

Ellen Spickernagel

Der weibliche Lebensraum als Kunstkammer

Ein Entwurf der Sophie von La Roche

I

In der von ihr herausgegebenen Zeitschrift »Pomona für Deutschlands Töchter« veröffentlichte Sophie von La Roche 1783 einen Beitrag mit dem Titel »Antwort auf Fragen nach meinem Zimmer«.¹

Die Wahl der Briefform, der vertrauliche Ton, in dem sie mit ihren jungen Leserinnen spricht, und die bereitwillige Auskunft über ihr Wohnzimmer täuschen uns zunächst darüber hinweg, daß sie etwas ganz anderes beabsichtigt, als einen Einblick in ihre persönliche Umgebung zu gewähren.

Zu diesem Zeitpunkt war sie eine der bekanntesten Schriftstellerinnen Deutschlands, die mit pädagogischen Schriften, mit der »Pomona« und Romanen entscheidend zur Herausbildung und Verbreitung des bürgerlichen Frauenbildes beitrug.² Ihre 1771 erschienene, in mehrere Sprachen übersetzte »Geschichte des Fräuleins von Sternheim« zählte zu den Bestsellern der Zeit. In all diesen Projekten erwies sie sich als entschiedene Vertreterin der aufgeklärten Pädagogik, die sich mit Rousseau, Kant, Basedow u.v.a. hinsichtlich der durch Emotionalität, sozial-familiäres Handeln, häuslich-kulturelle Bildung gekennzeichneten Frauenrolle einig wußte. Da die Existenz der Frau vorab als häusliche definiert wurde, beschäftigte sie sich in ihren Schriften eingehend – und zwar auffallend mehr und systematischer als die männlichen Pädagogen und Schriftsteller – mit dem Verhältnis von Frau und Innenraum. In dem historischen Prozeß, in dem sich der gebildete Dritte Stand von der – aufgeklärten – Aristokratie, mit der er auf vielfache Weise verflochten war, durch eine eigenständige Form der privaten Lebenswelt und der Geschlechter abgrenzte, arbeitete sie an einer der »neuen Weiblichkeit« entsprechenden Bestimmung des Hauses.

In diesem Licht gesehen, enthüllt sich die freundliche Post an die Leserinnen – die bisher vor allem in biographischer Hinsicht interessant erschien – als aufklärerische Programmschrift über die häusliche Rolle der gebildeten Bürgerin.³

II

La Roche teilt den 20seitigen Brief – dessen Überschrift nichts anderes als die Schilderung eines zeitgenössischen Interieurs erwarten läßt – je zur Hälfte in die Beschreibung des Fensterausblicks und des Wohnzimmers. Dieses überhöht sie zu einer »Kunstkammer«, die nur wenige, beiläufig erwähnte Möbel enthält, aber rund dreißig Stiche, Gemälde und plastische Bildwerke, die sie einzeln vorstellt und kommentiert.

Vom Fenster aus, an dem ihr Schreibtisch steht, beschreibt La Roche Außen- und Innenraum. Sie markiert also das Fenster – das zu einem zentralen Symbol der Romantik werden sollte – als bedeutungsvolle Grenze zwischen Haus und Welt.

Ihr Blick geht zunächst zu einem kleinen Garten mit spielenden Kindern und zu der benachbarten lutherischen Kirche, bevor er zu Wiesen, Wald und Bauernhof

in der Ferne wandert. Er richtet sich aber auch in den Himmel und zu den Sternen. Auf der Straße unter ihrem Fenster rollen Reisekutschen und Karren mit Korn, Rüben, Wein vorbei, so daß sie vielfältige »Geräusche des nützlichen Fleißes« hört. Auch Blütenduft, Vogelsang, Kirchengeläut dringen zu ihr.

Die Briefschreiberin versucht, den Eindruck zu erwecken, daß sie nichts anderes notiere als ihre Wahrnehmungen und alltäglichen Sinneseindrücke; tatsächlich aber wählt sie bewußt aus und rasonniert über alles, was sie am Fenster sieht und erlebt. Bei den spielenden Kindern stellt sie ein geschlechtsspezifisches Verhalten fest und fragt nach den Auswirkungen in ihrem Leben als Erwachsene. Während sie hier ihre pädagogische Kompetenz demonstriert, betrachtet sie die Ruinen des Speyerer Kammergerichts mit historischem Interesse. Bei der Betrachtung des nächtlichen Himmels wendet sie die vom Vater erlernten Kenntnisse über Namen und Lauf der Sterne an.

