wilhelmine im Bereich einer höfisch geprägten Kunstpolitik nachgesagt wird, haben doch beide Eheleute Einfluß auf diese. Daß dabei der preußischen Königstochter in Gestalt ihres Bruders Friedrich eine Person (und damit dessen weiterreichende Verbindungen) zur Seite steht,⁽⁹⁾ mit der sie sich auch über derartige Aktivitäten auszutauschen in der Lage ist – was für beide Seiten befruchtend wirkt – rückt sie sicherlich vor den Gatten in den Vordergrund. Andererseits wäre der Umkehrschluß zwingend, daß ein politisch schwacher Herrscher, als welcher Markgraf Friedrich in der Forschung gilt, sich somit zwangsläufig seiner Frau „bedienen“ muß, um überhaupt etwas auf diesem Gebiet leisten zu können. Nicht umsonst fällt auch sonst häufig auf, daß nur (männliche) Herrscher als Kunstpolitiker Gegenstand der Forschung sind; ihre Frauen, Mütter und Töchter dagegen fehlen. Sie scheinen sonst nur eine marginale Rolle zu spielen, eine allenfalls musische und/oder dekorative Rolle.

Die Aktivitäten von Friedrich und Wilhelmine in Bayreuth betreffen die verschiedensten Bereiche. Im Prinzip heben sie sich kaum von denen anderer Höfe ab. Unterschiede gibt es fast nur im Umfang. Das Markgrafenpaar baut, sammelt, feiert höfische Feste, musiziert, schreibt, malt, usw. Beschränkend wirkt sich dabei lediglich – wie so oft im realen Leben – die materielle Ausstattung der Herrschaft aus. Dadurch wirkt der Bayreuther Hof gegen den eines Ludwigs XIV. dann doch klein und provinziell.⁽¹⁰⁾ Dennoch ist es heute noch eindrucksvoll, wie viel Friedrich und Wilhelmine in den lediglich 23 Jahren ihrer Ehe bewerkstelligen. Zu ihren Leistungen gehören „Meilensteine in der Kunst- und Kulturgeschichte“⁽¹¹⁾, nämlich die Eremitage⁽¹²⁾, das Markgräfliche Opernhaus⁽¹³⁾, der Felsengarten Sanspareil (1744–1748)⁽¹⁴⁾ und das

Neue Schloß Bayreuth (in mehreren Bauabschnitten ab 1753)¹⁵⁾, das Anlegen der damit verbundenen Gärten,¹⁶⁾ das Sammeln von Gemälden¹⁷⁾, Antiken¹⁸⁾, Münzen und Gemmen¹⁹⁾. Der Ehemann akzeptiert die Mitsprache und Mitwirkung seiner Frau bei den höfischen Bauprojekten sowie den Gartenanlagen und fördert die für die Ausstattung der diversen Bauten nötigen Kunsthandwerker.²⁰⁾ Stellvertretend für andere Bereiche sollen hier die Brüder Johann Friedrich und Heinrich Wilhelm Spindler erwähnt werden, die mit ihrer Möbelproduktion noch heute überregionale Bedeutung haben. Friedrich überträgt Wilhelmine 1737 die Oberleitung über das Opern- und das Theaterwesen, welche besondere Schwerpunkte in der Bayreuther Kunstpolitik sind.²¹⁾ Wie ihr Bruder und auch ihr Ehemann musiziert und komponiert Wilhelmine selbst. Der Bayreuther Friedrich spielt wie sein königlicher Schwager in Potsdam Querflöte, aber auch die Musette, den französischen Dudelsack. Ein wichtiger architektonischer Akzent ist daher das schon genannte Markgräflische Opernhaus, auf welches später noch weiter eingegangen werden soll.

Die Einrichtung eines Hofbauamts, welches den Ausbau der Friedrichstraße durch Vergabe kostenloser Grundstücke und Steuererleichterungen für Bauwillige forciert, eines „Naturalien-Cabinetts“ und besonders die Gründung zweier Hochschulen sprechen für sein vordringliches Interesse am Landeswohl. So entstehen unter seiner Ägide 1742 die Friedrichs-Akademie, aus der im folgenden Jahr die Erlanger Universität hervorgeht, und 1756 die Kunstakademie, in welcher auch noch während des Siebenjährigen Krieges eifrig gearbeitet wird und junge Talente gefördert werden. Zu den Lehrern gehören bspw. der Architekt Carl Philipp Christian von Gontard und der Porträtmaler Per Krafft d. Ä.

Im Geist eines aufgeklärten Absolutismus tolerieren Friedrich und Wilhelmine neben der jeweils anderen evangelischen Glaubensrichtung auch Katholiken und Juden in der Markgrafschaft und verbreiten beide freimaurerische Ideale: Friedrich in der adeligen Schloßloge, die später mit der Stadtloge zur

Großloge „Zur Sonne in Bayreuth“ zusammengeführt wird; Wilhelmine schließlich, und das ist die Besonderheit, in der Bayreuther Mopsloge, deren Großmeisterin sie ist.²²⁾ Mit Hilfe dieses Systems wird schließlich aber auch Politik gemacht.²³⁾

Die Inschrift der neu gegründeten Akademie gibt schließlich das Motto beider Herrscher wider: „Gib, teurer Landesfürst, das Licht den Deinen wieder. Dein Glanz erquickt uns und schlägt die Nebel nieder.“²⁴⁾ Für die Markgrafschaft scheint unter diesem Herrscherpaar ein goldenes Zeitalter angebrochen zu sein.

Zusammen mit der schriftstellerischen Fähigkeit und ihrem umfangreichen Interesse an Philosophie²⁵⁾ prägt die Markgräfin schließlich den später immer als *Musenhof* charakterisierten Hof von Bayreuth. Ihre Vorliebe beschreibt sie selbst folgendermaßen: „Ich hatte stets einen Stich ins Philosophische, der Ehrgeiz gehört nicht zu meinen Fehlern; ich ziehe das Glück und die Ruhe der Macht und dem Glanz des Lebens vor. Ich liebe die Welt und ihre Freuden, aber ich hasse die leere Vergnügungssucht.“²⁶⁾ Als Orte dieses Sichzurückziehens in ein neues Arkadien, in ein irdisches Paradies dient ihr dabei das Reich der Musen und deren Führers Apoll als Verwirklichung ihres Projekts eines quasi ovidianischen Goldenen Zeitalters.

