

Ellen Spickernagel

Zwischen Ideal und Wirklichkeit.

Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850.

Schloßmuseum Gotha, 1.4.-18.7.1999. Rosgartenmuseum Konstanz 7.8.-10.10.1999

Mit rund 250 Werken von fünfzig Künstlerinnen, einer wohlüberlegten, zwischen Schaulust und Didaktik souverän vermittelnden Präsentation und einem nicht nur opulenten, sondern auch wissenschaftlich höchst fundierten Katalog, der langjährige Forschungen bündelt, gehört die Ausstellung »Künstlerinnen der Goethezeit« sicherlich zu den wichtigsten des Goethe-Jubiläums 1999. Sie bietet neue Einsichten in die Geschichte, Kunst und Kultur von Frauen in einer Epoche, die ja bereits zu den bevorzugten der kunstgeschichtlichen Forschung gehört. Sie schließt an eine Reihe großer Ausstellungen an – angefangen mit »Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830« (1989) bis hin zur Retrospektive Angelika Kauffmann (1999) – indem sie ihrerseits mehrere Generationen von Künstlerinnen präsentiert und den Kreis bekannter Namen wie Caroline Bardua, Marie Ellenrieder, Ludovike Simanowiz, Louise Seidler um bis heute fast unbekanntes erweitert. Zahlreiche in Archive und Depots abgesunkene Werke und Lebenszeugnisse von Malerinnen sind gehoben und den Malern der Epoche zur Seite gestellt worden. Daß die *andere Hälfte* so lange verborgen blieb, erklärt sich aus der bekannten Rezeptionspraxis, die in diesem Fall Anfang des 20. Jahrhunderts zwar zur Wiederentdeckung von Runge, Friedrich und Overbeck u.a. führte, aber die zu diesem Kreis zählenden Künstlerinnen unter Verschluß ließ.

Das von Bärbel Kovalevski herausgegebene, reich bebilderte Katalogbuch umfaßt eine Reihe von Aufsätzen, die bemerkenswert neue Forschungsergebnisse vermitteln, umfangreiche kommentierte Werkkataloge, Biographien der ausgestellten Künstlerinnen und ein Lexikon deutscher Künstlerinnen von 1700 bis 1850. Damit wird mehr als ein Katalog, nämlich ein neues Handbuch der Kunstgeschichte vorgelegt, auf das wir künftig oft zurückgreifen werden. Ein gemeinsam vom Schloßmuseum Gotha, B. Kovalevski und der AG »Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts« organisiertes Symposium (15./16.5.) bot die Gelegenheit, Ausstellungspräsentation zu diskutieren.

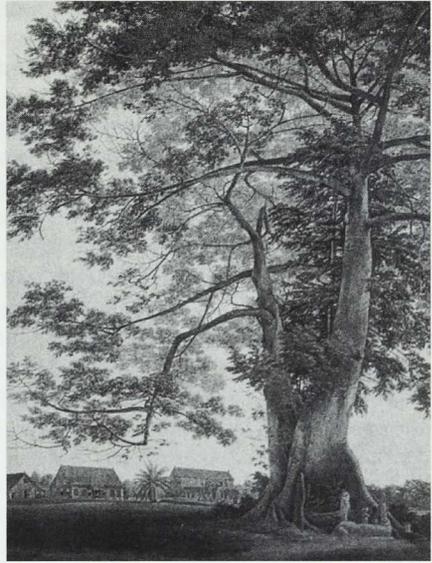
Die Ausstellung ist, wie der Werkkatalog, einerseits nach den Bildgattungen Portrait, Landschaft und Stilleben gegliedert, andererseits nach Leitideen der Epoche. Das »Erlebnis Italien« dokumentieren vor allem Architektur- und Landschaftszeichnungen; die Verbindung von »Religion und Kunst« belegen nazarenisch-christliche Bilder. Die thematisch orientierten Ensembles von Bildern und Zeichnungen werden durch Texte erläutert, die die Besucher und Besucherinnen nicht auf die einzelne *bedeutende* Künstlerin, sondern auf die Bedingungen, Produkte und Perspektiven weiblichen Kunstschaffens lenken. Die Ausstellung in Schloß Friedenstein spielt den Heimvorteil insofern voll aus, als ein Teil der Exponate in historische Räume integriert wurde. In dem um 1800 eingerichteten »Dichtezimmer« fassen vertikal angeordnete kleine Landschaften, Stilleben und Illustrationen zeitgenössischer Literatur die Wandflächen ein. Mit dieser u.a. von Adrian Zingg stammenden Innendekoration korrespondieren nun Stilleben von Barbara Regina Dietzsch und Caroline