La Roche strukturiert mithin die Wahrnehmung der Außenwelt nach Fachgebieten, nach einem Fächerkanon aus Pädagogik, Geschichte, Geographie, Naturkunde. Dabei handelt es sich um jene neue Form weiblicher Bildung, die dadurch gekennzeichnet ist, daß jede Wissenschaft durch emotionale, soziale und moralische Gehalte den Erfordernissen eines häuslich-familiären Lebens gemäß abgewandelt wird.

Darüber hinaus betont La Roche, daß sie mit offenen Sinnen die Tages- und Jahreszeiten erlebe und auf die jahreszeitlich bedingten Veränderungen sensibel reagiere. So verweist der Platz am Fenster auf die Bedeutung der Natur für das Leben im Haus. Während der Ausblick aus dem Fenster die »Welt« meint, die sich mit Hilfe der nützlichen Kenntnisse und Wissenschaften aneignen läßt, gleicht das Wohnzimmer einem »Kunstkabinett«, das die ästhetische Bildung der Frau erfordert. Das Augenmerk gilt nicht den wenigen Möbelstücken, Schreibtisch, Kommode und Spiegel, sondern der Kunstsammlung, in der Hauptsache Porträts, Stiche mit englischen Parks und Schweizer Bergen sowie einige Gipse nach bekannten Antiken. Es überwiegen Techniken und Gattungen von niedrigem Rang: Historienbilder bleiben ausgeschlossen. La Roche besitzt Porträts der Familie, der Freundinnen und Freunde und von verehrungswürdigen Männern, wie Lessing, Demokrit und Solon. Sie ordnet ihre Sammlung wie in einer Galerie planmäßig an, indem sie den Raum in acht Wandabschnitte aufteilt und auf jeden zwei bis sechs Objekte nach dem Prinzip der Symmetrie und des Pendants plaziert.⁴

III

Offenkundig entwirft sie der Frau einen Ort von hohem Statuswert. Welche der zeitgenössischen Räume besaßen ihn in vergleichbarer Weise und boten sich als Vorbilder an? Auf welche Weise trat er jeweils in Erscheinung?

Im folgenden möchte ich zeigen, daß es zum einen die Lage des Wohnzimmers innerhalb des Hauses ist, die auf nobles Wohnen verweist, zum anderen die Verfügung über einen eigenen Raum und schließlich die Größe und absichtsvolle Präsentation der Kunstsammlung.

Das Wohnzimmer liegt im ersten Stock, von dem aus die nähere und weitere Umgebung zu sehen ist. Dieser Standort, der den Blick auf die Außenwelt aus der si-

chere Distanz ermöglicht, wird in Anlehnung an adlige Wohnformen gewonnen. Zu den wichtigsten Vorzügen eines ländlichen oder stadtpipheren Landsitzes gehörte seit Albertis Architekturtheorie die erhöhte Lage über dem ausgedehnten agrarischen Besitz und der weiten Landschaft. Sie war auch beim englischen Adel des 18. Jahrhunderts begehrt und fand auf dem Kontinent Nachahmung.

La Roche hatte selbst 1762-68 in einem Schloß gewohnt. Auf Schloß Warthausen bei Biberach – dem Alterssitz des Grafen Friedrich von Stadion, Minister des Kurfürsten von Mainz – war ihr Mann als Sekretär und sie selbst als Gesellschafterin tätig. Für die Beschreibung der dortigen Aussicht über ertragreiche Felder und ferne Gebirge wählte sie ähnliche Wendungen wie für Speyer.⁵ Sie überträgt also das dem Adel vorbehaltene Verhältnis von Haus und Außenraum in die Konstruktion des weiblichen Lebensraumes.

Was die weibliche Verfügung über einen eigenen Raum betrifft, so war sie keineswegs im Bürgerhaus bei Handwerkern und Kaufleuten, sondern allein beim Adel vorgegeben. Das Schloß im Ancien Regime besaß bekanntlich für Fürst und Fürstin getrennte gleichwertige Appartements. Karoline Louise, Markgräfin von Baden, bewohnte 1776-83 im Karlsruher Schloß 18 Räume, die nach ihren vielfältigen Interessen entsprachen. Es gab u.a. eine Bibliothek, ein Wohn- und Schreibzimmer, ein Atelier, ein Malereikabinett, ein Laboratorium für chemische Versuche. Die Markgräfin arbeitete in diesen Zimmern als Gelehrte, als Naturwissenschaftlerin, als Künstlerin (sie schuf Ölgemälde, Pastelle, Radierungen) und als Kunstkennerin; sie besaß eine bedeutende Sammlung von Gemälden, Stichen und Zeichnungen.⁶