Ein Fest der Musen in Bayreuth

Wilhelmine berichtet in ihren Memoiren kurz über ein Fest, das sie für besonders erwähnens- und überlieferungswürdig hält:

„Am 10. Mai [1736], dem Geburtstag des Markgrafen, gab ich im großen Schloßsaal ein prachtvolles Fest. Im Hintergrund erhob sich der Parnaß. Ich hatte einen recht guten Sänger engagiert, der als Apollo auftrat; neun Damen in wundervollen Kostümen stellten die Musen dar; unter dem Parnaß hatte ich eine Bühne errichten lassen; Apollo sang eine Arie und befahl den Musen, diesen glücklichen Tag zu feiern; sie stiegen alsbald von ihrem Standorte hernieder und tanzten ein Ballett; unter der Bühne befand sich ein großartig dekoriertes Tisch mit hundertfünfzig

Gedecken; der übrige Teil des Saales war mit Wappen und Laub ausgeschmückt. Wir stellen alle heidnische Götter vor. Ich habe nie etwas so Schönes gesehen wie dieses Fest, das allgemeinen Beifall fand.“²⁷⁾

Die Musen und Apoll scheinen also am markgräflichen Hof eine derart wichtige Rolle zu spielen, daß heute noch das Bayreuth unter der Herrschaft von Wilhelmine gemeinhin als ihr *Musenhof* klassifiziert wird, wobei dieser Begriff kaum einmal ausführlicher untersucht und gegebenenfalls in Frage gestellt wird.²⁸⁾

Zum Begriff des Musenhofes

Der Begriff des *Musenhofes* findet sich in keinem der einschlägigen Lexika. Schon Berns weist darauf hin, daß er „zwar umgangssprachlich vertraut und selbst in wissenschaftlichen Zusammenhängen der Kulturgeschichtsforschung durchaus gebräuchlich ist, jedoch nirgends in den gängigen Lexika und Handbüchern erklärt oder auch nur aufgeführt ist. Man sucht ihn vergebens im 'Deutschen Wörterbuch' der Grimms oder in den Enzyklopädien der Meyer und Brockhaus, man findet ihn aber nicht einmal in den umfänglichsten und anspruchsvollsten wissenschaftlichen Nachschlagewerken der Geschichte, Theatergeschichte, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte oder Literaturwissenschaft.“²⁹⁾ Trotzdem wird er weiterhin als umschreibendes Synonym verwendet,³⁰⁾ als Charakterisierung für einen Hof, an denen die Musen sind bzw. sogar herrschen (wenn man den Begriff einmal in seine beiden Bestandteile aufbricht), oder um einen höfischen Zusammenhang, in welchem man die Möglichkeit anscheinend häufiger hat, *von einer* bzw. *der Muse geküsst* zu werden, um eine gängige Redewendung zu bemühen. Nach einschlägiger Forschung trafe dieses offenbar besonders auf kleinere, von Frauen dominierte Höfe, wie den der Anna Amalie von Sachsen-Weimar (Regentin 1758–1775) und eben auf den der Wilhelmine von Bayreuth zu, bleibt man in der Frühen Neuzeit.

Berns definiert den Begriff schließlich recht offen: Ihm zufolge ist der sogenannte

Musenhof „ein Hof, der möglichst viele verschiedenartig qualifizierte gelehrt-akademische und künstlerische Fachleute möglichst fruchtbringend zu integrieren oder doch an sich zu binden weiß.“³¹⁾ Diese sehr frei formulierte Definition wird seiner Ansicht nach weiter einschränkbar bzw. ausdehnbar, indem nämlich „der musische Charakter eines *Musenhofes* [Kursivsetzung: M. S.] durch zwei energetische Pole bedingt ist: durch das ästhetische Engagement akademisch und künstlerisch geschulter Hofleute und durch die gelehrte und künstlerische Kompetenz eines regierenden Fürsten und seiner Familie.“³²⁾ Dabei kommt seiner Meinung nach besonders den weiblichen Mitgliedern eine tragende Rolle zu, sie ist also im Endeffekt geschlechtsspezifisch orientiert und verortbar. Er erkennt die Arbeit von Frauen über ihren Einsatz bei Musenreigen in allegorischer Maske, wie hier am Bayreuther Fest schon erwähnt, hinaus auch auf konzeptivem und praktischem Gebiet: „Als Lyrikerinnen, Erbauungsschriftstellerinnen, Romanschreiberinnen wirken sie oft anonym; doch sie werden auch öffentlich, in der Arbeit an der Präsentation der eignen Familie und der Stilisierung der Dynastie, aktiv. Sie konzipieren Schauspiele und ganze Feste, sie komponieren Singspiele, Ballette, Opern. Hochadelige Damen übernehmen, wie an Beispielen von Kassel, Wolfenbüttel, Darmstadt oder Wien zu studieren ist, die initiative, konzeptionelle, inventorische Funktion bei höfischen Familienfesten.“³³⁾ Die Bayreuther Markgräfin findet sich also in bester standesgemäßer Gesellschaft von Geschlechtsgenossinnen, bildet so in der Frühen Neuzeit keine dadurch besonders hervorragende Fürstin.³⁴⁾

Die Musen und Bayreuth

Im folgenden soll nun an zwei Beispielen dargelegt werden, ob und wo im Bayreuth der Wilhelmine die klassischen neun Musen anzutreffen sind, was die Einschätzung ihres Hofes als einen *Musenhof* unterstützen würde.

Es handelt sich bei den Musen um weibliche Gottheiten, hervorgegangen aus der Verbindung von Zeus mit der Göttin der Erin-

nerung Mnemosyne: Es gibt die Muse der Epik (Kalliope), die Muse der Geschichte (Clio), die Muse der Tragödie (Melpomene), die Muse der Flötenmusik (Euterpe), die Muse des Tanzes (Erato), die Muse der Lyramusik und der Lyrik (Terpsichore), die Muse der Astronomie (Urania), die Muse der Komödie (Thalia) und schließlich Polyhymnia, die Muse der Pantomime und Geometrie. Die bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei, etc.) fehlen dagegen. Angeführt wird ihr Reigen vom schon erwähnten Apoll. Mit den Musen wird „der Fürst zu Apollo, zum Musageten, und seine Residenz zum Parnaß, zum Helikon, zum *Musensitz*, zum *Musenhof* [Kursivsetzungen: M. S.]. Das wird und bleibt Topos bis in unser Jahrhundert,“³⁵⁾ faßt Fuchs die Wirkung der Neun auf den Herrscher zusammen.

Dem Betrachter werden diese im Bayreuth der Wilhelmine mitsamt dem dazugehörigen Musenroß Pegasus in der schon genannten Eremitage präsentiert. 1735, im Jahr ihrer Thronbesteigung, wird das schon vorher bebaute Gelände Wilhelmine von Friedrich zum Geburtstagsgeschenk gemacht. Wilhelmine verwandelt sie in den kommenden Jahren zum Rückzugsort für sich selbst und ihren Ehemann. Sie erweitert das vorgefundene Alte Schloß Eremitage und errichtet 1749–1753 schließlich das danebenliegende Neue Schloß.

Das Alte Schloß Eremitage – ein Rückzugsort mit Musen

Ihren Rückzug, ihren selbstgewählten Weg ins innere Exil symbolisiert der Umbau des Alten Schlosses Eremitage. 1717 hat Friedrichs Onkel, Georg Wilhelm, diesen Bau als „Erkenntnisbau“ errichten lassen. Ein Parnaßhügel mit Apoll, Pegasus und den Musen kennzeichnet dabei den Bereich, in welchem die Künste zuhause zu sein scheinen. Beim Durchschreiten verläßt der Betrachter den alten weltlichen Bezirk und betritt nun eine andere Welt des Friedens, wo allein die Künste gedeihen sollen.

Der Bayreuther Parnaß ist noch heute erhalten; es fehlen allerdings die vom Hofbildhau-

er Elias Rantz geschaffenen Statuen. Seine ursprüngliche Gestaltung ist jedoch auf einem Ölbild (Abb. 2) von etwa 1800 überliefert, welches sich heute im Historischen Museum Bayreuth befindet. Die einzelnen weiß gefassten Statuen sind in lockerer Anordnung über dem Felsen verteilt; einzig Pegasus ist in aufbäumender, „wegfliegender“ Stellung als Bekrönung prominent positioniert.