Therese Richter sowie Landschaften von Ursula Magdalena Reinheimer und Louise von Panhuys. Ihre Darstellungen tropischer Vegetation und Landschaft entstanden gleichsam in der Nachfolge Maria Sibylla Merians in der holländischen Kolonie Surinam. Das mit weißen antikisierenden Wandreliefs von F.W.E. Doell dekorierte »Musikzimmer« nimmt nun die Scherenschnitte Luise Duttenhofers auf. Vor die Folie der klassizistisch klaren Formgebung und der empfindsam gedeuteten antiken Mythologie verringert sich der Unterschied zur *Schwarzkunst* entschieden, die ihrerseits von der prägnanten Umrißlinie und der Intimität bürgerlich-häuslicher Szenarien lebt. Während aber Doell als professioneller Künstler firmierte, erreichte Duttenhofer diesen Rang niemals; noch in ihrem letzten Lebensjahr wurde ihr das Studium der Antiken in der Münchener Akademie aufgrund ihres Status als *Dilettantin* verweigert.

Der zentrale Ausstellungsraum wird mit Selbstbildnissen eröffnet. Verfällt Anna Rosina de Gasc in ihrem Selbstbildnis von 1767 in die Pose der Melancholie, die seifenblasende Putti im Hintergrund variieren, so wählt Margarethe Geiger jenseits der spätbarocken Sinn(bild)sucht mit dem weißen Chemisenkleid, das den Körper zur Geltung bringt, den Gestus der Natürlichkeit. Während sie mit den in der Epoche geläufigen erotischen Attributen hantiert, kleidet sich Sophie Reinhard in das Gewand der Madonnen Peruginos und Raphaels und löst, wie Dürer im Selbstbildnis von 1500, die Haare in einzelne lange Locken auf. So vereint sie die nazarenischen Idealgestalten »Germania und Italia« im Bild ihrer selbst. Wenn auch K. Lankeits einseitige Sicht auf das »Freundschaftsbild der Romantik« längst mit dem Aufdecken von Freundinnenbildern widerlegt ist, so weist die Gothaer Ausstellung erneut die Relevanz dieses Portraittypus nach. Eine Reihe interessanter Beispiele demonstriert die auf Verwandtschaft, Freundschaft und gemeinsame Arbeit gegründete Nähe und ebenso die durch wechselseitige Inspiration verstärkte Zuneigung. Im Fall des Selbstbildnisses Ludovike Simanowiz mit ihrer Freundin, der Musikerin Regine Voßler (um 1795), fungiert die Allegorisierung als Malerei und Musik noch als Mittel, freundschaftliche Beziehungen zu überhöhen. Einzelne bisher wenig bekannte Persönlichkeiten erhalten dank der Präsentation mehrerer ihrer Werke eine klarere Kontur, darunter die im Goethe-Kreis tätigen. Das von Goethe geschätzte und geförderte Multitalent Julie von Egloffstein, die besonders als Portraitistin gefragt war, entkam den sowohl schützenden als auch einengenden Weimarer Verhältnissen auf langen, vor allem dem Landschaftsstudium gewidmeten Reisen. Die künstlerischen Erträge dieser Reisen festigten ihren Ruf auch als Landschaftskünstlerin. Angelica Facius, Tochter eines Stempel- und Steinschneiders, der die Karriere von der väterlichen Werkstatt über eine langjährige Ausbildung und Tätigkeiten im Atelier Christian Daniel Rauchs in Berlin bis zur anerkannten Medaillenkünstlerin in Weimar gelang, ist mit einer Reihe von Gedenkmedaillen vertreten, die ihren Stellenwert innerhalb des bürgerlichen Personen- und Erinnerungskults belegen.

