

Elke Harten

Künstlerinnen in der Französischen Revolution: ein Ansatz zur Rekonstruktion von Arbeitsbedingungen, Partizipationsmöglichkeiten und Kunstproduktionen von Frauen 1789-1799

»Die unantastbare Liebe zu meinem Vaterland, sie hat mich erfolgreich kämpfen lassen.«

Zéline, die »republikanische Heroine«, in dem gleichnamigen Theaterstück der citoyenne Desmoulins

1. Elisabeth Vigée-Lebrun und Adélaïde Labille-Guiard: Zwei Künstlerinnen im revolutionären Spannungsverhältnis

Es waren Pariser Frauen, die am Abend des 6. Oktobers 1789 den König und die Königin in einem Triumphzug nach Paris brachten. Die Citoyenne Ferrand widmete den »Heldinnen des 6. Oktobers«, wie Michelet sie nennt, ein Lied, das mit der Strophe endet: »So bringen wir dieses stolze Paar jetzt in der Hauptstadt unter, die auch Gefahren birgt, aber die Wachsamkeit vereitelt die Anschläge...«. Die Historikerin Susanne Petersen bemerkt zu dem Ereignis: »König und Nationalversammlung fortan inmitten der Pariser Bevölkerung – das war mehr als ein Ortswechsel: Er eröffnete der direkten Einwirkung der Massen auf den weiteren Verlauf »ihrer« Revolution Tür und Tor«.¹

Mit ihrem Marsch haben die Frauen die Revolution verteidigt. Wie kam es dazu? Im Volk kursierte die Furcht vor einem Adels- und Hungerkomplott. Aber äußerer Anlaß für die politische Aktivität der Frauen waren Gerüchte über angebliche »Ausschreitungen«. Ihnen war zu Ohren gekommen, in Versailles hätten Soldaten auf der dreifarbigem Kokarde herumgetrampelt und sich stattdessen die weiße Kokarde der Bourbonen oder die schwarze der aristokratischen Konterrevolution angesteckt. Das Erscheinen der Königin Marie-Antoinette, der nach dem Sturm auf die Bastille eine führende Rolle im Lager der Gegenrevolution nachgesagt wird, soll die Soldaten dazu ermutigt haben.² Für Lynn Hunt ist die Mobilisierung der Frauen durch den Anschlag auf die nationale Kokarde ein Indikator für die »Macht der Symbole«, über die die Politik erst in das Alltagsleben des Volks eindrang. »Als das geheiligte Zeichen mit den Füßen getreten wurde, da war das eine Beleidigung der Nation«.³

Vom Absolutismus hatten die Revolutionäre den Umgang mit der symbolischen Ebene der Macht gelernt. Die Bourbonen verfügten über ein reiches Instrumentarium an ästhetischen Mitteln, mit denen sie ihre Herrschaft festigten und die sie in einen scheinbar unangreifbaren Kontext stellten; dabei bedienten sie sich sowohl der christlichen als auch der antiken Mythologie. An der Konstruktion des symbolischen Rahmens der Macht waren Künstler, manchmal auch Künstlerinnen, nicht unmaßgeblich beteiligt. Vielleicht bietet die Auseinandersetzung mit der Malerin Vigée-Lebrun unter diesem Aspekt neue Perspektiven?

In der gleichen Nacht, als die Frauen den König und die Königin nach Paris holten, flieht die zu diesem Zeitpunkt schon international bekannteste Porträtistin der europäischen Aristokratie und Hofmalerin Marie-Antoinettes, Elisabeth Vigée-Lebrun, mit ihrer Tochter und einer Gouvernante aus Frankreich. Sie wird erst wieder nach Paris zurückkehren, als die Revolution beendet ist.⁴ Vigée-Lebrun hatte den Ausbruch der französischen Revolution als persönliche Bedrohung erlebt, im Verständnis der Zeit hatte sie die Revolution verraten. Aber was hätte sie von ihr zu erwarten gehabt?

Die Künftlertochter Vigée-Lebrun war eine Frau, die gelernt hatte, zwei »Gaben der Natur«, Schönheit und Talent – Talent allein hätte für eine derartige weibliche Karriere nicht ausgereicht⁵ – gezielt einzusetzen, um in die höchsten Kreise der Gesellschaft des Ancien Régime aufgenommen zu werden. Sie war außerordentlich produktiv und erfolgreich in einer Zeit, in der eine gehobene Berufstätigkeit von Frauen noch alles andere als selbstverständlich war und auch von Frauen selbst noch selten gefordert wurde.