Ursprünglich betrat man die Anlage des Schlosses über die Grotte, in der man aus Wänden und Boden Wasserfontänen empor spritzen lassen kann: „so daß man die Leute, die umhergehen, leicht zum besten haben und bespritzen kann.“³⁶⁾ Der durch die Kuppel fast sakral wirkende Raum ist dabei lediglich eine Station auf dem Weg der Erkenntnis: „Nach der Initiation, der ‘Erkenntnis’ des höheren Wesens des Markgrafen in der Grotte, bedarf es dann einer Phase der Meditation als Einsiedler in einer unwirklichen Felsenwelt – immer den Tempel des Herrschers, denn um nichts anderes handelt es sich bei dem Festsaaltrakt, als Ziel vor Augen.“³⁷⁾ Leitmotive des Festsaals sind dann der Ordensstern des Hauses Bayreuth (der 1705 gestiftete Bayreuther Haus- und Hoforden „Ordre de la Sincérité“) und das Deckenbild, der Sonnengott Apoll von Gabriel Schreyer als Allegorie des absoluten Herrschertums. Wer sich den geforderten Ordensregeln unterwirft, also Aufrichtigkeit, Ausdauer und Gehorsam erfüllt, dem wird schließlich höchstes Glück zuteil, er lebt im Goldenen Zeitalter. Die Verheißung, die man ihm anfangs auf dem Parnaßhügel versprach, ist dann Realität.

Wilhelmine beläßt im großen und ganzen diesen Weg. Indem sie aber die Richtung umkehrt (statt durch die Grotte betritt man nun das Schloß über den Festsaal), ändert sie auch den belehrenden Charakter des Baues, so daß dieser nicht mehr im Vordergrund steht. Das Ordenskloster für adelige Klosterbrüder wird von ihr zu einer repräsentativen Sommerresidenz umgebaut. Sie verbreitert die Festsaalseite um einen Anbau links und rechts und baut die anstoßenden Räume um, welche dann die markgräflichen Wohnungen aufnehmen. Auf eine Darlegung der Innen-

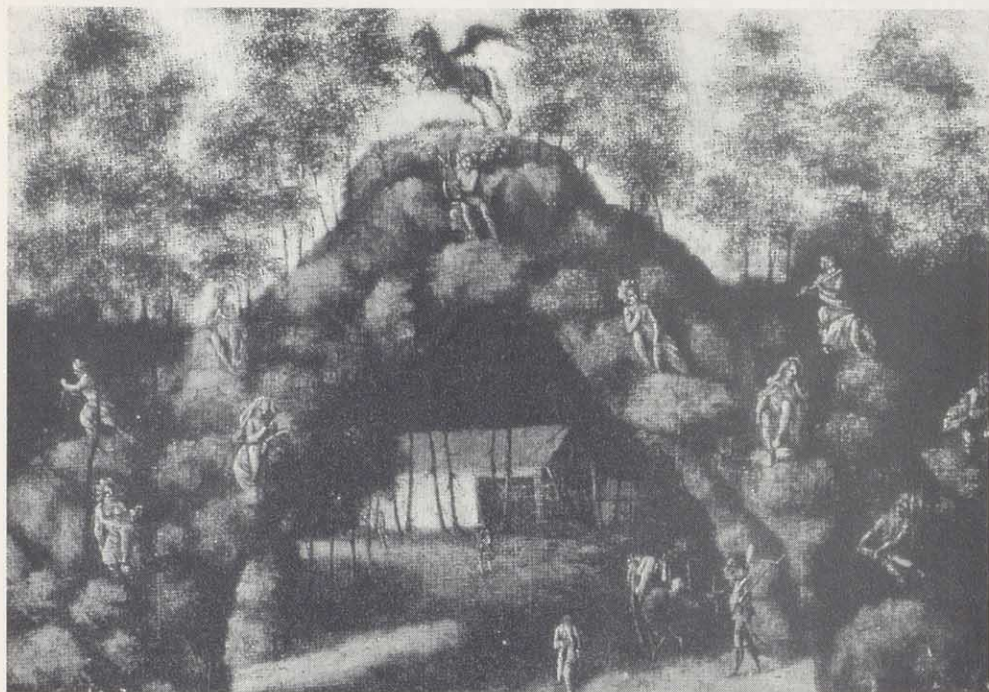


Abb. 2: Unbekannter Künstler: Der Parnass bei der Alten Eremitage in Bayreuth, um 1800, Öl/LWD, 42 x 51 cm (incl. Rahmen), Historisches Museum Bayreuth, Inv.-Nr. 02.105d. Nach Krückmann (wie Anm. 12), S. 26, Abb. 4.

räume soll in diesem Zusammenhang verzichtet werden; die neueren Forschungen haben aufgezeigt, wie sehr hier persönliche Motive der Markgräfin in die Ausstattung und Dekoration Eingang gefunden haben.³⁸⁾ In ihren Memoiren widmet sich Wilhelmine sehr ausführlich einem Rundgang durch ihren Lieblingsort in Bayreuth,³⁹⁾ geht allerdings über eine einfache Beschreibung nie hinaus, denn „allein, ich liebe alles Spekulative.“⁴⁰⁾ Die Alte Eremitage wird so zum Gebäude, das zum Nachdenken, auch über die Biographie ihrer Bewohnerin, anregen soll.

Wichtig in Bezug auf die Gartenarchitektur sind ferner zwei Baukomplexe. Es sind Orte der Rekreation, aber auch der Kunstproduktion: Die im Zuge des Umbaus eingerichtete Untere Grotte mit dem Eremitenhaus des Markgrafen und (in chinesen Formen) dem Vogelhaus sowie das Ruinentheater als Ort

von Sprechstücken, kleinen Singspielen und Illuminationen – allesamt Orte, an denen sich Musen finden...

Bildlicher Ausdruck ist dabei das wohl bekannteste Portrait der Markgräfin (Abb. 3), wahrscheinlich um 1750 von Antoine Pesne gemalt. Es zeigt sie in einer kleineren, „natürlichen“ Grotte mit ihrem Lieblingshund im Arm sitzend. Mit ihrer Kleidung präsentiert sie sich als Pilgerin, die sich als Dilettantin in den Künsten übt, schließlich aber auch als Priesterin der Freundschaft und als eine Herrscherin, welche anscheinend die Einsamkeit liebt.⁴¹⁾ Durch die kostbare Kleidung, das beigegebene Kissen und auch durch die angelegten Juwelen hebt sie sich jedoch aus der üblichen Eremitendarstellung hervor. Ihr fürstlicher Status bleibt auch hier, wie schon im Kinderbildnis, für den Betrachter offensichtlich.



Abb. 3: Antoine Pesne: Wilhelmine von Bayreuth in Pilgertracht, um 1750, Öl/LWD, 114 x 110 cm, Potsdam, Schloß Sanssouci. Nach Krückmann (wie Anm. 12), S. 48, Abb. 44.

