

Rezensionen

Annelie Lütgens

›**Wer gefallen will, muß den Grazien opfern**‹

Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741-1807)

Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Weinheim und Basel 1990 (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 20, herausgegeben an der Freien Universität Berlin)

Am Ende des 20. Jahrhunderts gibt es ihn wieder, den genialen Künstler. Er ist Filmregisseur. Seine »Löwenpranke«¹ läßt ein Festival erzittern. Er verkörpert »die Identität von Leben und Werk«. Seine Gefährtin ist Schauspielerin, die als »Medium seiner Anschauung« seine Filme »erst möglich macht«.²

Sehnsüchte und Projektionen dieser Art, die durch unsere Feuilletons geistern, machen auf zwei Dinge aufmerksam: die Aktualität des Geniekults und die Rolle der Frau innerhalb dieses Kultes. Bettina Baumgärtel hat sich in ihrer Arbeit über die Malerin Angelika Kauffmann mit beidem auseinandergesetzt. Christa Wolfs Verdacht: »Könnte nicht [...] der öfter, manchmal auch heuchlerisch beklagte Mangel an weiblichen Kunst-›Genies‹ außer mit den Lebensumständen der Frauen auch mit ihrer Untauglichkeit zusammenhängen, sich dem auf den Mann zugeschnittenen Geniebild einzupassen?«³ wird durch die Forschung Baumgärtels zum Geniebegriff des 18. Jahrhunderts bestärkt und zur Gewißheit erhärtet. Die Vorstellungen von der künstlerischen Fähigkeit der Frau (Talent ja, Genie nein) waren Teil einer »Theorie zur Bildung und Unterstützung einer männlichen Elite« (S. 91). Die Autorin spricht von der geschlechtsspezifischen Ausrichtung kunsttheoretischer Kernbegriffe (*disegno*, *colorito*, *inventio*) und der Höherbewertung der Erfindung gegenüber der Nachahmung, wie sie im Pygmalion- und im Dibutadesmythos überliefert sind. Angelika Kauffmann war bürgerlicher Herkunft. Wollte sie die – ökonomisch notwendige – künstlerische Anerkennung erhalten, so hatte sie die Quadratur des Kreises zu lösen: Die Verbindung der Kategorien ›Genie‹ und ›Grazie‹. Indem Baumgärtel

Milieu, Ausbildung, Erfolge Angelika Kauffmanns nachzeichnet und einige Hauptwerke auf ihr künstlerisches Selbstverständnis hin befragt, macht die Autorin eine Gewinn- und Verlustrechnung weiblicher Künstlerexistenz am Beginn des bürgerlichen Zeitalters auf: zwischen Wunderkindmythos und hartem Broterwerb, Dilettantismus und Professionalität, »Ruhmerwerb und Ruhmverlust« (S. 91), »Inspiration und Handlungshemmung« (S. 176). Folgerichtig geht Baumgärtel in Scheideweghistorien der Malerin, wie dem Selbstbildnis »Angelika Kauffmann zwischen Malerei und Musik« (um 1794) dem »Bruch im Weiblichkeitsbild« (S. 163) nach. Baumgärtels Analyse der biographischen, soziologischen und kunsttheoretischen Sinnschichten dieses Bildes gehört zu den spannendsten Passagen des Buches. Angelika Kauffmann kleidet ihr allegorisches Selbstporträt in einen Topos klassischer männlicher Willensfreiheit: Herkules am Scheideweg. Innerhalb dieser Ikonographie nimmt sie »die Stelle des Helden ein und zeigt damit eine ungewöhnliche Version des sonst üblicherweise sinnenden, noch unentschlossen und meist frontal gezeigten Herkules« (S. 135/136). Baumgärtel sieht in Kauffmanns Scheidewegbild einen »allegorischen Wertekanon freigelegt, der mit den Begriffspaaren Musik – Malerei, Höfisch – Bürgerlich, Emotio – Ratio, Vergänglichkeit – Beständigkeit umrissen werden kann« (S. 139). Dabei stellt sie fest, daß »die Tugend- und Lasterwertigkeit [...] im Bild eher ambivalent gezeigt« ist (S. 138), ja »das traditionelle Schema der Rangordnung« (S. 139) bei Kauffmann tendenziell aufgelöst erscheint. Durch die jugendlich idealisierende Selbstdarstellung verwischt sie stattdessen die Grenze zwischen Porträt und Allegorie, so daß sich hier zwei konträre Bildtopoi überlagern: Herkules am Scheideweg und Drei Grazien.