Es gelang ihr durch ihre Arbeit schon als 12jährige zum Unterhalt der Familie beizutragen, mit 15 war sie bereits als professionelle Porträtmalerin anerkannt, ab 25 galt sie als bevorzugte Malerin Marie-Antoinettes. Lida von Mengden vertritt die These, daß Vigée-Lebruns Auftraggeber, die überwiegend der höfischen Aristokratie angehörten, »ihre Arbeiten vor allem schätzten, weil diese den Erwartungen nach Ähnlichkeit und gleichzeitiger Idealisierung im Sinne des spätf feudalen Schönheitsbegriffs entgegenkam«.⁶ Für Gorsen vollzieht Vigée-Lebrun im großen und ganzen die ästhetische Manipulation männlich galanter Aktkunst in den Physiognomien ihrer weiblichen Modelle nach.⁷ Wünscht sich die Feudalität »lieblich und in madonnenhafter Verklärung« (Gorsen) dargestellt zu sehen, so verweist das auf die gesellschaftlichen Machtansprüche des Adels, die Vigée nicht in Frage stellte, sondern übernahm und mit ihrer eigenen Kunst bekräftigte.

Ihre Entwicklung als Malerin wurde mit großer Wahrscheinlichkeit durch die Ehe mit dem bedeutendsten Kunsthändler und Kunstkenner der Zeit, J. B. Lebrun, entscheidend gefördert.⁸ Dennoch war Vigée-Lebrun trotz ihrer exorbitanten Einnahmen durch ihre Kunstwerke als Ehefrau ökonomisch abhängig von ihrem Mann. Ein Schicksal, das sie mit anderen berufstätigen und verheirateten Frauen ihrer Zeit teilte; erst Witwen galten als voll geschäftsfähig. Auch die Revolution sollte daran nichts ändern. Eine der wenigen Frauen, die eine entscheidende Änderung dieser Benachteiligung forderten, war Olympe de Gouges. In ihrer »Déclaration des droits de la femme« von 1791 heißt es in Artikel XVII: »Les propriétés sont à tous les sexes réunis ou séparés; elles ont pour chacun un droit inviolable et sacré...«.⁹

Aufgrund einer Intervention der Königin Marie-Antoinette wurde Vigée-Lebrun, nach einem Vorschlag des Malers Vernet, 1783 Mitglied der Académie Royale de Peinture et Sculpture. Ihre Ernennung erfolgte nicht durch Abstimmung, wie üblich, sondern »par ordre royale«. Ihre Aufnahme in die Akademie stellte daher auch eine politische Entscheidung dar. Dies wird besonders deutlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß am gleichen Tag, dem 31.5.1783, noch eine weitere Frau für das Fach Porträtmalerei in die Akademie aufgenommen wurde, deren Wahl aber »gemäß den Regeln«, also durch Abstimmung erfolgte: Adélaïde Labille-Guiard. Auch Labille-Guiard war allerdings vom Hof abhängig, sie wurde von der Partei der Tanten Ludwig XVI, den Töchtern Ludwig XV, protegiert.¹⁰

Labille-Guiard war Schülerin Vincents, mit dem sie nach ihrer Scheidung 1793 – eine kurzweilige Errungenschaft der Revolution, mit einem Gesetz vom 20.9.1792 eingeführt, in der Restauration wieder aufgehoben – zusammenlebte und später die Ehe einging. 1788 erhielt sie einen offiziellen Auftrag vom Bruder des Königs, dem Grafen von Provence, für ein Historiengemälde. Die Erteilung eines solchen Auftrags an eine Frau kam zu dieser Zeit schon einer Sensation gleich. Thema des Monumentalbildes war die »Réception d'un chevalier de St. Lazare par Monsieur Grand-maître de l'ordre«; der Orden wurde 1791 wie alle Ordensgesellschaften aufgelöst und ihr Gemälde, an dem sie zweieinhalb Jahre gearbeitet hatte, ging nach einer Anordnung vom 11.8.1793 als »antirepublikanisches« Werk in Flammen auf. Ein Entwurf befindet sich heute im Museum der Ehrenlegion in Paris.¹¹