Das Neue Schloß Eremitage – ein Bau des Apoll

Mit dem Bau des westlich des Alten Schlosses errichteten Neuen Schlosses Eremitage setzt Wilhelmine einen weiteren Akzent. Der Neubau nimmt dabei weder auf das schon vorhandene Schloß noch auf die bestehenden Gartenanlagen Rücksicht.

Lediglich die topographisch leicht erhöhte Stelle scheint wichtig. Es geht ihr dabei um Einzelsituationen, die jeweils eigene Gedanken, eine eigene in sich abgeschlossene Welt zum Inhalt haben und nicht einem übergeordneten Plan zugrundeliegen. Dieses Konglomerat verschiedener Elemente, auch im Hin-

blick auf den wiederholten Rückgriff auf römische und chinoise Bauformen und Einrichtungen, wird dabei innerhalb der Forschung einem „assoziativen Denken“ zugeschrieben.⁴²⁾

Gewissermaßen Brennpunkt der neuen Anlage wird der sogenannte Sonnentempel, ein achteckiger Kuppelbau, der von zwei halbkreisförmigen, zehnnachsigen Zirkelbauten umfaßt wird. Diese öffnen sich zum Parterre hin mit Arkaden. Ursprünglich Menagerie wird das Neue Schloß recht bald vom Markgrafenpaar zu Wohnzwecken genutzt. Im letzten Krieg weitgehend zerstört, ist seine Innenraumgestaltung nur anhand alter Fotos rekonstruierbar.

Auch hier wird wiederum im Figurenschmuck und in der Dekoration der Apoll-Bezug offensichtlich: „Der Sonnentempel hat seinen Namen von dem Sonnengott Apoll, der mit seinem Wagen auf der Kuppel zu sehen ist. Auch im Inneren hat man auf die Sonnenikonographie zurückgegriffen, etwa in der Dekoration der Kuppel in Form eines Sonnenrades oder der Reliefs im Tambourbereich, die Szenen aus dem Leben Apolls zeigen. Die Putten deuten auf die Nähe des Himmels.“⁴³⁾ Die Verzierungen mit roten, blauen und gelben Glassteinen am Außenbau lassen sich zudem als ein Verweis auf den Kristallpalast Apolls verstehen, was auch aus mehreren erhaltenen Bühnenprospekten der Galli Bibiena am Bayreuther Hof bekannt ist.⁴⁴⁾

Diese alte Herrscherthematik scheint in Bayreuth über ein sonstiges Maß hinauszugehen, indem „es sich bei dem Sonnentempel nicht um eine markgräfliche Gartenarchitektur mit herkömmlichen Apollo-Darstellungen [...], sondern ganz konkret um den im Himmel angesiedelten Palast Apolls selbst [handelt], den dieser jeden Morgen mit seinem Sonnenwagen verläßt, um tagsüber die Welt zu überqueren und mit seinem Licht zu erleuchten.“⁴⁵⁾ Die gesamte Welt ist dabei methaperartig darstellt: Sie ist „durch das Oval der Gesamtanlage repräsentiert. Das Wasserbecken steht für das Meer, die Volieren mit den Vögeln drin für die Luft und die aufgestellten Pflanzen für die Erde.“⁴⁶⁾

Es handelt sich also letztlich um eine Miniaturdarstellung der Welt, die aber noch eine weitere Deutung zuläßt. Da es sich zudem um eine Orangerie handelt, mutmaßt Krückmann, daß es sich hier auch noch um eine Metapher für den Garten der Hesperiden handeln könnte: „Diese mußten die Früchte vom goldenen Apfelbaum bewachen, der das Hochzeitsgeschenk der Mutter Erde an Hera war. Sie, die Gemahlin und Schwester des Zeus, war darüber so erfreut, daß sie den Baum in ihrem eigenen göttlichen Garten anpflanzte.“⁴⁷⁾

In erster Linie dient das Gebäude der Glorifizierung des Markgrafen Friedrich. Er ist es, in einer Darstellung als Brandenburger Apoll, ein Herrscher über Jahreszeiten und

Sternzeichen, ein Fürst, der mit seinem Sonnenwagen nicht vom richtigen Weg abkommt, denn durch ihn wird Leben und göttergleiche Ordnung in seinem Weltkreis, d. h. in seiner Markgrafschaft Bayreuth, gesichert.⁴⁸⁾ Friedrich ist so der „göttliche Monarch“, den man als Lichtbringer und Musenherrscher dort oben bewundert, der Protektor der Künste und Garant von deren Ewigkeitsbedeutung.

Das Markgräflische Opernhaus als Hort der Musen

Die Musenthematik findet sich in Bayreuth auch im 1744 begonnenen Markgräflischen Opernhaus. Architekten sind Giuseppe Galli Bibiena und Joseph Saint-Pierre, der die Fassade des Hauses ausführt.⁴⁹⁾ Eingeweiht wird das Opernhaus anlässlich der erwähnten Hochzeit von Wilhelmines und Friedrichs Tochter mit dem württembergischen Herzog 1748.

Entgegen einer ursprünglichen Planung wird für die Fassade der prunkvollere Entwurf von Saint-Pierre dem des berühmteren Galli Bibiena vorgezogen. Der dreiteilige Mittelrisalit ist nun weiter vorgezogen und breiter. Die beiden Obergeschosse werden durch kolossale Säulen in korinthischer Ordnung zusammengefasst. Den Fassadenabschluß bildet eine Balustrade mit Figuren. Es handelt sich um Statuen der Minerva und Apolls sowie von sechs Musen, wahrscheinlich Werke des Bayreuther Hofkabinetthauhers Johann Georg Ziegler. Dieser monumentalen Fassadengestaltung liegt dabei „die Vorstellung eines Schlosses zugrunde“⁵⁰⁾, obwohl sich das Gebäude ansonsten in die Straßenflucht eingliedert.

Den prunkvollen Zuschauerraum erreicht man über ein nüchtern und schlicht gehaltenes Vestibül und einen ebensolchen Vorraum. Der Raumeindruck ist dann überwältigend. Die Fürstenloge ist von dem preußischen Adler bekrönt, der von Allegorien des Ruhms (links) und der Fruchtbarkeit und des Lebens (rechts) flankiert wird. Zwei Figuren der Fama deuten mit ausgestreckten Armen auf das brandenburgische Wappen mit überdi-

mensionaler Krone. Diese Krone, die nur ihr als einer geborenen Königstochter statusmäßig zusteht (man hätte sonst den Markgrafenhut anbringen müssen), kennzeichnet das Haus als Wilhelmines eigenes Werk.⁵¹⁾ Diese Herrscherinsignie findet sich auch an der gegenüberliegenden Bühnenwand wieder.

