

Ellen Spickernagel

**Frauengeschichte am Rand:
Baden und Württemberg im Zeitalter
Napoleons
(Stuttgart, 16.5.-1.8.1987)**

Die Leserinnen und Leser mögen keinen Bericht über die gesamte Ausstellung erwarten. Vielmehr möchte ich mich auf die Darstellung der Geschichte der Frau konzentrieren. Die Stuttgarter Ausstellung scheint mir hierfür besonders geeignet zu sein, da sie diese in stärkerem Maß als die bisherigen vergleichbaren Kolossalausstellungen berücksichtigt.

In der thematisch gegliederten Ausstellung, die den Zeitraum von der Französischen Revolution bis zum Wiener Kongreß umfaßte, bezogen sich mehrere Abteilungen auf die weibliche Kultur- und Alltagsgeschichte; ebenso spielten die Frauendarstellungen innerhalb der »hohen Kunst« des Klassizismus eine wichtige Rolle. Entsprechend bietet der Katalog, besonders in den von Gudrun König verfaßten Kapiteln »Bürgerliche Gefühlskultur und verbotene Liebe; Kindheiten; Frauenleben; Frauenarbeit; Der Kampf um Nadel und Faden; Zunftrecht gegen Frauenarbeit«, frauengeschichtlich relevante Beiträge. Die einzelnen Objektbereiche wurden freilich von unterschiedlichen Fachdisziplinen

und methodischen Zugängen her erschlossen. Diese Segmentierung ließ die Ausstellung eher wie ein Kompendium traditioneller und neuer Zugangsweisen zur Frauengeschichte denn als Weg zu einer inhaltlichen Neubesinnung erscheinen.

In den aufwendig inszenierten Hauptabteilungen zu Napoleon und den beiden deutschen Staaten spielten frauengeschichtliche Exponate »naturgemäß« kaum eine Rolle, abgesehen von Porträts als historischen Dokumenten. Die weibliche Kultur- und Alltagsgeschichte wurde überwiegend in der anspruchsloseren Form der Objektsammlung zu einem Oberthema präsentiert. Diese Abteilungen waren üppig mit Exponaten der Frauengeschichte bestückt und nach Alltagsobjekten sowie Zeugnissen »emanzipierter Frauen« unterteilt. Zu letzteren zählen die Schriftstellerin und Redakteurin des Cottaschen »Morgenblatts für die gebildeten Stände«, Therese Huber, deren Leben und Wirken u.a. durch ihr Bildnis und ihre Bücher vergegenwärtigt wurden; die Malerin Ludovike Simanowitz mit einem Bildnis der Sängerin Balletti sowie die sozial engagierte Friederike Griesbach.

Daneben waren eine Menge der von Frauenhänden benutzten oder von Frauen gelesenen Koch- und Taschenbücher zu betrachten. Gebäckmodel, Schlüsselhalter, Stickscheren, Nadelbüchsen und Seidentäschchen veranschaulichten die bescheidene, aber hübsch ausgestattete Welt der bürgerlichen Frau. Das vorherrschende Kleinformat konnte als Beleg für die Begrenzung und Unterdrückung der Frau aufgefaßt werden oder auch kunstgewerbliches Entzücken hervorrufen. Solange keine Kriterien entwickelt werden, um die Gegenstände als Zeichen weiblicher Rollenbestimmung zu decodieren, wird es bei dieser Beliebigkeit der Rezeption bleiben.

Optisch trat der Anteil der Frauen an der Geschichte Baden/Württembergs am stärksten in der Modeabteilung hervor. Es überwog die Damenkleidung, die von kopflosen Puppen in zeremonieller Aufreihung hinter Glaswänden präsentiert wurde. Auf Text- und Abbildungstafeln wurde die Entwicklung der Mode vom Ancien régime bis zum Empire dargelegt und zwar unter besonderer Berücksichtigung des

Modeverhaltens der badischen Großherzogin Stephanie und der württembergischen Königin Katharina. Während die Französin eine hervorragende Trägerin und Vermittlerin der von Frankreich ausgehenden Mode war, »hübsch, anmutig und unbefangen«, konnte Katharina von Württemberg wegen ihrer dicklichen Statur den Rang einer »schwäbischen Récamier« nicht erreichen. Fröhlich lasen sich jüngere Besucherinnen solche Texte vor. Weniger fröhlich stimmte das der Raumabfolge zugrunde liegende Raffinement. Die Mode war den Napoleon und der baden/württembergischen Entwicklung gewidmeten Räumen zwischengeschaltet. Hier wurden Herrscherporträts, Thron und Insignien in pompöser, jedoch ironisch distanzierter Inszenierung dargeboten und wurde die neue Obrigkeit, der Weg zum modernen Staat charakterisiert. Die Mode an dieser Stelle als Zäsur zwischenzuschalten, erwies sich als ein weiteres Mittel, die Herrschaftsattitüden ein wenig ins Lächerliche zu ziehen. Im Widerspruch hierzu spiegeln die Wandtexte zur Mode die traditionell unkritische kostümgeschichtliche Auffassung wider.