Auf diese immanente Art und Weise – einerseits Anpassung an traditionelle Bildthemen und Weiblichkeitsmuster, andererseits Inversion und Rollenspiel – konnte eine Künstlerin des 18. Jahrhunderts⁴ die Quadratur des Kreises lösen. Bettina Baumgärtel genügt es nicht. Sie stellt dem Bild Kauffmanns Joshua Reynolds »Garrick zwischen tragischer und komischer Muse« von 1762 zur Seite und nennt seine Adaption des Herkulesthemas frech und spielerisch. Hier ergeben sich Dramatik und Reiz des Bildes aus der Geschlechterbeziehung und der Ironisierung der Scheidewegproblematik (S. 173). Eine Künstlerin dagegen mußte sich an die moralischen Regeln halten. Eben. Warum also ein abschließendes Urteil über »Angelika Kauffmann zwischen Malerei und Musik«, mit dem Baumgärtel das vorher sorgsam ausgebotene Konfliktpotential des Bildes relativiert, fast möchte man sagen, zurücknimmt? »Die angedeuteten Problembereiche verlieren sich schnell zugunsten eines gefälligeren Bildinhalts. Die Berufsrepräsentation verschwindet hinter der Geschlechterrepräsentation. Der reale Hintergrund wird zur netten Anekdote im spielerisch-gefühlvollen Rahmen. Der emanzipatorische Aspekt wird harmonisiert und der Wirklichkeit entrückt zur problemlosen Akzeptanz des Weiblichkeitsbildes der Grazie« (S. 175). Mit welcher Elle wird hier gemessen?

Die Frage berührt ein grundsätzliches Problem der Künstlerinnenforschung: Patriarchale Kunstgeschichtsschreibung zu entlarven ist eine Sache, den eigenen Standort kritisch mit zu reflektieren eine andere. Solange wir innerhalb des Systems einer fortschrittsgläubigen, primär an Innovation orientierten Kunstgeschichte agieren, die außer den Genies nur Vorläufer und Epigonen kennt⁵, kommen wir nicht umhin, Arbeiten von Künstlerinnen auf das in diesem Sinne Sensationelle hin zu untersuchen, und sind enttäuscht, wenn wir es nicht finden. Dann wird das Werk ent-

weder disqualifiziert oder mit feministischen Wunschvorstellungen aufgefüllt. Ist es aber nicht vielmehr so, daß beispielsweise Inversionen klassischer Bildthemen oder Forminnovationen aus weiblicher Hand nur bahnbrechende Wirkung hätten erreichen können, wenn diese Werke auch von Künstlern rezipiert worden und ihre Erfindungen kunstgeschichtliches Allgemeingut geworden wären, an dem abzuarbeiten sich lohnte? Diese Frage ließe sich auch auf das Verhältnis von kunstgeschichtlicher Praxis und feministischer Forschung beziehen. Aber davon später.

In einem weiteren faszinierenden Kapitel beschäftigt sich die Autorin mit dem empfindsamen Freundschaftskult am Ende des 18. Jahrhunderts, insbesondere der literarischen Freundschaft, die Kauffmann besonders pflegte. In ihrem »Selbstbildnis als Zeichnung mit der Muse der Poesie« von 1782 »steht der Rangstreit der Künste nicht zur Diskussion, sondern allein die freundschaftliche Inspiration, verdeutlicht in der Umarmungsformel, die zur ›inventio‹ anleitet« (S. 201). Hier wird auch die Fähigkeit des ›disegno‹ von Kauffmann selbstverständlich in Anspruch genommen.