Über den erlebten Zugang durch die quasi als Triumphtor gestaltete Fassade hinaus, deren Bekrönung sie bilden, vermittelt sich der Bezug zur Musenwelt dem Betrachter im großen Deckenbild des Zuschauerraums (Abb. 4). Krückmann interpretiert das von Johann Benjamin Müller ausgeführte Bild etwas theatralisch: „Eine mächtige Wolke hat sich soeben vor die (geschnitzte und gemalte) Öffnung der Decke geschoben. Apoll ist mit seinem Gefolge, den neun Musen, mit Putten und dem Pegasus, erschienen. In diesem Augenblick hat er erkannt, daß er über dem Opernhaus der Bayreuther Markgrafen angelangt ist! Deswegen hält er in seinem Leierspiel inne und gibt einem der geflügelten Wesen die Anweisung, hinab in den Theaterraum zu fliegen. Der kleine Putto zwischen beiden jauchzt darüber auf und reißt die Hände freudig in die Höhe. Auch das allegorische Flügelwesen ist sichtlich ergriffen von seinem Auftrag. Es wird nun gleich hinabfliegen und sich zum Markgrafenpaar begeben.“⁵²⁾ Die Komposition des Deckenbilds richtet sich dabei durch seine Erkennbarkeit an das Publikum im Parkett: „Nicht das Fürstenpaar soll mit dem Deckenbild erfreut werden, sondern dem Betrachter wird klargemacht, daß es der friedensstiftenden Herrschaft des Bayreuther Markgrafen zu danken ist, wenn hier Apoll und die Musen eine neue Heimat gefunden haben.“⁵³⁾ Die Aussage, daß unter Friedrich und Wilhelmine ein Zeitalter des Friedens und der Weisheit angebrochen ist, verdeutlicht die Inschriftenkartusche, die als Übergang zwischen Deckenbild und Fürstenloge dient. Das „Pro FRIEDERICO et SOPHIA“ stellt die Bauherrin als Personifikation der Weisheit vor, während für ihren Ehemann die Konnotation „Friedensfürst“ transponiert wird. Mit ihnen soll auch die legendäre Pax Augusta wieder belebt werden, die damit ein neues Goldenes Zeitalter in Bayreuth begründen. Das Glück dieser Men-

schen wird nach Ansicht von Krückmann in den lachenden und mit Blumen bekränzten Köpfen, die Körbe voller wildwachsender Früchte und Blumen tragen, wie auch wohl in der gesamten Blumendekoration des Raums zum Ausdruck gebracht.⁵⁴⁾

Der Hof zu Bayreuth nach Wilhelmines Tod

Wilhelmine stirbt in relativ jungen Jahren 1758 in Bayreuth. Das von ihr angefangene Projekt in Donndorf kann erst von ihrer Tochter vollendet werden. Der Witwer Friedrich sieht sich aus dynastischen Gründen genötigt, eine zweite Ehe mit einer Nichte seiner Frau einzugehen, um dadurch noch vielleicht einen Sohn und damit Erben für die Markgrafschaft zu bekommen. Doch Friedrich stirbt schon 1763 ohne männlichen Nachfolger. Die Markgrafschaft fällt mit einem ungeheuren Schuldenberg an seinen Onkel Friedrich Christian, der „infolge von Desinteresse, Unfähigkeit und Willenlosigkeit die Liquidation des Goldenen Zeitalters Bayreuths“⁵⁵⁾ durchführt. Die meisten Hofkünstler wandern nach Potsdam ab, Teile der Sammlungen werden auflöst. Verstärkt wird dieses durch die späteren Erbfälle: 1769 an Ansbach, 1791 an Preußen und schließlich an Bayern. Bayreuth erhält wieder seinen kulturellen Provinzcharakter, der erst durch Richard Wagner Ende des 19. Jahrhunderts abgelöst wird. Aber dieses ist eine andere Art von Kunstpolitik, dann von bürgerlicher Provenienz und nicht mehr (ausschließlich) von einer höfischen Gesellschaft geformt.

Der Hof zu Bayreuth – ein Musenhof?

Während Peter Fuchs im allgemeinen jeden Hof mehr oder weniger auch als einen *Musenhof* ansieht,⁵⁶⁾ unterteilt Volker Bauer die deutschen Höfe der Frühen Neuzeit in fünf verschiedene Typen, um ihre Vielzahl zu systematisieren.⁵⁷⁾ Es bedarf seiner Meinung nach dieser „mittleren Analyseebene, deren Entwurf das Ziel“ seiner Darstellung sein soll und „mit der Bildung von höfischen Idealtypen“ arbeitet.⁵⁸⁾ Bauer unterscheidet dabei

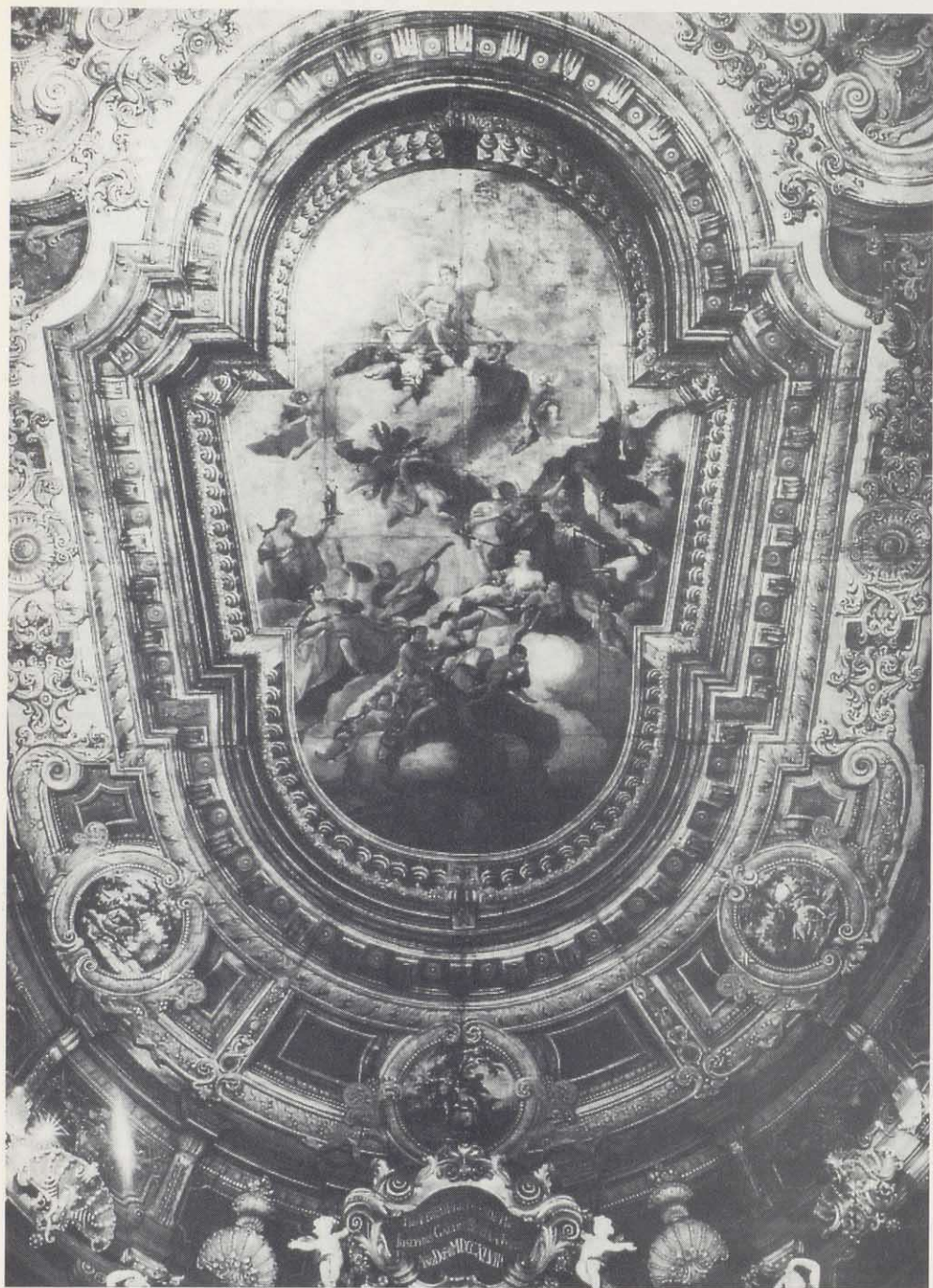


Abb. 4: Johann Benjamin Müller: Apoll und die neun Musen, 1748, Öl/LWD, Deckenbild im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth. Nach *Krückmann* (wie Anm. 12), S. 80, Abb. 22.