Wie getreu La Roche Muster privilegierten Wohnens übernimmt, kann auch die von Hubert Robert stammende Zeichnung des Salons von Mme. Geoffrin (1699-1770) verdeutlichen (Abb. 1). Marie Therese Geoffrin, die eine umfangreiche – posthum veröffentlichte – Korrespondenz führte, Künstler und aktuelle künstlerische Richtungen förderte sowie wissenschaftliche Projekte, wie den Druck der »Enzyklopädie« finanziell unterstützte, empfing hier u.a. Montesquieu, Marmontel, d'Alembert, Vien. Die Sessel sind gemäß der Ausstattungskonvention der Zeit entlang der Wände aufgestellt, die bis zur Decke mit Gemälden, darunter auch viele Großformate, gefüllt sind. Die Raummitte bleibt frei.



1 Hubert Robert: Madame Geoffrins Salon. Um 1770. Paris, Louvre.

La Roches Zurückhaltung hinsichtlich der Beschreibung der Möblierung bewirkt dementsprechend, daß dasjenige in den Mittelpunkt rückt, das nobles Wohnen auszeichnete – die Fülle der Kunstwerke. Mit diesem Raum grenzt sich La Roche entschieden gegen bürgerliche Traditionen wie die Stube des Handwerker – und Kaufmannsstandes ab; über sie spricht sie in einem anderen »Brief« im gleichen Jahrgang der *Pomona* 1783: Eine Frau spinnt in ihrer Stube und verkauft das Garn. »An ihrem recht sauber gearbeiteten Weißzeugschrank, der mit Säulen von Nußbaum geziert ist, hingen als wirkliche Wahrzeichen ihrer Liebe zur Reinlichkeit eine Kehrbürste, und ein Handbesen, an denen das Holzwerk rot lackiert und mit goldenen Blumen geputzt war.«⁷

La Roche betont, daß die Ausstattung im einfachen Bürgerhaus vor allem zweckmäßig zu sein habe; die in der Stube befindlichen Möbel und Arbeitsgeräte erhalten einfache Schmuckelemente. Der Unterschied zu ihrem zur Kunstkammer überhöhten Wohnzimmer ist evident.

Kunstsammlungen waren als Teil einer standesübergreifenden Kultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in Bürgerhäusern verbreitet. Allein in einer Stadt wie Frankfurt am Main – deren Sammlungen, wie auch viele andere, La Roche kannte – zählte Heinrich Sebastian Hüsgen (1745-1807) in seinem Verzeichnis von 1790 mehr als achtzig private Kunstsammlungen. Besitzer waren nicht nur Bankiers und Großkaufleute; der Konditormeister J. V. Prehn erwarb 1780-1821 u. a. über achthundert Miniaturbildchen und montierte sie auf Klapptafeln.⁸ Dabei folgte er der verbindlichen dekorativen Anordnung, die auch für Räume galt. In »Dichtung und Wahrheit« berichtet Goethe, daß es in seinem Elternhaus ein Gemäldekabinett mit symmetrisch aufgehängten Bildern gab. Unter diesen Bedingungen erfuhr auch das Kunstkammerbild der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine Fortsetzung in der Art, wie es das Beispiel eines Frankfurter Architekturmalers zeigt: ein Gemäldekabinett mit Bibliothek in einem Frankfurter Wohnhaus wird zu idealer Größe gesteigert (Abb. 2). So wie hier werden die Gemäldekabinette stets als privilegierter Ort dargestellt, in der das Gespräch, das gemeinsame Betrachten und Begutachten der Sammlung, der Austausch von Kenntnissen die Gemeinschaft der »gebildeten Stände« fördert.⁹

Eine weitere Variante der Kunstsammlung kam La Roche noch stärker entgegen. Ein führender Schriftsteller der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, J. W. L. Gleim – mit dem sie auch in Kontakt stand – sammelte Bildnisse seiner Zeitgenossinnen und Zeitgenossen, u. a. Anna Louise Karsch, Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Anhalt, Wieland, Lessing, Nicolai, Heinse, Pestalozzi, Chodowiecki und füllte mit ihnen diverse Räume seines Hauses in Halberstadt (Abb. 3). Nach seinen Worten errichtete er auf diese Weise einen »Freundschaftstempel«.¹⁰

IV

Während Gleim eine tapetenartige Hängung bevorzugte, hält sich La Roche – wie oben gesagt – an Präsentationsformen fürstlicher und bürgerlicher Barockgalerien. Indem sie jeden Wandabschnitt mit seinem Ensemble anschaulich beschreibt, folgt sie Galeriepublikationen, die den Gemäldebestand und die Hängung an den einzelnen Wänden der Säle mit Kupferstichen dokumentierten. Ebenso inventarisiert sie



2 Christian Stöcklin, Johann Daniel Bager: H.S. Hüsgen besucht den Weinhändler J. N. Gogel in seinem Gemäldekabinett. 1776. Privatbesitz.