Das Gemälde wurde aus politischen Gründen vernichtet, das sujet war nicht mehr »zeitgemäß«, und ein solches Vorhaben war durchaus üblich. Labilles Qualifikation als Künstlerin war dadurch nicht in Frage gestellt. So bekam sie 1791 einen erneuten Auftrag für ein Historiengemälde, diesmal von der Nationalversammlung: Eine Darstellung Ludwig XVI »in dem Augenblick, in dem er die Verfassung angenommen hat und sie dem königlichen Prinzen zeigt«. Ein gleichlautender Auftrag ging an Jacques-Louis David; Davids Version war für den »salle du conseil« bestimmt, während Labille-Guiards Gemälde im Sitzungssaal der gesetzgebenden Versammlung hängen sollte – also ein Auftrag von hochrangiger politischer Bedeutung. Das Projekt kam aber durch die rasch wechselnden politischen Umstände nicht mehr zu Ausführung. Im Jahr II, als der revolutionäre »Vandalismus« seinen Höhepunkt erreichte, wurde ihr auch noch die Auflage gemacht, »alle Gesichter auf den Portraits von Adligen zu beseitigen, insbesondere von den Tanten des ehemaligen Königs, seiner Schwester und vieler Mitglieder der Konstituante, die sie gemalt hatte«.¹²

Marie-Jo Bonnet gerät darüber ins Klagen: »So dankte die Revolution der einzigen Frau, die ihre Autorität als Malerin und ihren Einfluß in den Dienst anderer Künstler gestellt hatte, der einzigen, die die gemeinsamen Bemühungen um mehr Freiheit und Gleichheit unterstützt hatte«.¹³ Doch zeigte sich die revolutionäre Verwaltung im Falle der Künstlerin Labille-Guiard durchaus einfühlbar. Ginguené, der dem Unterrichtsausschuß von den Ereignissen berichtete, bat für »diese unglückliche Künstlerin« um Unterstützung. 1795 wird ihr diese gewährt: sie erhält 2000 livres Entschädigung, eine damals nicht unbeträchtliche Summe.¹⁴ Im gleichen Jahr spricht ihr der Konvent auch eine Wohnung im Louvre zu, die ihr im Ancien Régime wegen ihres Geschlechtes noch verwehrt worden war. Labille-Guiard war übrigens nicht die einzige prominente Künstlerin, die vom Konvent eine finanzielle Anerkennung erhielt. Auch Madame Benoist, Schülerin Davids und Vigée-Lebruns, »dont elle retrace les talents, sans partager leur opinion«, wie der zuständige Berichterstatter bemerkt, erhielt 1795 eine Unterstützung von 1500 livres durch den republikanischen Staat.¹⁵

Die Gemälde, die Labille-Guiard 1791 im Salon ausstellte, zeigen, daß es ihr gelungen war, ihre Klientel zu wechseln. Im Salon war sie mit mehreren Porträts von Abgeordneten der Nationalversammlung vertreten; darunter befanden sich Porträts von Robespierre, Lameth und Talleyrand. Das Gemälde in der Hand, auf dem die Inschrift »Freiheit der Kulte und nationale Erziehung« zu lesen ist – eine Anspielung auf den ersten großen Plan für öffentliche Erziehung, der 1791 in der Konstituante

nach einer Vorlage Talleyrands diskutiert wurde. Talleyrand sprach sich in seiner Rede emphatisch für die Freiheit der Künste aus: »les arts aussi doivent rompre leurs fers chez un peuple qui devient libre«. Die Nation müsse sie fördern und ihnen einen Platz in der allgemeinen, öffentlichen Erziehung zuweisen.¹⁶ In dieser Darstellungsweise wird man auch eine persönliche Huldigung Labille-Guiards an Talleyrand sehen können: Talleyrand hatte in seiner Rede vor der Konstituante, in der er den Plan für das Unterrichtswesen erläuterte, zustimmend und lobend auf ein Memoire hingewiesen, das Labille-Guiard selbst zu Beginn der Revolution an die Nationalversammlung gesandt hatte; sie schlug darin Einrichtungen für die kunstgewerbliche Ausbildung von Frauen in den Departements vor. Selbst unterhielt sie eine private Kunstschule für Frauen.

2. Institutionelle Partizipationsmöglichkeiten von Künstlerinnen

Vigée-Lebrun und Labille-Guiard gehörten zu den vier auserwählten Frauen, denen im späten Ancien Régime die Aufnahme in die Académie royale zugestanden worden war. Diese Frauen hatten ein Recht auf Ausstellung im Salon, nicht jedoch auf Unterrichtstätigkeit im Rahmen der Akademie. Die höheren Ränge in der Statushierarchie blieben auch ihnen verschlossen. Labille-Guiard trat 1790 für mehr Rechte der Künstlerinnen ein, sie plädierte in der Akademie für die Aufhebung dieser Beschränkung und die Aufnahme der Künstlerinnen in die Klasse der Conseillers. Ihr Antrag wurde zunächst angenommen, hinterher jedoch wieder für ungültig erklärt, weil der Präsident Vien während der Sitzung abwesend war.