insgesamt fünf Typen: den hausväterlichen, den zeremoniellen, den geselligen, den Kaiser – und schließlich, was seine Untersuchung für Bayreuth interessant macht, den *Musenhof* voneinander. Letzterer ist indes „mehr als nur eine Untergattung des barocken Hofes“⁵⁹⁾, sondern ein eigenständiger Typ, der „ganz überwiegend für jene Fürsten attraktiv gewesen [ist], deren Kleinterritorien kaum eine ernsthafte Basis für einen weitergehenden politischen Ehrgeiz darstellten“⁶⁰⁾. Somit finde sich dieser Hofstyp besonders an den „Nebenhöfen“ von Gattinnen, Witwen oder zweitgeborenen Prinzen fürstlicher Häuser. Insgesamt präsentiere sich der *Musenhof* nach Bauers Vorstellung „als Ort einer Ersatzhandlung, die in der Teilnahme an den gelehrten und künstlerischen Debatten und Entwicklungen der Zeit bestand und dabei an Intensität und Ernsthaftigkeit über das Maß dessen hinausging, was in dieser Hinsicht an den Höfen anderer Typen üblich war.“ Der *Musenhof* erlaube „es Personen fürstlichen Standes, die entweder von der Regentschaft ausgeschlossen oder in ihren politischen Gestaltungsmöglichkeiten durch die Kleinräumigkeit und finanzielle Ressourcenarmut ihres Territoriums eng begrenzt waren, dennoch einen ihrem Status gemäßen Hof zu unterhalten.“ Die „prestigeträchtige Förderung von Künsten und Wissenschaften“ solle dabei „über den zwergstaatlichen Charakter der betreffenden Territorien hinwegtäuschen“.⁶¹⁾

Folgt man Bauers Argumentationsschiene, so haben Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth dank einer Wahlmöglichkeit, denn diese räumt Bauer im sehr beschränkten Maße ein,⁶²⁾ aufgrund der geringen politischen Potenz ihrer Markgrafschaft und aufgrund ihrer eigenen musischen Ambitionen den *Musenhof* Bayreuth bilden können. Dabei betrifft der Hof zu Bayreuth jedoch nicht nur Wilhelmine, sondern seine Ausgestaltung ist ebenso Werk ihres Mannes, wie oben dargelegt wurde. Die Neue Eremitage ist ikonographisch nur auf seine Person ausgerichtet, im Opernhaus wie auch in der Alten Eremitage tritt das Ehepaar gemeinsam auf. Wenn das Hauptaugenmerk der Forschung dabei in erster Linie auf den Aktivitäten Wilhelmines lag, so wird dieses für ihre Kunstpolitik nicht

der Sache gerecht: Es ist nicht nur das Bayreuth der Wilhelmine, sondern das des Friedrich und der Wilhelmine.

Dabei stilisiert sich beider Herrschaft zur Herausbildung eines *Musenhofes*, als den ihn aber ihre Zeitgenossen nicht gesehen und nicht empfunden haben.⁶³⁾ Wenn man schon auf diesen reichlich problematischen und nicht ihrer Zeit entsprechenden Begriff zurückgreifen muß, so bleibt doch noch immer zu bedenken, daß es sich hierbei nur um einen Teil ihrer Herrschaft und ihrer Aktivitäten handelt. Bayreuth ist sicherlich im frühen 18. Jahrhundert ein Hort, an dem sich die *Musen* finden, aber er ist nicht nur ein Hof der *Musen*. Stattdessen bedarf es wohl noch weitergehender Forschungen, auch besonders hinsichtlich Friedrichs, die dann sicher ein gerechteres Bild von Bayreuth im 18. Jahrhundert zu zeichnen in der Lage sind.

Anmerkungen:

¹⁾ Dieser Beitrag fußt auf einem Referat, welches im Januar 1999 im Rahmen eines Hauptseminars zur „Höfischen Kunstpolitik“, durchgeführt von Dr. Frank Druffner und Prof. Dr. Ulrich Schütte, an der Philipps-Universität Marburg gehalten wurde. Für weiterführende Hinweise bin ich den beiden Dozenten und den Seminarteilnehmern dankbar. Gleichzeitig soll mein Beitrag aber auch einen kleinen Reflex auf die große Wilhelmine-Ausstellung 1998 in Bayreuth darstellen, weshalb auch zum überwiegenden Teil auf die beiden Ausstellungskataloge zurückgegriffen wird. Für seine Hilfestellung danke ich daher auch besonders Dr. Peter O. Krückmann.

²⁾ *Wilhelmine von Bayreuth: Memoiren*. Frankfurt/Main 1990, S. 302 f.

³⁾ Wilhelmine von Bayreuth. Eine preußische Königstochter. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, aus dem Französischen übersetzt und 1910 hg. von Annette Kolb. Neu hrsg. von Ingeborg Weber-Kellermann. Frankfurt / Main 1990, S. 15. Zur Biographie Wilhelmines vgl. nun auch Einzelberger, Sabina: Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth (1709–1758). (<http://www.rzr.uni-erlangen.de/docs/FA.../Frauenbeauftragte/wil-10/markgraf.htm>) (21. 07. 1999).

