



Hertuginde vender tilbage

Af ph.d. Hanne Roswall Laursen

Den 23. maj 2011 modtog *Klassik Stiftung Weimar* et telefonopkald fra auktionshuset Sotheby's kontor i London. Man ville informere om indleveringen af et maleri, som var registreret i databasen Lost Art, og som institutionen i Weimar, der blandt andet forvalter en omfattende del af den tyske kulturarv fra Goethes tid, nok kunne være interesseret i.

Der var tale om et portræt af hertuginde Anna Amalia af Sachsen-Weimar og Eisenach (1739-1807): En usædvanlig kvinde, der som 16-årig blev gift med hertugen i Weimar og som 18-årig mistede sin mand, da hun var gravid med deres andet fælles barn. Derefter virkede hun i en årrække som formynderregent og tog siden på rejse til Italien, hvor den schweiziske maler Angelika Kauffmann i årene 1788-89 malede det omtalte portræt af hende. Maleriet havde i mange år hængt i Weimar; men blev efter monarkiets opløsning i 1918 flyttet til en af her-

tugfamiliens besiddelser i Niederschlesien. Herfra var det forsvundet sporløst omkring afslutningen af Anden Verdenskrig. Nu ønskede en schweizisk samler med polske rødder at sælge det.

Portrættet af hertuginde var vurderet til et ikke nærmere specificeret sekscifret eurobeløb; for *Klassik Stiftung* havde det, på grund af Anna Amalias særlige historiske tilknytning til Weimar, en værdi, der ikke kunne gøres op i tal. Her var altså ingen tvivl: Maleriet skulle hjem. Først måtte man dog også inddrage det aktuelle overhoved for hertugfamilien, som stadig var portrættets retmæssige ejer. At man undgik langvarigt juridisk tovtækkeri skyldtes for det første imødekommenhed fra alle og for det andet et pres, der bestod i bevidstheden om, at hvis parterne ikke nåede til enighed, ville Sotheby's tilbageholde maleriet, som så i sidste ende ville tilfalde den engelske krone.

På mindre end et år var der fundet en løsning. Maleriet ejes stadig af hertugfamilien; men er nu permanent udlånt til *Klassik Stiftung*, og efter en ny restaurering kan det i denne sæson ses i sammenhæng med særudstillingen „Die Herzogin kehrt

Angelika Kauffmann: Hertuginde Anna Amalia von Sachsen-Weimar og Eisenach i Rom, 1789. Foto: © Klassik Stiftung Weimar, Eigentum von Michael Prinz von Sachsen-Weimar-Eisenach.

zurück“. Det hænger på sin plads på væggen i den fornemme blå salon i det såkaldte „Romerske Hus“ i Weimar. Det vil sige dér, hvor Goethe som bygherre i sin tid sørgede for at få det hængt op.

Branding på højt niveau

„Det Romerske Hus“, der er inspireret af de tempel- og villastudier, Goethe foretog på sin Italiensrejse, er opført i landskabsparken ikke langt fra slottet. Det skulle give den unge hertug, Anna Amalias søn Carl August, mulighed for retrace samt danne ramme om særligt eksklusive gæstearrangementer. Da huset stod færdigt i 1797, blev portrættet af hertuginde hængt op i dets mest elegante rum. Portrættet understreger med et væld af detaljer forbindelsen mellem det klassiske Italien, hvad der i denne sammenhæng betyder antikken, og samtidens Weimar. Det har således uden tvivl fungeret som bidrag til at befæste det lille hertugdømmes selvforståelse og ry som førende centrum for kunst og videnskab.

Hertugens gæster har kunnet beundre en meget ungdommeligt udseende Anna Amalia iført en let hvid kjole i græsk inspireret stil. Man har bemærket, at hertuginde nok er placeret i en forgyldt stol, men at maleriet ellers ikke gør meget ud af at fremhæve hendes regentværdighed. Billedkompositionen er i højere grad lagt an på at fortælle historien om en kvinde, der har fået maksimalt udbytte af sin Italiensrejse – på væggen i den blå salon har maleriet derfor også vidnet om, hvilke værdier der nu var bragt med hjem til hertugdømmet.