Vermutlich gehörte sie zu jenem Kreis der Akademiemitglieder, die sich seit 1789 in Opposition zur Klasse der officiers befanden und im September 1790 die Commune des arts gründeten, unter anderem mit dem Ziel, auf die Abschaffung der Akademie und die Öffnung des Salons für alle Künstler hinzuwirken. Am 21. 8. 1791 beschloß die Nationalversammlung die Liberalisierung des Salons: »Alle französischen Künstler, seien sie Mitglied der Akademie für Malerei und Bildhauerei oder nicht, sind gleichermaßen berechtigt, ihre Werke in dem dafür bestimmten Teil des Louvre auszustellen«. Das bedeutete gerade auch für die Künstlerinnen einen beträchtlichen Schritt zur Emanzipation.

In Opposition zu der nach streng hierarchischen Prinzipien organisierten Akademie bildeten sich seit 1790 unabhängige Künstlervereinigungen, deren leitende Prinzipien »Talent und Gleichheit« waren. Im Herbst 1793 konstituierte sich die Société républicaine des arts, die im Jahr II zur wichtigsten und politisch einflußreichsten Künstlerorganisation wurde. Wir haben in den Archives Nationales eine Liste ihrer Mitglieder gefunden; 633 Künstler sind verzeichnet, darunter 29 Frauen: 22 Malerinnen, 3 Bildhauerinnen und 4 Kupferstecherinnen.¹⁷ Von etwa einem Viertel dieser Frauen konnten wir nachweisen, daß sie auch Werke schufen, die auf die Revolution Bezug nehmen. Aus dem Kreis der ehemaligen Akademikerinnen ist nur Labille-Guiard vertreten.

Beträgt auch der Anteil der Frauen nur ca. 4,6 %¹⁶, so zeigt sich doch, daß Künstlerinnen nicht allein an Ausstellungsmöglichkeiten interessiert waren, sondern auch daran, Fragen, die die Funktion der Kunst und das Selbstverständnis von Künstlern und Künstlerinnen in der Republik betrafen, öffentlich zu diskutieren und

an den kulturpolitischen Entwicklungen teilzunehmen. Nachdem jedoch im Brumaire II die Frauenclubs verboten worden waren, wurden im Nivôse II auch die Künstlerinnen aus der Société républicaine des arts ausgeschlossen.¹⁹

Halten wir zwei Argumente aus der Debatte fest: den beliebten Rekurs auf die Natur, die für Mann und Frau unterschiedliche Aufgaben vorgesehen haben soll – wobei die der Frau ins Haus verlagert sind –, hatte schon für die Durchsetzung des Verbots der Frauenclubs gute Dienste geleistet. Er entsprach der gängigen Vorstellung von der Frau in den 90er Jahren. Zu der Zeit tendierten die Männer eher zu einem rousseauistischen Bild der Frau, das ihre eigentliche Sphäre am heimischen Herd sah.²⁰ Ein Bild, das wohl auch von vielen Frauen geteilt wurde – gleichwohl strebte eine nicht unbedeutende Gruppe engagierter Frauen nach größeren Möglichkeiten der Partizipation an der republikanischen Öffentlichkeit. So gesehen waren die Konflikte des Brumaire und Nivôse II symptomatisch.

Die Künstler in der Société républicaine des arts fürchteten andererseits, die Frauen könnten der »Bürgerin Le Brun«, die gleichwohl »großes Talent zur Malerei« gezeigt habe, nacheifern. Auf den ersten Blick scheint es, als fürchteten die Männer die Konkurrenz beruflich erfolgreicher Frauen. Bei der geringen weiblichen Repräsentanz in der Société und bei der geringen Zahl erfolgreicher Künstlerinnen überhaupt wäre diese Furcht nicht frei von paranoiden Zügen. Sie greift jedoch tiefer. Ein Mitglied schlug vor, »nur solche Bürgerinnen aufzunehmen, die für ihre Sittlichkeit bekannt sind«.