Renate Bergers grundlegender Aufsatz »Künstlerinnen zwischen Aufklärung und Biedermeier«, der dem konfliktreichen Verhältnis zwischen Profession und Lebenswirklichkeit gilt, führt in das Forschungsgebiet ein. Andere Katalogbeiträge untersuchen bisher unbekanntes, weitgehend unbeachtetes oder verstreutes Bild- und Archivmaterial und werten es schlüssig aus. Carola Muysers, die sich in die Akten der Dresdner, Berliner und Münchener Akademie vertiefte, fand öfters, als nach Lage der

Louise von Panhuys (1763-1844), Borstonbaum auf der Plantage Alkmar, 1812, Senckenbergische Bibliothek, Frankfurt a. M.



Dinge zu erwarten, Belege über eine breitere Teilhabe als die – nur ausnahmsweise – ordentliche Mitgliedschaft oder die Ehrenmitgliedschaft. Künstlerisch begabte Frauen waren Stipendiatinnen, Schülerinnen oder arbeiteten als »Sous-maître« (Unter-/Hilfslehrerin). Die Autorin zeigt präzise die unterschiedliche Handhabung der Regelungen an den drei Akademien auf, die einerseits den Unterricht auf Miniatur, Stilleben, Portrait und Kunsthandwerk beschränkten, andererseits aber die Ausbildung in Bildhauerei (Berlin) oder Historienmalerei (München) zuließen. Wenn auch die Präsenz von Künstlerinnen eher Ausnahme als Regel blieb, so differenzieren doch die neuen Beweise der Möglichkeiten akademischer Professionalisierung über die Grenzen des *Dilettantismus* oder der handwerklich-zünftigen Arbeitsorganisation hinaus unsere Vorstellung von der hermetischen Struktur der Akademien. Bärbel Kovalevski deckt auf, daß Künstlerinnen in den römischen Zirkeln eine weitaus größere Rolle spielten als bisher angenommen. »Ich muß hier in Regensburg in meinem väterlichen Hause ohne alle äußere Anregung und Bildungsmittel ganz auf mich selbst beschränkt leben«, schrieb Barbara Popp vor ihrer Reise nach Italien. Das Leben in Rom bedeutete ein Ausbrechen aus der künstlerischen Isolation und die Aufnahme in einen von Konflikten und Konkurrenzen durchaus geprägten Kreis, in dem aber die Formen bürgerlicher Kommunikation und Geselligkeit in ihren spezifisch künstlerischen Spielarten praktiziert, ein größerer Maß an Unabhängigkeit, Qualifizierung und Anerkennung gewährleisteten als in der Heimat. Wenn auch durchaus nicht von symmetrischen Verhältnissen zu sprechen ist, so erfolgten doch fachlicher Rat und praktische Hilfe wechselseitig. Ist z.B. das Engagement J.A. Kochs als Lehrer bereits seit langem aktenkundig, so ist nun auch Sophie Reinhardts Rolle als zeitweilige Beraterin Overbecks festgehalten. Gemeinsame Natur- und Modellstudien waren ebenso förderlich wie die Unterstützung durch die