Maleriet stiliserer Anna Amalia som muse og mæcen. Bøger, skitser og nodeark henviser ikonisk til hendes passion for områder som poesi, musik, billedkunst, sprog, historie og æstetisk teori. Ser man godt efter, kan man få øje på et par kendte navne på bogryggene: Goethe, Herder og Wieland. Der er tale om tre af tidens vigtigste tyske forfattere med fast bopæl i Weimar. Som en utvetydig hentydning til stedet, hvor billedet er malet, vises den karakteristiske Colosseumruin som en kulisse i baggrunden. Den mest iøjnefaldende af de genstande, maleriet samler omkring den tyske hertuginde, er imidlertid en Minervabuste opstillet på en fremtrædende plads direkte over for hende. Den romerske skytsgudinde for poesi og videnskab ses i profil med ansigtet vendt mod hertuginde; således får maleriet skabt en form for umiddelbar dialog mellem de to. Anna Amalia, der vises i trekvart profil, retter til gengæld blikket imødekommende ud mod beskueren – hun kunne netop have drejet ansigtet – og synes at invitere til fremvisning af alle herlighederne omkring sig.

Anna Amalia-portrættet har i sin tid fungeret som branding på højt niveau; i dag illustrerer det nærmest perfekt selve formålet med *Klassik Stiftungs* virke. Institutionen arbejder aktuelt under et motto formuleret af Goethe, der mente, at kunst og videnskab „tilhører hele verden“ og bedst fremmes i „almen og fri vekselvirkning“ mellem alle mennesker og „med et stadigt tilbageblik på det, som er os bekendt fra fortiden“. I den forstand lever det program videre, som maleriet, da det første gang blev hængt op i den blå salon, var en del af.



Partitur til sangen 'Sei gegrüßet schöne Sonne', som Johann Friedrich Hugo von Dalberg og Johann Gottfried Herder sammen komponerede til Anna Amalia i anledning af hendes fødselsdag den 24. oktober 1788. Nodearket tilhører Klassik Stiftung Weimar. Her er tale om en afskrift foretaget af en ukendt. De tydelige brandskader går tilbage til den store brand i 'Hertuginde Anna Amalias Bibliotek' i 2004. Foto: Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Det bemærkelsesværdige er, at ideen til maleriet opstod på en helt anden baggrund. Inddrager man samtidige kilder, bliver man klar over, at skabelsen af maleriet først og fremmest var et personligt anliggende og langt fra handlede om at brande Weimar.

Et modigt forehavende

„Er det ikke bare et modigt forehavende?“, spurgte Anna Amalia koket en af sine rådgivere og tilføjede: „Hvor er jeg lykkelig over, at mit ønske nu endelig

skal gå i opfyldelse“. Det var i januar 1788. Siden slutningen af 1770'erne havde det været en offentlig hemmelighed i Weimar, at landsmoderen gik med planer om en rejse til Italien, og det var en udbredt opfattelse i byen, at ideen var dårlig. Man talte om, at hun i årene efter sin regeringsperiode havde været plaget af tungsind, og at hun på et tidspunkt led af en ukendt livstruende sygdom. Hun ville sikkert få problemer med helbredet. For det lokale erhvervsliv gik bekymringerne især på udsigten til stærkt dalende omsætning. Enkehertuginde havde med sin hofstat som aftager og opdragsgiver afgørende økonomisk betydning for den lille provinsby. Endelig frygtede Anna Amalias egen søn, hertugen Carl August, at udgifterne på en sådan rejse ville løbe løbsk for hans mor.

Trods de mange indvendinger fastholdt hertuginde dog sine planer, og i august 1788 kunne hun med sit rejseselskab fordelt i tre hestevogne tage af sted. Anna Amalia havde tænkt på alt. Som led i forberedelserne havde hun blandt andet ansat eksperter i italiensk opera og antik litteratur. Hun havde også modtaget sprogundervisning og udvidet sit privatbibliotek betragteligt med henblik på selvstudium. Som noget af det sidste havde hun skrevet sit testamente.

Det overordnede formål med rejsen stod klart: Anna Amalia ville i mødet med Italiens natur og kunst „genfødes“, som det var blevet mode, siden kunsthistorikeren Winckelmann havde formidlet det klassicistiske kunstsyn til det dannede Europa. Goethe

havde netop demonstreret, hvordan det skulle gøres; han var kommet tilbage fra sin Italiensrejse i juni. Anna Amalia har altså før sin afrejse haft mulighed for at få helt friske informationer om forholdene i Italien. Noget tyder dog på, at hun fandt de breve, Goethe havde skrevet hjem under sin rejse, langt mere spændende end mødet med ham selv. Brevene talte til hendes fantasi og bekræftede også hendes forestilling om den rejsendes forvandling: „Vi vil se ham igen som født påny“, mente hun allerede flere måneder før, han faktisk var tilbage i Weimar.

At enkehertuginde valgte Goethe – mand, af borgerstand og 10 år yngre – som forbillede, fortæller blandt andet, at hun med sit usædvanlige forehavende ikke havde mange at spejle sig i. Som Goethe, den nordiske flygtning, der midt i en alvorlig livskrise havde forladt byen og sit embede for at prøve et selvbestemt liv under Italiens sol, ville hun nu helt og fuldt slippe ansvaret for hertugdømmets anliggender og koncentrere sig om sin egen dannelse.