Seit Vigée-Lebrun Frankreich den Rücken gekehrt hatte, hatte hier die Tugendrepublik ihren Siegeszug gegen »Despotie und Fanatismus« angetreten. Der gesellschaftliche Wandel brachte eine gänzlich neue Kultur hervor, die nichts mehr mit der des Ancien Régime gemein haben sollte; Künstler, auch Künstlerinnen waren an der Konstitution dieser neuen Kultur beteiligt, und es galt, diese Kultur gegen alle Gefährdungen abzusichern. Frauen wurde unterstellt, daß sie wegen ihrer mangelhaften Erziehung zur Koketterie neigten, eine Ansicht, die gerade auch literarisch tätige Frauen in der Revolution teilten, um darauf den Anspruch auf allgemeine Mädchenbildung zu gründen. Madame Mouret, Herausgeberin der ersten bürgerlichen Frauenzeitschrift, z. B. sah eine Gefahr darin, daß »die natürliche Empfindsamkeit des weiblichen Geschlechts« ausgenutzt werde, »um es durch gemeine Schmeichelei zu verderben... Das selbe Geschlecht hat nur noch Bilder des Luxus, des Schmucks, der Inkonsequenz und der Leichtfertigkeit im Kopf.« Als Folge dieses Übels sah Mouret alle Bürger verderben, und: »welch augenscheinlichen Gefahren ist dann das Vaterland nicht ausgesetzt?«²¹

Ein Beispiel für solche Art fehlgeleiteter Weiblichkeit mag Vigée-Lebrun den Männern gegeben haben. Im Sinne der Revolutionäre hatte sie sich für die Verherrlichung des »Despotismus« funktionalisieren lassen. Lida von Mangden bemerkt zu dem Bildaufbau ihres Gemäldes »Marie-Antoinette mit ihren Kindern«, das im Salon von 1787 ausgestellt war, es folge dem Typus der »thronenden Madonna«, ein Einfluß von G. Romanos »Heiliger Familie« sei erkennbar.²² Inhaltlich bezogen hieße das, Vigée-Lebrun hätte die Königin quasi sakralisiert. Thomas Crow weist darauf hin, daß das Bild zunächst zurückgehalten wurde, weil die Officiers negative Reaktionen des Publikums befürchteten.²³ Er sieht darin einen Indikator dafür, daß sich die Officiers am Vorabend der Revolution zunehmend in der Zwickmühle zwischen der herrschenden Kultur des Ancien Régime und den Erwartungen eines neu-

en Ideals bürgerlicher und patriotischer Tugenden huldigenden Publikums befanden. Eine Kritik in den »Mémoires secrets« (eine der wichtigsten Gazetten der Zeit) interpretiert diese schwankende Haltung der Officiers entsprechend vernichtend.

Vigée, der vermutlich dieser Sinneswandel nicht verborgen geblieben war, hielt weiter an der Quasi-Vergöttlichung ihrer aristokratischen Klientel fest; augenfälliges Beispiel ist das 1789 entstandene Gemälde »Prinz Heinrich Lubomorski als Genius des Ruhms«, in dem H. Bock eine idealisierte, aber gänzlich unpolitische Aneignung der Antike genau im Jahr der Französischen Revolution sieht.²⁴ Gewiß sollte das Porträt eine »höhere ideale Schönheit« widerspiegeln, das tat es auch, doch war es das Schönheitsideal, in dem sich der Adel darstellt und glorifiziert – die Revolutionäre mögen darin ein Bild der »anderen Seite« gesehen haben.

Zurück zu der Debatte in der Société républicaine des arts. Sie zieht sich lange hin, endet aber schließlich mit einer Entscheidung gegen die Frauen. Ob die Künstlerinnen bis zum Brumaire III die Kollegen hinreichend von ihrer »republikanischen Sittlichkeit« überzeugt hatten? Jedenfalls wird der Ausschluß der Frauen zu diesem Zeitpunkt wieder rückgängig gemacht! Vier Monate später jedoch werden alle Volksgesellschaften vom thermidorianischen Konvent geschlossen; die Société républicaine des arts kommt der Schließung durch Selbstauflösung zuvor.