- ⁴⁾ Es folgen noch die Geschwister Charlotte Albertine (1713–1714), Friederike Louise (1714–1784), Charlotte (1716–1801), Wilhelm (1717–1719), Sophie (1719–1765), Ulrike (1720–1782), August Wilhelm (1722–1758), Amalie (1723–1787), Heinrich (1726–1802) und Ferdinand (1730–1813). Neben Friedrich spielt besonders noch ihre Schwester Friederike Louise, seit 1729 Markgräfin von Brandenburg-Ansbach, in ihren Memoiren eine wichtigere Rolle. Die übrigen Geschwister werden dagegen kaum erwähnt.
- ⁵⁾ *Krückmann, Peter O.* (Hg.): Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth. [Anlässlich der Ausstellung „Das vergessene Paradies – Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth“ der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in Bayreuth vom 21. April bis zum 27. September 1998]. Mit Beiträgen von *Babette Ball-Krückmann* [u. a.]. (= Paradies des Rokoko, 2). München/New York 1998, S. 135.
- ⁶⁾ Vgl. dazu auch *Müssel, Karl*: Die große Bayreuther Fürstenhochzeit 1748 – Vorgeschichte, Vorbereitungen und Verlauf. Ein Beitrag zum Jubiläum des Markgräflichen Opernhauses. In: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 77 (1997), S. 7–118, und nun *Störkel, Arno*: Die Hochzeit von Elisabeth Friederike Sophie, Tochter der Markgräfin Wilhelmine. Der Höhepunkt des Bayreuther Hoflebens im 18. Jahrhundert. In: *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 90–93.
- ⁷⁾ Davon bilden auch die beiden Ausstellungskataloge 1998 (vgl. Anm. 5 und 12) keine Ausnahme. Wilhelmines Mann spielt dagegen nur eine untergeordnete Rolle; eine Aufwertung seiner Person nun bei *Müssel, Karl*: Markgraf Friedrich von Brandenburg-Bayreuth (1711–1763). Wilhelmines Gemahl als Reichsfürst, Landesherr und Mensch. In: *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 20–24. Diese Aufwertung Friedrichs bleibt jedoch nur marginal, angesichts des „Übergewichts“ seiner Frau, auch wenn *Müssel*, S. 24 schließlich fordert: „Mit einer [...] pendantartigen Zusammenschau und Wertung wird man Friedrich und Wilhelmine auch heute noch am besten gerecht“. Dieses ist sicher auch die bessere Einschätzung, zumal mir auch immer noch nicht bewußt ist, worin die m. E. überbetonte Bedeutung Wilhelmines eigentlich begründet liegt!
- ⁸⁾ *Wilhelmine von Bayreuth*, S. 540. Diese überschwengliche Betonung Wilhelmines ist aus o. g. Gründen jedoch in dieser Form kaum mehr haltbar (vgl. Anm. 7), besonders da hier Kolb eher personen-, aber kaum sachbezogen argumentiert.
- ⁹⁾ Zum Verhältnis beider zueinander vgl. auch *Nürnberger, Richard*: Wilhelmine von Bayreuth und Friedrich der Große. In: *Schmidt, Roderich* (Hg.): Bayreuth und die Hohenzollern vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches. (= Jahrestagung des wissenschaftlichen Arbeitskreises für Mitteldeutschland, 10. – 12. Mai 1989 in Bayreuth). Ebsdorfergrund 1992, S. 105–142.
- ¹⁰⁾ Zur Kunstpolitik desselben vgl. nun bes. *Burke, Peter*: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs. Frankfurt am Main 1995.
- ¹¹⁾ *Krückmann, Peter O.*: „Bayreuth ist ein wunderlicher Ort“. In: Ders. (wie Anm. 5), S. 7.
- ¹²⁾ *Bachmann, Erich / Seelig, Lorenz* (Bearb.): Eremitage zu Bayreuth. Amtlicher Führer. München 1997; *Krückmann, Peter O.*: Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine. [Anlässlich der Ausstellung „Das vergessene Paradies – Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth“ der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in Bayreuth vom 21. April bis zum 27. September 1998]. (= Paradies des Rokoko, 1). München/New York 1998, S. 24–67.
- ¹³⁾ *Schrader, Susanne*: Das Markgrafentheater in Bayreuth. Studien zum Hoftheatertypus des 18. Jahrhunderts. (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 1). München 1985; *Hager, Luisa / Seelig, Lorenz* (Bearb.): Markgräfliches Opernhaus Bayreuth. Amtlicher Führer. 9. Aufl., München 1996; *Krückmann* (wie Anm. 12), S. 68–95; N. N.: Ein Kunstwerk des 18. Jahrhunderts. Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth. Ein Beitrag des Richard-Wagner-Gymnasiums Bayreuth zur Landesausstellung „Das vergessene Paradies. Galli Bibiena und der Musenhof der Markgräfin Wilhelmine – 250 Jahre Markgräfliches Opernhaus Bayreuth“. (<http://did.mat.unibayreuth.de/rwg/wilhelmine/start.htm>) (21. 07. 1999).
- ¹⁴⁾ *Bachmann, Erich / Seelig, Lorenz* (Bearb.): Felsengarten Sanspareil, Burg Zwernitz. Amtlicher Führer. Überarb. von *Alfred Ziffer*. 7. Aufl., München 1995; *Krückmann* (wie Anm. 12), S. 96–105.

- 15) *Bachmann, Erich*: Neues Schloß Bayreuth. Amtlicher Führer. Überarb. von *Alfred Ziffer*. 6. Aufl., München 1995; *Krückmann* (wie Anm. 12), S. 107–129.
- 16) Vgl. dazu auch *Habermann, Sylvia*: Bayreuther Gartenkunst. Die Gärten der Markgrafen von Brandenburg-Culmbach im 17. und 18. Jahrhundert. (= Grüne Reihe. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, 6). Worms 1982, hier bes. das Kapitel: Die Ausprägung eines spezifischen Bayreuther Gartenstils unter Markgraf Friedrich (S. 173–181); und *Dies.*: Gartenkunst unter Friedrich und Wilhelmine. In: *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 65–69.
- 17) Vgl. nun bes. *Marr, Thorsten*: Markgräfin Wilhelmine und das Sammeln von Kunst am Bayreuther Hof. In: *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 50–57, und *Ders.* (u. a.), S. 179–185.
- 18) Vgl. nun bes. *Weber, Gordian*: Die italienische Reise der Markgräfin Wilhelmine und ihre Antikenankäufe. In: *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 58–64, und *Ders.* (u. a.), S. 186–188. Die Reise des Markgrafenpaares findet 1754 bis 1755 statt.
- 19) Vgl. nun bes. *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 189–198.
- 20) Vgl. nun, wenn auch relativ verkürzt und daher m. E. ihrer Bedeutung kaum gerecht werdend, *Habermann, Sylvia*: Kunsthandwerk im Umkreis der Bayreuther Markgrafen. In: *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 82–85, sowie *Staschull, Matthias*: Bayreuther Rokoko am Beispiel einer Raumdekoration im Neuen Schloß. In: *Dass.*, S. 86–89.
- 21) Vgl. dazu auch *Müssel, Karl*: Das Repertoire der „Französischen Komödie“ am Hofe des Bayreuther Markgrafenpaares Friedrich und Wilhelmine. In: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 77 (1997), S. 119–128.
- 22) Vgl. dazu bes. *Trabold, Rudolf*: Adler und Mops. Bemerkungen zum Ordens- und Logenwesen im Bayreuth des 18. Jahrhunderts. In: *Krückmann* (wie Anm. 5), S. 30–43.
- 23) Vgl. *Trabold*, S. 41 f.
- 24) Zit. nach *Müssel* (wie Anm. 7), S. 22.
- 25) Offenbart bspw. im Zusammentreffen und ihrer langjährigen Korrespondenz mit Voltaire.
- 26) *Wilhelmine von Bayreuth*, S. 114.
- 27) *Wilhelmine von Bayreuth*, S. 462.
- 28) So problematisiert auch *Krückmann* diesen Begriff nicht, obwohl er ihn 1998 als Titel eines der beiden Ausstellungskataloge (vgl. Anm. 5) wählt. Dagegen enthält sich der ältere Ausstellungskatalog *Bachmann, Erich* (Hg.): *Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und ihre Welt. Ausstellung im Neuen Schloß Bayreuth im Sommer 1959*. München 1959, sich gänzlich dieser m. E. etwas problematischen Klassifikation.
- 29) *Berns, Jörg Jochen*: Zur Frühgeschichte des deutschen Musenhofes oder Duodezabsolutismus als kulturelle Chance. In: *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*. Hrsg. von *J. J. Berns* und *D. Ignasiak*. (= Jenaer Studien, 1). Jena 1993, S. 10–43, hier S. 10.
- 30) So bspw. auch in anderen Publikationen, vorzugsweise zum Hof der Anna Amalie von Weimar, wie *Wachsmuth, Wilhelm*: *Weimars Musenhof in den Jahren 1772 bis 1807*. Berlin 1844 (ND Bad Neustadt 1982), und *Busch-Salmen, Gabriele / Salmen, Walter / Michel, Christoph*: *Der Weimarer Musenhof. Literatur – Musik und Tanz – Gartenkunst – Geselligkeit – Malerei*. Stuttgart 1998, sowie aber auch bei *Thomson, Erik*: *Schloß Ratshof in Estland. Vom Musenhof zum Nationalmuseum*. Unter Mitarbeit von *Georg von Rauch*. (= Schriftreihe Nordost-Archiv, 26). Lüneburg 1985.
- 31) *Berns*, S. 19.
- 32) *Berns*, S. 23.
- 33) *Berns*, S. 25.
- 34) Es bleibt dabei auch generell zu überlegen, inwiefern den weiblichen Mitgliedern der Hofgesellschaft überhaupt andere Möglichkeiten, als diese mehr oder weniger musischen Aktivitäten, offen stehen. Allerdings sollte man hier m. E. aufpassen, daß man nicht eine Frauenrolle zum Maßstab der Beurteilung nimmt, die einem biedermeierlichen Gedankengut des 19. Jahrhunderts (und damit nicht dem der Frühen Neuzeit) entspricht.
- 35) *Fuchs, Peter*: *Der Musenhof. Geistesleben und Kultur in den Residenzen der Neuzeit*. In: *Andermann, Kurt* (Hg.): *Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der Frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie*. (= Oberrheinische Studien, 10). Sigmaringen 1992, S. 127–158, hier S. 129.
- 36) *Wilhelmine von Bayreuth*, S. 469.
- 37) *Krückmann* (wie Anm. 12), S. 30.