So verursachte die die gesamte Ausstellung prägende Arbeitsteilung – nicht nur zwischen einzelnen Fachdisziplinen und Methoden, sondern auch zwischen Wissenschaftlern und Ausstellungsdesignern – manche Verwirrung bei den an Frauengeschichte interessierten Besucherinnen und Besuchern: Befanden sie sich noch im Bereich traditioneller Vorurteile oder bereits beim postmodernen Zitat der Vorurteile?

Ein Teil der weiblichen Porträts, die auf den Wandtafeln als Mode-Illustration fungierten, trafen die Besucher später als Originale in der umfangreichen und beeindruckenden Sammlung klassizistischer Kunstwerke wieder. Aber nun galt der Maßstab der »hohen Kunst«. Die Relevanz des Weiblichen teilte sich, wie häufig im Museum, durch die Menge entsprechender Exponate mit, war aber nicht Thema der Kunstvermittlung. Die Gemälde und Skulpturen – darunter die in schönen Exemplaren vertretene Grabmalakunst – wurden in Form der Kunstaustellung präsentiert, während im allgemeinen das Konzept der »Lern- und Erlebnisausstellung« überwog.

Die mangelnde Bearbeitung des Frauenthemas und seine Dividierung verhinderten eine Zusammenschau der einzelnen ausgestellten Aspekte und die Erkenntnis, daß das »Zeitalter Napoleons« auch eine herausragende Epoche in der Geschichte der Frau war. Zum einen in dem Sinn, daß sich Schriftstellerinnen und Künstlerinnen der Klassik und Romantik eine besondere Stellung eroberten oder Frauen die bürgerliche Geselligkeit und Bildung in den Salons prägten; Sophie Brentano-Mereau, Therese Huber, Luise Duttonhofer, Ludovike Simanowitz u.a. wurden in der Ausstellung gewürdigt. Zum anderen fiel ein Abglanz des gesellschaftlichen Lebens, das sich in den Salons in Paris, Berlin, Jena und Wien abspielte, in Stuttgart auf die Häuser Cotta und Rapp, deren Hausherrinnen von Gottlieb Schick und Friedrich Hetsch gemalt wurden.

Darüber hinaus aber implizierte die Geschlechtsrollenkonzeption im »Zeitalter Napoleons« eine Gleichrangigkeit der Frau in der Weise, daß ihre Eigenschaften der Schönheit und Sittlichkeit, der emotionalen und sozialen Kräfte die bürgerliche Ideologie ebenso trugen wie die polaren männlichen Fähigkeiten. Dies war oftmals Thema der klassizistischen Kunst. Unter diesem Aspekt hätten sich einige der disparaten Objektbereiche zusammenschließen lassen. Gottlieb Schick deutet in seinen 1802 entstandenen Porträts Heinrike Dannecker (Kat. Nr. 1162: unvollendete erste Fassung) und Wilhelmine Cotta (Kat. Nr. 1163) als Verkörperung jener Anmut in Ausdruck, Haltung und Bewegung, die der in der modernen Arbeitswelt geforderten zweckvollen Bewegung ein Bild der Natürlichkeit entgegensetzte, wie sie in den Werken der Antike verwirklicht schien. Insofern verweisen solche Frauenbilder im Sinn bürgerlicher Utopie auf einen Zustand jenseits der Arbeitsteilung.

Auch in der Mode läßt sich dieser Rollenaspekt aufzeigen. Das die Mode um 1800 bestimmende Chemisenkleid aus feinem Mousseline ließ die Plastik des Körpers durchscheinen, dessen Form und Bewegung Schönheit und Anmut vor Augen stellte.

Bei aller Unterschiedlichkeit können sogar die im 18. Jahrhundert sich durchsetzenden Grabmonumente mit der allegorischen Figur der

Trauer in diesen Zusammenhang miteinbezogen werden. Philipp Jakob Scheffauers Zimmermonument zum Andenken an den Reichsgrafen Johann Karl von Zeppelin 1801/1803 (Kat. Nr. 1137) umfaßt u.a. die Statuette einer »Trauernden Freundschaft«, die sich schmerzlich bewegt über eine Urne beugt. Scheffauers Denkmal für den Erbprinzen Karl Ludwig von Baden 1802/03, das als Titeltupfer im »Merkur« 1803 erschien, zeigt die Ehefrau Amalie als »eheliche Liebe« (Kat. Nr. 1139). Einer Pieta ähnlich sitzt sie zu Füßen des Monuments. Sie gehört in den Kreis der Witwen Andromache, Artemisia und Agrippina, die in zahlreichen Historienbildern des 18. Jahrhunderts dargestellt sind. Aus der Verschmelzung von Niobe- und Pietadarstellungen erwuchs das Ideal der über den Tod des Mannes hinaus treuen Ehefrau. Es entsteht nach Winckelmanns Kunsttheorie unter der Bedingung, daß der Schmerz völlig nach Innen gewendet wird, so daß die schöne Gestalt intakt bleibt. Die unzerstörbare weibliche Schönheit impliziert mithin Todesüberwindung und den Trost, den bis dahin der christliche Jenseitsglaube spenden sollte.

Eine solche Deutung weiblicher Darstellungen um 1800 könnte freilich nicht durch traditionelle Präsentationsformen vermittelt werden. Vielmehr wären auch für die Kunstwerke vielfältige und phantasievolle Inszenierungsmittel erforderlich, um eine ebenso fundierte wie visuell erfreuliche Erfahrung der Frauengeschichte zu ermöglichen.