Die Künstlervereinigungen der Revolution dienten der kulturpolitischen öffentlichen Meinungsbildung – den Künstlerinnen wurde sie zeitweise verwehrt. Demgegenüber stand der Salon seit 1791 allen Künstlerinnen offen. Hatten 1789 erst drei Frauen dort ausgestellt, so waren es 1793 bereits 30, ihr Anteil stieg von 3,6 % zu Beginn der Revolution auf 12 % im Jahr IV (1796) an. Danach war er vorübergehend rückläufig, der ansteigende Trend setzte sich jedoch langfristig fort; bis 1810 erreichte der Frauenanteil 17,8 %. Zumindestens auf dieser Ebene brachte die Revolution auch langfristig eine Verbesserung der Lage der Künstlerinnen.²⁵

3. Revolutionäre Kunstwerke von Frauen

Auch die Frauen, die mit revolutionären Kunstwerken hervortraten, nutzten den Salon als ein Forum, das unter Karriere Gesichtspunkten von größter Bedeutung war. 1791 stellte Labille-Guiard ihre Abgeordneten-Porträts aus, Aglaé Cadet, Miniatur- und Emailmalerin präsentierte ein Emaillebildnis Neckers.²⁶ 1793 war im Salon Eleonore Lefebvres »Portrait d'un électeur de 1792« und ein Porträt des Abgeordneten Lameth von Anna Rajecka-Gault de St. Germain zu sehen. Die Malerin und Bildhauerin Antoinette Desfonds und die Bildhauerin Julie Charpentier stellten im gleichen Jahr Tonmodelle für ein Monument zu Ehren des ersten »Märtyrers« der Republik, Lepeletier de St. Fargeau vor. Im Musée Carnavalet befindet sich ein solches Modell aus rot gebranntem Ton, an der Seite hinter dem Kopf sind die Worte eingeritzt: »Lepeletier, après avoir écrit ses derniers mots«. Dieses Modell haben wir Anoinette Desfonds zugeschrieben. Es scheint, als habe sich die Künstlerin bei der Gestaltung an der Aufbahrung des Leichnams Lepeletiers auf der Place Vendôme orientiert, die von David inszeniert worden war.²⁷ Am Gesicht fallen die idealisierten Züge auf, wie sie von den Marat- und Lepeletier-Gemälden Davids bekannt sind.



1 Antoinette Desfonds (Zuschreibung), Michel Lepeletier sur son lit de mort 1793, Tonmodell, Musée Carnavalet

Antoinette Desfonds stellte im gleichen Salon ein Projekt für ein anspruchsvolles Monument auf den Ruinen der Bastille vor: »Ein Rutenbündel, Symbol der Einheit, trägt die ›Freiheit‹, auf die sich ›Frankreich‹ stützt. Um sie herum sind die Bildnisse großer Männer angebracht, die die ›Zeit‹ hier befestigt. Das ›Renoméé‹ verkündet ihre Taten, die ›Geschichte‹ schreibt sie nieder. – Die erste Statuengruppe stellt den Despotismus dar, der beim Anblick der Menschenrechte, verkörpert durch das ›Gesetz‹, zu Boden stürzt. Die zweite stellt die ›Philosophie‹ dar, die den ›Fanatismus‹ demaskiert; die dritte die ›Barmherzigkeit‹, die einen Gefangenen befreit.« (Erläuterung im Katalog des Salons von 1793). Monumente wie diese erhielten ihre Bedeutung als »Substitutionsangebote« (Herding) für die Statuen und Bauten des alten Kults. Sie dienten der Kommemoration revolutionsgeschichtlicher Ereignisse.

Eine besondere Möglichkeit der Partizipation an der Entwicklung einer revolutionären Kunst boten die Kunstwettbewerbe, die der Wohlfahrtsausschuß im Jahr II ausschrieb. Vier Künstlerinnen haben sich daran beteiligt.²⁸ Antoinette Desfonds sandte einen Entwurf für einen »Colosse du peuple renversant le fédéralisme« ein. Mit derartigen Monumenten sollte im Jahr II die republikanische Einheit beschworen und die Spaltung und Abwendung von der Zentralregierung des montagnardischen Konvents bekämpft werden.

Die Malerinnen Fanny Ferrey und Marguerite Gérard beteiligten sich mit Entwürfen für die Gemälde der »Héroïne de St. Milhier« – Gegenstand ist die Heldentat einer Frau, die mit ihren Kindern allein ist; als Konterrevolutionäre versuchen, in ihr Haus einzudringen, droht sie, ein Pulverfaß mit einem Pistolenschuß in die Luft zu jagen – auf diese Weise gelingt es ihr, sie zu vertreiben. »Liberté ou la mort« – die Devise des Jahres II sollte hier am Beispiel einer entschlossen handelnden Frau zu Anschauung gebracht werden. Die Heroine von St. Milhier dürfte für jene Frauen stehen, die bereit waren, selber den Krieg im Innern zu führen, während die Männer an der Front den Kampf für die Republik führen. Olwen Hufton, die sich mit dem