Die freundschaftliche Inspiration durch die Poesie spielte sowohl im Leben Angelika Kauffmanns, etwa in ihrer Freundschaft zu Herder und Goethe, als auch in ihrer künstlerischen Arbeit eine wichtige Rolle. Das »emotionale Lektüreerlebnis, das vielfach Grundlage damaliger Freundschaftsbünde war« (S. 193), regte zu Bildfindungen an wie »Die empfindsamen Schwestern« von 1797. Vor dem Hintergrund traditioneller Tugend- und Musendarstellungen sieht Baumgärtel in diesem Motiv einen »frühaufklärerischen Bildungsanspruch an Frauen aufgegriffen und ein Moment von Eigenständigkeit angekündigt. Denn die inspirierenden Musen sind gleichzeitig die Inspirierten, [...] die Musen inspirieren sich selbst« (S. 197). In diesem Zusammenhang ist auch vom »Freundschaftsbund der Künstlerinnen« (S. 205) die Rede, etwa wenn Kauffmann das Porträt der Dichterin Fortunata Fantastici malt und diese in einem Sonett der Malerin huldigt. Mit der Freundschaft zu den Dichtern ist es schon schwieriger. In Auswertung der Quellen, die über die Beziehungen Angelika Kauffmanns zu Herder, Klopstock und Goethe Auskunft geben, nennt Baumgärtel den Preis, den die Künstlerin für das ›ut pictura poesis‹ gezahlt hat: Melancholie, Todessehnsucht, Einsamkeit, Selbstzweifel, Produktionshemmungen. Diese Botschaft ist gefährlich. Wenn ein Moment von Eigenständigkeit für Frauen ein solches Maß von negativen Auswirkungen haben sollte, dann können wir es eigentlich gleich lassen. Genauso verhängnisvoll wäre es, aus einer Künstlerin wie Angelika Kauffmann, wenn schon nicht eine Heldin, dann wenigstens eine Märtyrerin machen zu wollen.

Angelika Kauffmann ist von ihrem Vater ausgebildet und als malendes Wunderkind ›vermarktet‹ worden. Schon früh dazu angehalten, das Literaturstudium für die Malerei nutzbar zu machen, ermöglichte ihr das Lesen zugleich einen kompensatorischen Freiraum innerhalb bürgerlich leistungsorientierter Umgebung. Die lesenden, sinnenden Frauen im Werk Kauffmanns sprechen davon und erfüllen nebenbei die zeitgenössische Vorstellung der empfindsamen ›schönen Seele‹. Bedeuten jedoch Kauffmanns »töchterliche Treue, ihre Belesenheit und Literaturkenntnis [...] ein Ergebnis typisch weiblicher Verzichtskultur« (S. 215)? Der »autonome Lebensstil eines Künstlers« (S. 215) ist eine Konstruktion, an der sich zu messen und zu scheitern man Angelika Kauffmann, besonders vor dem Hintergrund ihrer Verehrung für den jungen Goethe, nicht verdenken kann. Müssen wir aber diesen Maßstab

fortschreiben? Warum es nicht zunächst einmal dabei belassen, was Bettina Baumgärtel ja unternimmt, nämlich das Spannungsfeld von weiblicher Sozialisation und Kreativität in der bürgerlichen Gesellschaft beim Namen zu nennen: Daß Verinnerlichung patriarchaler Leistungskriterien selten Selbstbewußtsein, umso eher aber das Gefühl des Versagens aufkommen läßt. Die Aktualität dieses Problems unterstreicht Baumgärtel, indem sie auf das Phänomen der Stellvertreterverwirklichung von Frauen eingeht, der »Beziehungsarbeit« (S. 226). Stammt er nicht von Goethe, jener beliebte Spruch fürs Poesiealbum? ›Immer strebe zum Ganzen, und kannst Du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließe an ein Ganzes Dich an.«

Wenn der Freundschaftskult bei Angelika Kauffmann das künstlerische Selbstbewußtsein ersetzen soll, Freundschaft aber von Verlustangst beherrscht ist, so muß sie der Malerin notwendig als »Vorstufe zu Einsamkeit und Trauer« (S. 229) erscheinen. In Gedichten Klopstocks aus der Zeit des ›Sturm und Drang‹ konnte sie dafür Bestätigung finden. »Trauerikonen« nennt Baumgärtel Kauffmanns Darstellung verlassener Frauen: Ariadne, Penelope, Calypso, Penserosa, bis hin zur »Irren Maria«, einer Gestalt nach Sternes »Sentimental Journey« (S. 237). Die lesende, die nachdenkliche, die trauernde, die irre Frau: Hinter den Bildformeln des sentimentalen Zeitgeschmacks erscheint in Angelika Kauffmanns Figuren die Kehrseite der Weiblichkeitsnormen des gebildeten Bürgertums, etwas, das mit »Handlungshemmung« nur halb beschrieben ist – hier kritisiert Baumgärtel zu Recht Klaus Lepenies (S. 209) – und vielleicht mit Introspektion als Ergebnis geschlechtsspezifischer gesellschaftlicher Beschränkung ergänzt werden könnte.