3 Ansicht des »Freundschaftstempels« J. W. L. Gleims in Halberstadt.



jedes einzelne Stück sorgfältig; statt aber jeweils Künstlernamen, Titel und Technik zu verzeichnen, vermerkt sie vor allem die persönlichen Beziehungen, dem die Sammlungsobjekte ihren Wert verdanken. Die Frage nach der Provenienz erklärt sie ab und an mit dem Hinweis auf ein Geschenk guter Freunde. Insgesamt geht es ihr darum, die vorgegebenen Ordnungs- und Klassifikationssysteme der Kunst und Kunstsammlung in Einklang mit der ästhetischen Bildung der Frau zu bringen. Sie rühmt die auf einem Doppelporträt dargestellten jungen Männer als Exempel vorbildlicher Söhne, die sie an die eigenen erinnern. Sie verschweigt den Namen des Malers und der Modelle – nur die Kundigen erkennen, daß es sich um den Stich nach Benjamin Wests Doppelporträt der Söhne des Erzbischofs von York (1762) handelt – um allein die einer Mutter angemessene Rezeption vorzuführen. Für die Darstellung einer weiblichen Allegorie liefert sie nicht etwa die notwendige Erklärung, sondern merkt an, daß diese einer verstorbenen Freundin ähnele. Eine im Porträt wiedergegebene »edle Frau« erklärt sie zum Vorbild für ihr eigenes Handeln. Bei den Landschaftsstichen bevorzugt sie die Darstellung englischer Parks und Schweizer Berge. Sie hatten aufgrund der freiheitlichen Verfassung dieser Länder im Zeitalter der bürgerlichen Emanzipation Konjunktur. La Roche aber schlägt – an anderer Stelle – eine »weibliche« Lesart vor: »Die Wunder der Natur erheben die Seele der Schweizerinnen zu dem Mut, alle Schwierigkeiten auf dem Weg der Kenntnisse zu überwinden, wie ihre Väter trotz aller Beschwerden die Freiheit und Größe erwarben.« In England, so versichert La Roche, genießen die Frauen »das Glück des Wissens und Wohltuns«. ¹¹

Auch an der Antikomanie ihrer Zeit nimmt La Roche mit einer spezifischen Auswahl teil. Zu den Köpfen von Demokrit und Solon kommen eine Venus-Statuette und eine sterbende Niobidentochter. Auf der einen Seite Philosoph und Gesetzgeber, Geist und Politik, auf der anderen der weibliche Körper in der Polarisierung von Schönheit und Tod.

Das Sammlungsprofil – so wird deutlich – ist an Personen, Orten, Ideen ausgerichtet, denen sich die Frau in ihrem häuslichen Ort verbunden fühlt. In der ästhetischen Kommunikation gewinnen die emotionalen und sozialen Werte die Überhand, so daß die Selbsterfahrung und -vergewisserung als tugendhafte Frau, als treue Freundin und gute Mutter gefördert wird.

Auch die aus mehreren Objekten bestehenden Ensembles sind nach persönlichen und familiären Sinnbezügen zusammengestellt. Eines von ihnen umfaßt zwei englische Parkansichten zu Seiten des Porträts des Grafen von Stadion, darunter das Familienbild der La Roche, darüber eine Venus-Statuette. Die Mutter hat es ihren Söhnen zugedacht. Diese sollen »dem männlichen Geist« ihres Vaters und des Grafen nacheifern, die Macht der Göttin Venus erfahren sowie die Kunst und schöne Natur achten und lieben. Wunschgemäß gedenken die Söhne vor dem Familienporträt zärtlich ihrer abwesenden Schwestern, und das Bildnis des verstorbenen Grafen erfüllt sie mit Rührung. Im Raum der Mutter sensibilisieren sie sich für die privaten Beziehungen, hier bildet und erneuert sich immer wieder der Familiensinn.