weiblichen Alltag der unteren Schichten in der Revolution beschäftigt hat, nennt zahlreiche Beispiele für die Selbstbewaffnung von Frauen bei Ausbruch des Kriegs, so bewaffneten sich Frauen mit Mistgabeln und Pfannen und erklärten, sie würden in Abwesenheit der Männer ihr Heim und ihre Kinder verteidigen.²⁹ In den gleichen Jahren wollten die »Revolutionären Republikanerinnen«, um ihren »heimischen Herd« zu verteidigen, Amazonenheere aufstellen; Théroigne de Méricourt, die selbst mit dem Säbel bewaffnet öffentliches Aufsehen erregte, rief zu Waffenübungen von Frauen auf usf.

Verblüffen mag zunächst, daß Marguerite Gérard sich dieser Thematik zugewandt hat; bisher war nur bekannt, daß sie zu jenen Künstlerinnen und Künstlerfrauen gehörte, die im September 1789 der Nation ihren Schmuck spendeten. Doch stand der Fragonardsche Haushalt, in dem sie lebte, der Revolution durchaus abgeschlossen gegenüber: Fragonard wurde Konservator vom 1793 gegründeten Musée des Arts, er malte seinen Sohn, der sich mit einer Reihe revolutionärer Allegorien am Wettbewerb des Jahres II beteiligte, mit einer Freiheitsmütze. Marguerite Gérard, die sich später mit der Darstellung von Szenen eines gehobenen bürgerlichen Familienlebens einen Namen als Protagonistin der bürgerlichen Frauen- und Mutterrolle machte³⁰, war übrigens die einzige Frau, die auch mit einem Anerkennungspreis bei dem Wettbewerb ausgezeichnet wurde.

Die Labille-Guiard-Schülerin Jeanne Dabos sandte gleich zwei Entwürfe ein: ein »tableau représentant le triomphe de la montagne« und ein Werk, das dem patriotischen Tugendbegriff der Terreur Ausdruck gab. Es trug den schreckenerregenden Titel: »ein Kanonier steckt einen Arm, den eine Kanonenkugel abgerissen hat, in seine Kanone, um ihn auf die Feinde abzuschießen«.

4. Herkunft, Umfeld und Ausbildungsbedingungen der Künstlerinnen

Von insgesamt 32 Künstlerinnen, von denen wir nachweisen können, daß sie sich mit Themen der Revolution beschäftigten, konnten wir in 18 Fällen Daten über Herkunft und familiäres Umfeld ermitteln; danach stammten 16 Frauen aus einem Künstlerhaushalt bzw. produzierten auch darin. Zwei weitere kommen aus einem »kulturell beeinflussten Umfeld«: Die Citoyenne Bergny war Witwe eines Kunsthändlers, Aglaé Cadet war mit einem Arzt verheiratet, der während der Revolution patriotische Gesänge auf die Montagne veröffentlichte. Von der Herkunft der übrigen 14 wissen wir nichts.

Acht Frauen hatten einen künstlerisch tätigen Vater, sechs führten eine Künstlerehe, eine Frau, Marguerite Gérard wirkte in einer kunstproduzierenden Familie, die Stecherin Notté hatte einen Maler zum Bruder. In vielen Fällen handelte es sich um Väter oder Ehemänner, die sich selber an revolutionärer Kunstproduktion oder auch an der Politik beteiligten, wie z.B. der Maler und Stecher Sergent, Ehemann der Stecherin Cernel, der Abgeordneter des Konvents war.

Alle Frauen, von denen uns biographische Daten zur Verfügung stehen, kommen aus einem familiären Zusammenhang, der im engeren oder weiteren Sinn mit Kunst befaßt ist. Germaine Greers These, daß bis zum 19. Jahrhundert nahezu alle der bekannt gewordenen Künstlerinnen mit Künstlern verwandt waren, kann an diesem Beispiel erhärtet werden. Hinzuzufügen wäre nur, daß es sich in unserem Fall