maßgeblichen Mäzeninnen Roms, Caroline von Humboldt, Henriette Herz und Dorothea Schlegel. Zahlreiche Beweisstücke in der Ausstellung bestätigen die Vermutung, daß sich die Sphäre der Kunst in diesem Zeitraum in geschlechtsspezifischen »Pendants« figurierte. Neben der dominanten männlich markierten Ikonographie bildete sich unter dem Eindruck der zeitgenössischen neuen Weiblichkeitsmodell eine weibliche heraus. B. Kovalevski belegte die Teilhabe an der Konstruktion der Mütterlichkeit sowohl anhand von Madonnenbildern als an biblischen Historien, wie etwa »Hagar und Ismael in der Wüste«, die die bisher bevorzugte Darstellung der »Vertreibung der Hagar« zurückdrängte. Ein zentrales Thema der Kunst um 1800, die Klage um den toten Helden, transformierte Sophie Reinhard 1811 in eine um die heilige Ottilie gescharte weibliche Beweinungsgruppe. Karoline Therese Richters Stilleben mit einem Karpfen, umrankt von Suppenkräutern, läßt vermuten, daß Illustrationen in Kochbüchern für die gehobenen Stände hier eine Nobilitierung erfuhren, um sich als Gegenstücke zu männlich bezeichneten Dingensembles zu behaupten.

Nicht nur die Bildsprache, sondern auch die Förderung künstlerischer Arbeit und die Gruppenbildung sondierten sich in der Weise, daß einige Mäzeninnen bevorzugt Künstlerinnen unterstützten und diese ihrerseits weibliche Zirkel mit dem Ziel wechselseitiger Anregung und produktiver Zusammenarbeit in Leben riefen. Bettina Baumgärtel erhellt in einem Katalogaufsatz die Bedeutung der Geselligkeitskultur und Arbeitsgemeinschaften von Künstlerinnen. Neben dem von Caroline und Julie von Egloffstein, Ottilie von Goethe und Adele Schopenhauer 1817 gegründeten »Musenverein« gab es eine Reihe anderer Tugend- und Freundschaftsbünde. Die von Malerinnen als Freundin und Lehrerin bewunderte Louise Seidler unterhielt in Rom 1832/3 sogar ein Künstlerinnenatelier. Wenn sich dank des Ausstellungskatalogs das Projekt einer weiblichen Kunst und Kultur um 1800 deutlicher abzeichnet, so werden zugleich neue Fragen provoziert. Sie gelten z.B. Zusammenhängen mit dem *ancien régime*. Zu fragen wäre nach der die Französische Revolution überdauernden Kontinuität höfischer Lebenswelten mit ihren zwar nicht identischen, aber gleichrangigen weiblichen und männlichen Sphären. Viele Fürstinnen – bis hin zu Marie-Antoinette und Elisabeth Vigée-Lebrun – bevorzugten Hofmalerinnen; ihr Appartement besaß in der Regel ein spezifisch weibliches Bild- und Dekorationsprogramm. Tugendbünde zählten zu den Selbstverständlichkeiten am Hof. Es scheint, daß Künstlerinnen einzelne Privilegien des weiblichen Adels fortzusetzen versuchten. Unter veränderten gesellschaftlichen und politischen Bedingungen strebten sie nach der Gleichwertigkeit weiblichen und männlichen Künstlertums, die den Kollegen nur wenig bedeutete. Die neue hierarchische Geschlechterordnung verhinderte zunächst das Gleichgewicht der beiden Produktionssphären und besorgte dann die einseitige Zurückdrängung zu Ungunsten der Frauen im späteren 19. Jahrhundert. Die Ausstellung aber erhellt, daß sich in der frühen bürgerlichen Epoche Malerinnen in weit höherem Maß, als bisher vermutet, behaupteten. Betont die Literaturwissenschaft seit langem die wichtige und unverzichtbare Rolle der Schriftstellerinnen in der literarischen Romantik, so wird diese nun auch für die bildenden Künstlerinnen jenes Zeitraum zu reklamieren sein.