Um dieser Funktion als Familienzimmer willen, spielt La Roche ihren Beruf als Schriftstellerin herunter, wenn sie ihren Alltag im Wohnzimmer schildert: Sie frühstückt hier mit ihrem Mann und dem Baron von Hohenfeld. Die Herren sprechen gelehrt über die Zeitung, sie hört zu, redet aber auch manchmal mit, näht oder strickt dabei. Danach arbeitet sie an ihrem Schreibtisch. Sobald aber jemand zu ihr kommt,

nimmt sie ihre Handarbeiten vor, die ihr »eben so lieb sind, als meine Papiere und Bücher; besonders seitdem ich bemerkte, daß Männer von großer Geburt und Geist mir bey dem häußlichen Fleiß meiner Nadel noch mehr Hochachtung zeigten, als bey der Beschäftigung meiner Feder.«

Sie befürwortet hier, wie in all ihren Schriften, die Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern und betont die Bedeutung der häuslichen Handarbeit. Ihr Vorzug lag darin, daß sie nicht die volle Aufmerksamkeit der Frau beanspruchte, sie konnte dabei zuhören, sprechen, sich den anderen widmen. Insofern besaß diese Tätigkeit sozial-kommunikative Funktionen, wie auch das Singen und Klavierspiel, die ebenfalls als »weibliche Künste« galten. In ihrem eigenen Leben spielten diese keine große Rolle. Gerade in der Zeit, als das Ehepaar nach Speyer gezogen war, wurde das Schreiben, u.a. für die »Pomona«, zu ihrem Hauptberuf.

Aus verschiedenen Vorbildern privilegierten Wohnens entwirft La Roche, wie wir gesehen haben, einen neuen weiblich markierten Raum. So wie sie hier Traditionen verarbeitet, so folgt sie in bezug auf die weibliche Bildung dem normativen, männlich geprägten Konzept und wandelt es nach Maßgabe des neuen Frauenbildes ab.

Ihr Programm zur Entwicklung einer häuslichen Kultur betont den aktiven Part der Frau. Sie sollte sich als Produzentin der Wohnkultur verstehen. Das bürgerliche Wohnzimmer, das nach diesem Entwurf als Zentrum der Familie und Ort der Geselligkeit entstand, spiegelt die der Weiblichkeit zugeschriebenen Tugenden, ihre Bildung und Ästhetik. Was La Roche als Konzept entwickelte, läßt spätestens dann seine Bedeutung erkennen, wenn wir sehen, wie sich Wohnung und Ausstattung in dieser Epoche veränderten.¹² Möbel, Textilien, kunsthandwerkliche Gegenstände und ihre Inszenierung in der sog. Biedermeier-Wohnung sollten tatsächlich die Signatur dieser Weiblichkeit tragen.

Anmerkungen

- 1 Sophie von La Roche, Antwort auf Fragen nach meinem Zimmer. In: Pomona für Teutschlands Töchter 1, 1783, H. 3, S. 227-249.
- 2 Vgl. Michael Maurer, Einleitung zu: »Ich bin mehr Herz als Kopf«. Ein Lebensbild in Briefen. Hg. ders., München 1985. S. 7-33. – Monika Nenon: Autorschaft und Frauenbildung. Das Beispiel Sophie von La Roche. Würzburg 1988. – Karin Wipich: Aufklärung für »Teutschlands Töchter«. Sophie von La Roches »Pomona« im Kontext von Frauenbildung und Frauenlektüre im 18. Jahrhundert. Köln 1992.
- 3 Vgl. Jürgen Vorderstemann: Sophie von La Roches Speyerer Jahre (1780-1786). Ein Gesellschaftsbild aus dem späten 18. Jahrhundert. In: Euphorion 86, 1992, S. 131-148.
- 4 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Kurt Wettengl: Katalog zu der Abteilung Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700-1830. Historisches Museum Frankfurt a.M. 1988, S. 39-42.
- 5 Michael Maurer, Einleitung (wie Anm. 2), S. 19.
- 6 Vgl. Jan Lauts: Karoline Louise von Baden. Karlsruhe 1980.
- 7 Versuch einer Antwort auf die sonderbaren Fragen: Von was ich gern rede ... In: Pomona 1, 1783, H. 7, S. 651f.
- 8 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, S. 33 (wie Anm. 4).
- 9 Ebd. S. 120.
- 10 Der Freundschaftstempel J. W. L. Gleims. Hg. Das Gleimhaus. Halberstadt 1973.
- 11 Zit. bei Michael Maurer: Aufklärung und Anglophilie in Deutschland. Göttingen 1987. S. 165.
- 12 Ellen Spickernagel: Wohnkultur und Frauenrolle im Biedermeier. In: The Wise Woman Buildeth her House. Architecture, History and Women's Studies. Hgg. Margrith Wilke et al. Groningen 1992, S. 26-31.