Med til planen hørte også hendes beslutning om at afprøve sine egne litterære evner. Hun anlagde en rejsejournal, der kom til at fungere som en blanding af notatsamling, dagbog og øvelseshæfte. Her afprøvede hun forskellige formuleringer, hvorefter hun udvalgte enkelte til sine breve hjem. Hun benyttede også rejsejournalen igen flere år senere, da hun påbegyndte sine „Breve om Italien“ stilet til en fiktiv søster.

Netop rejsejournalen vidner måske allertydeligst om den situation, Anna Amalia helt generelt be-

fandt sig i på sin Italiensrejse. Både som kvinde, som enke og som repræsentant for et lille tysk hertugdømme var hun i meget høj grad præget af tidens kulturelle normer, og samtidig blev hun drevet frem af en stærk impuls til både selvrefleksion og selvbestemmelse, hvad der så igen er tidstypisk. Da hun på sin første dag i Rom besøgte både Pantheon og Peterskirken, blev det i rejsejournalen til en sammenligning, der viser, at den dannede, oplyste og protestantiske hertuginde satte filosofi over religion og i sit kunstsyn fulgte moden: Det antikke tempel bevægede hende dybt, mens Michelangelos og Berninis kirke nok var overvældende, men „lader sjælen kold“. Andre steder eksperimenterer hun med mere individuelle udtryk eller billeder, som da hun efter sit officielle besøg i det romerske Accademia Arcadia, der optog hende som medlem, skrev, at hun ved den lejlighed følte sig som „en våd puddelhund“. ¹

Portrættet

Fra første færd var Italiensrejsen for Anna Amalia præget af forsøget på at balancere mellem de uomgængelige krav til etikette og trangen til friere omgangsformer. Hun rejste – som før hende Goethe – incognito, men da hendes identitet alligevel hurtigt blev kendt, måtte hun efter sin ankomst til rejsens hovedmål Rom snart i gang med pligtvisitter. Selskabslivet her med „de såkaldte conversazioni“ fandt hun ofte stift og kedeligt – senere skulle hun glæde sig over at „rusticere“ ² i landlige omgivelser i Napoli og omegn.

Også i Rom var der dog mulighed for mere fornøjelige sammenkomster. Bare fire dage efter, at hun var ankommet til byen, besøgte hertuginde fra Weimar malerinden Angelika Kauffmann, hvis salon var mødested for tidens tysk-romerske kunstnerkoloni. Det var Goethe, der havde formidlet kontakten, som snart skulle vise sig at give Anna Amalia netop det, hun havde drømt om at finde i Italien: Selskabelighed uden for mange formaliteter, udflugter i det fri, fællesskab om opera, poesi og billedkunst og inderligt følt venskab.

Kauffmann var jævnaldrende med Anna Amalia og noget for sin tid så usædvanligt som en økonomisk uafhængig kvindelig kunstner. Hun var født i Schweiz, men havde tidligt i sit liv også boet et par steder i Norditalien, hvor hendes far udførte freskoarbejder. Det var også hendes far, der opdagede hendes talent og støttede hendes succesfulde karriere, der blandt andet førte hende til London, hvor hun som 25-årig åbnede sit første atelier. Hun havde siden 1781 boet i Rom sammen med sin noget ældre mand, der samtidig fungerede som hendes manager. Hun var internationalt anerkendt og havde blandt andet malet en del portrætter af berømte engelske Italiensrejsende; desuden af både Winckelmann og Goethe.

Da Anna Amalia den 24. oktober 1788 fejrede sin 49 års fødselsdag med et lille selskab, kom man til at tale om, om ikke Angelika skulle male hertuginde. Dagen efter blev portrættet bestilt. I maj året efter var det færdigt. Anna Amalia sad model mindst

3 gange, og hun nød hvert minut. Kunstneren havde åbenbart fin sans for iscenesættelse og sørgede for at seancerne udviklede sig til bevægende stunder. For at komme i stemning gik man som optakt til arbejdet sammen gennem en større sal fyldt med statuer og buster, og de to kvinder fik selskab af nære bekendte, som for eksempel Herder, teologen hjemme fra Weimar, der netop var i byen. Han havde én gang slået sig ned i atelieret under arbejdet og læst højt af Goethes digte, fortæller Anna Amalia i et brev til Goethe: „Den gode Angelika blev så begejstret, at billedet derved blev skønnere og skønnere“.