»Mein eingestandenes Erkenntnisinteresse an den Bedingungen künstlerischer Produktion von Frauen und weiblicher Kreativität ist immer auch der Wunsch, in der Vergangenheit eine eigene Geschichte aufzudecken, die Antworten für die Zukunft bietet«, schreibt die Autorin in ihrer Einleitung (S. 16). So kommt es wohl, daß, während sich die Kunsthistorikerin vom identifikatorischen Blick zu lösen versucht, die mitfühlende Schwester ihr dabei manchmal im Wege steht. Zwar sind die Konflikte Angelika Kauffmanns zu einem Teil immer noch auch die der heute malenden, schreibenden, forschenden Frauen, jedoch nützen ihnen weder Heldinnen noch Märtyrerinnen für eine selbstbestimmte Zukunft. Insgesamt wäre diese Arbeit ein spannendes Buch über Angelika Kauffmann⁶ und ihr soziales und kunsttheoretisches Umfeld des späten 18. Jahrhunderts, auch deshalb, weil sie vorführt, wie traditionelle kunstgeschichtliche Quellenforschung mit feministischen Fragestellungen verbunden werden kann – wenn wir es nicht mit einer Dissertation zu tun hätten. Nur so scheinen mir der trockene, teilweise enervierend belehrende Ton, das mit Inhaltsangaben einzelner Kapitel überfrachtete Vorwort, das Bemühen, interpretatorisches Vorpreschen zu vermeiden, erklärbar. Man weiß ja, vor wem eine solche Arbeit bestehen muß. Dieses Dilemma ist nicht das der Autorin, sondern das unseres Faches. Es hat auch noch eine inhaltliche Seite: Solange man nicht davon ausgehen kann, daß Ergebnisse feministischer Forschung zum universitären Lehrplan gehören, wundert es nicht, wenn Untersuchungen über Leben und Werk einer Künstlerin immer wieder sozusagen bei ›Eva‹, sprich Nochlin, Berger, Bovenschen, beginnen müssen, um ein Forschungsumfeld auszubreiten, das in der Lehre meist zu kurz kommt. Dies zu ändern, bleibt nach wie vor eine politische Forderung.

Anmerkungen

- 1 Jansen, Peter W.: Krieg an der Côte d'Azur, in: Der Tagesspiegel, 15. Mai 1991, S. 19.
- 2 Kilb, Andreas: Die Erde vom Himmel aus betrachtet: Bei den Dreharbeiten zu Wim Wenders Film ›Bis ans Ende der Welt‹ in Australien, in: Die Zeit, 17. August 1990, S. 48.
- 3 Wolf, Christa: Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine, in: Dies. Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt, Neuwied (Slg. Luchterhand, 295) 1982 (1980), S. 317.
- 4 Siehe dazu auch Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Herkules als verfolgte Unschuld? Ein weiblicher Subjektentwurf der Aufklärung von Marie Guillemine Benoist. In: Hammer-Tugendhat, Daniela; Noell-Rumpeltes, Doris; Pätzold, Alexandra (Hrsg.): Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen. Beiträge zum Plenum »Kunstwissenschaft/Geschlechterverhältnisse. Einsprüche feministischer Wissenschaftlerinnen«, 22. Deutscher Kunsthistorikertag, Aachen, September 1990, Heidelberg 1991, S. 17-46.
- 5 Siehe das Schlußwort meiner in Kürze erscheinenden Dissertation über Jeanne Mammen: »Nur ein Paar Augen sein«. Jeanne Mammen, eine Künstlerin in ihrer Zeit, Berlin, Verlag Dietrich Reimer 1991.
- 6 Die Autorin plant auf der Grundlage ihrer Dissertation die Herausgabe eines kritischen Werkverzeichnisses, das die Arbeiten Kauffmanns erstmals umfassend der Forschung zugänglich macht.