³⁸⁾ Vgl. dazu auch bes. Krückmann (wie Anm. 12), S. 35–48.

³⁹⁾ *Wilhelmine von Bayreuth*, S. 468–473.

⁴⁰⁾ *Wilhelmine von Bayreuth*, S. 472.

⁴¹⁾ Vgl. dazu Krückmann (wie Anm. 12), S. 53.

⁴²⁾ Vgl. dazu Krückmann (wie Anm. 12), S. 66.

⁴³⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 62 f.

⁴⁴⁾ Vgl. dazu auch Krückmann (wie Anm. 12), S. 63 f., und nun auch Bauer; Oswald Georg: Die Galli Bibiena – Theaterarchitekten und Bühnenbildner in Franken. In: *Frankenland* 3 (1999), S. 171–182.

⁴⁵⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 63.

⁴⁶⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 63.

⁴⁷⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 63.

⁴⁸⁾ Vgl. dazu Krückmann (wie Anm. 12), S. 64.

⁴⁹⁾ Zu Saint-Pierre vgl. u. a. Merten, Klaus: Der Bayreuther Hofarchitekt Saint-Pierre (1708/09–1754). In: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 44 (1964), S. 5–160.

⁵⁰⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 71.

⁵¹⁾ Es ist aber lediglich diese Krone, welche Wilhelmine hervorzuheben scheint. Ansonsten ist eine stärkere Zuschreibung an ihre Person am Bau selbst weiter nicht abzulesen, so daß man m. E. etwas vorsichtiger in Bezug auf die Beurteilung ihrer „Autorschaft“ sein sollte. Vielmehr scheint mir es sich auch hier um eine nicht zu leugnende Überbewertung Wilhelmines – gegenüber der Person Friedrichs – zu handeln, die von der einschlägigen Forschung vertreten wird.

⁵²⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 78.

⁵³⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 80.

⁵⁴⁾ Vgl. Krückmann (wie Anm. 12), S. 85.

⁵⁵⁾ Krückmann (wie Anm. 12), S. 139. Dieses harte Urteil über den Nachfolger möchte ich hier doch etwas relativieren, da Friedrich Christian sicherlich, auch angesichts der ausweglosen erbpolitischen Situation, keine andere Wahl hat, mit den drückenden Schulden überhaupt einigermaßen zu überleben.

⁵⁶⁾ Vgl. Fuchs, S. 130: „Der Musenfürst! Ganz ohne die Musen, ohne Kulturförderung und Kulturpolitik kommt schließlich kein Herrscher mehr aus, das *Inter arma silent musae*

taugt zumal für die kleineren unter ihnen weniger als Alibi. Aber es macht doch bis zuletzt einen Unterschied, ob solches Kulturinteresse, solches Mäzenatentum [...] nur positions-, repräsentations-, also politisch motiviert ist, nur auf Geltungs- und Unterhaltungsbedürfnis beruht, oder echt, persönlichkeitsbedingt, ob der Herrscher mindestens ein *dilettante* ist, ein Liebhaber“, was für Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth, wie dargelegt, zweifelsohne zutrifft (vgl. dazu auch Abb. 3).

⁵⁷⁾ Bauer, Volker: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. (= Frühe Neuzeit, 12). Tübingen 1993, hier bes. S. 2 f.: „Angesichts der Tatsache, daß es im Reich des 18. Jahrhunderts ein wohl dreistellige Anzahl höchst unterschiedlicher Höfe gegeben hat [...] sind nämlich generalisierende Aussagen zu höfischer Kultur und Gesellschaft in Deutschland beim gegenwärtigen Forschungsstand nicht zu treffen [...]. Eine empirisch fundierte und gleichzeitig theoretisch gesättigte Forschung über die deutschen Höfe muß daher ein Desiderat bleiben, solange keine Ebene existiert, die es erlaubt, zwischen den konkreten Darstellungen der Geschichte einzelner Höfe und den theoretischen Angeboten zu vermitteln.“

⁵⁸⁾ Bauer (wie Anm. 57), S. 3.

⁵⁹⁾ Bauer (wie Anm. 57), S. 73.

⁶⁰⁾ Bauer (wie Anm. 57), S. 75.

⁶¹⁾ Bauer (wie Anm. 57), S. 76.

⁶²⁾ Bauer (wie Anm. 57), S. 78: Man muß „prinzipiell von der Möglichkeit einer Option der einzelnen Fürsten für einen und damit gegen die anderen Hoftypen ausgehen [...]. Diese theoretisch gegebene Wahlfreiheit bedarf jedoch insofern einer Relativierung, als auch deutlich geworden ist, daß einzelne Strukturmerkmale der Territorien, d. h. insbesondere ihre Konfession und Größenordnung, eine Präferenz für einen bestimmten Typus implizierte. Überspitzt könnte man dementsprechend von einer höfischen ‘Drei-Klassen-Gesellschaft’ im Reich sprechen.“

⁶³⁾ Mir ist bislang keine derartige Einschätzung aus dem 18. Jahrhundert bekannt, welche den Bayreuther Hof in dieser Form beschrieben hat.