En særlig detalje peger direkte på anledningen til portrættet. Man har hidtil ment, at de nodeark, man ser på bordet i midten af billedet, skulle henvise alment til Anna Amalias kærlighed til musik; men efter den nylige restaurering har en kunsthistoriker i Weimar opdaget, at det er muligt at læse både en datoangivelse og noget af teksten under noderne. „Den 24. oktober i Rom 1788“ står der og herunder de første linjer af en fødselsdagssang til hertuginde. Sangen har man kendt til, men ikke tidligere forbundet med portrættet. Teksten er af Herder og melodien af en anden tysker i Rom: musikkritikeren og komponisten von Dalberg, der havde sørget for, at tonehøjden passede perfekt til hans forlovedes stemmeleje og dermed også for, at den unge kvinde kunne regne med fin modtagelse, da hun sang først for hertuginde og få dage efter fødselsdagen også for Angelika Kauffmann.³



Angelika Kauffmann. Selvportræt med Minervabuste, 1780/81. Olie på lærred, 93x76,5 cm. Sammenligner man dette med portrættet af Anna Amalia, får man indtryk af, at kunstneren helt grundlæggende har bestræbt sig på at få hertugindens portræt til at ligne sit eget og således har villet understrege samhørigheden imellem dem. Bündner Kunstmuseum Chur, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Bundesamt für Kultur, Bern (1945)© Bündner Kunstmuseum Chur.

Det smukkeste minde

Portrættet blev et projekt, der udviklede sig i vekselvirkning med det sociale liv i og omkring Kauffmanns salon. Her mødtes mennesker på tværs af ellers uoverstigelige sociale skel: mænd og kvinder, enlige og par, adelige og borgerlige. Anna Amalia havde før sin Italiensrejse, med inspiration fra salonkulturen i flere europæiske storbyer, selv været initiativtager til lignende sammenkomster, der under betegnelser som „venskabsmokka“ samlede gæster på faste ugentlige mødedage. Meget tyder på, at erfaringen af et dybt følt venskab med en jævnaldrende kvinde til gengæld var ny for hende.

Tidens venskabskult var generelt forbeholdt mænd. Man ikke bare følte venskabet, men satte også ord på det og fældede tårer over det. En afsked kunne intensivere følelsen af samhørighed, der jo så under adskillelsen kunne dyrkes i digte og breve. Anna Amalia og Angelika Kauffmann vidste, at deres mulighed for at mødes ville ophøre den dag, hertuginde forlod Italien, og det ser ud til at have stimuleret deres trang til at ses. I hvert fald sørgede Anna Amalia for efter et par vintermåneder i Napoli at få en ny adresse i Rom så tæt på Kauffmann, at deres haver stødte op til hinanden. „Vores Angelika ser jeg nu næsten daglig“, lod meldingen fra en hofdame hjem til Weimar.

Anna Amalia-portrættet rummer flere henvisninger til det varme forhold mellem kunstneren og hendes model. Den mest tydelige er måske miniaturerelieffet på hertuginde bæltespænde. Det viser to kvindeskikkelser i lange klæder placeret på hver sin

side af en form for ildsted eller alter. I midten brænder en flamme, som den ene kvinde holder sin arm beskyttende over. Her er sandsynligvis tale om et af tidens modemotiver: To præstinder gør tjeneste ved venskabets alter, og det er nærliggende at associere til venskabet mellem de to, der oplevede, at i en fælles lidenskab for kunsten kunne man overskride standsgrænserne mellem en malerinde og en hertuginde.

Da Anna Amalia i 1790 kom tilbage til Weimar, flyttede hun i første omgang ind i sin sommerresidens Belvedere, hvor hun, som hun fortæller, „arrangerede et lille museum“ med sine skatte fra rejsen. Hun skrev til Angelika Kauffmann, at portrættet også havde plads her, og at det for hende var „en sand helligdom“ – „det bedste og smukkeste minde om de lykkelige dage, som jeg tilbragte med Dem i det skønne Rom“.

Da Goethe placerede maleriet i den blå salon, kom det til at spille en vigtig rolle i Weimars fortælling om sig selv. Nu hænger det igen samme sted og er i mellemtiden blevet bærer af flere lag europæisk kulturhistorie. Sin oprindelige funktion havde det dog i Anna Amalias private gemakker som højt elsket souvenir og personligt venskabspant.

Noter:

1. Her i betydningen „lille og uden passende ydre pragt“.
2. Afledning af italiensk „rustico“, det vil sige landlig. Anna Amalia glæder sig over det jævne, enkle landliv.
3. Jeg vil gerne takke kunsthistoriker Dr. Bettina Werche, Weimar, som har ladet mig læse et endnu upubliceret forskningsarbejde om portrættets tilblivelse.