2 Nanine Vallain (Madame Pietre), La Liberté 1793/94, Gemälde, Musée de la revolution française, Vizille

häufig um Frauen handelte, die für ihr Engagement als politisch engagierte Künstlerinnen auch eine Unterstützung in ihrem familiären Umfeld fanden.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wird die Familie auch die wichtigste Ausbildungsstätte für Künstlerinnen bleiben, daran hat die Revolution nichts Wesentliches geändert. Gleichwohl bleibt festzuhalten, daß es bezogen auf die Ausbildungssituation zu partiellen Verbesserungen kommt. Laut Germaine Greer und Lida von Mengden geben im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr Maler (für die Zeit der Revolution wäre hier beispielhaft David zu nennen) ihren Widerstand gegen künstlerisch arbeitende Frauen auf und öffnen ihre Ateliers für Schülerinnen, die aber stets von Männern getrennt arbeiten. Einige besonders erfolgreiche Frauen nehmen auch selbst, wie Labille-Guiard, Schülerinnen auf.

Daneben gab es während der Revolution private Einrichtungen der höheren Mädchen- und Frauenbildung, wie das Lycée des Femmes, an dem 1790 die David- und Suvée-Schülerin Nanine Vallain (Madame Piètre) als Zeichenlehrerin arbeitete. Von ihr stammt das Gemälde »Liberté«, 1793/94 für den Jakobinerklub in Paris gemalt, das sich heute im Musée de la Révolution française in Vizille befindet.

Während der Revolution gab es einen lebhaften Diskurs über die Einrichtung von Museen.³¹ Ein damit verknüpft Interesse war die Verbesserung der Künstlerausbildung; Künstler sollten genug Anschauungs- und Vergleichsmaterial zur Verfügung haben, Möglichkeiten zum Kopieren von Originalen etc., ohne beschwerliche Kunstreisen antreten zu müssen. Die Nationalisierung des königlichen und kirchlichen Besitzes an »Monumenten der Künste und Wissenschaften« schuf eine geeignete »Materialbasis«, der Kunstraub aus Italien schien schon beinahe die aufwendige und obligatorische Italien-Reise überflüssig zu machen. Private Kunstsammlungen, die ehemals nur über gute Beziehungen zugänglich waren, sollten jetzt dem allgemeinen Publikum, also auch den Frauen – offenstehen. So können die zahlreichen Museumsgründungen und -vorhaben der Revolution als ein wichtiger Schritt zur Demokratisierung der Künstlerausbildung gesehen werden, von der die Frauen profitierten.

Im Jahr II gab es ein Bestreben, die höhere Bildung nicht in Form eines staatlich-bürokratischen Schulwesens zu organisieren, um eine »Aristokratie der Gelehrsamkeit« zu vermeiden, die dem Gleichheitsprinzip widersprach.³² Stattdessen waren allgemein zugängliche »Volksbildungsstätten« geplant, darunter auch Museen, die den Charakter von Kulturzentren mit anhängenden Zeichenschulen und Kurssystemen haben sollten und allen Bürgern und Bürgerinnen offenstünden.³³ Daß sich dieser Traum nicht erfüllte, wird sich vor allem für die Frauen nachteilig ausgewirkt haben; denn die staatlich organisierten höheren Schulen blieben den Frauen auch während der Revolution verschlossen, so daß ihnen nur der Besuch einiger weniger privater Einrichtungen blieb. Konnten sie schon vor der Revolution keine Collèges und Universitäten besuchen und hatten sie nur sehr beschränkt Zugang zu den Akademien, so blieb auch in der Revolution die höhere Bildung neben dem Wahlrecht die mächtigste Bastion männlicher Vorherrschaft.

Die 1795 beschlossenen und im Direktorium eingerichteten höheren Schulen auf departementaler Ebene, die Ecoles centrales, in denen Zeichnen das am stärksten frequentierte Fach war und in denen Zeichenprofessuren eingerichtet wurden, nahmen keine Frauen auf. Die Lycées, mit denen das Direktorium auf eine Ebene oberhalb der Ecoles centrales unter anderem die künstlerische Ausbildung struk-

turieren wollte, wären den Frauen wohl gleichfalls verschlossen geblieben. Frauen wurden nicht als Professorinnen akzeptiert, und unter den Mitgliedern des Institut national des sciences et des arts befand sich schon gar keine Frau.

Mit dem Institut national des sciences et des arts wurde nach der Auflösung der Société républicaine des arts eine modernisierte, bürgerliche Version der Akademie institutionalisiert. Es war die höchste Instanz der Gesellschaft in den Angelegenheiten der Wissenschaft und Kunst, ohne jedoch einem absoluten Monarchen zu unterstehen. Mit ihm wurde die kulturelle Hegemonie der Männer wiederhergestellt. Wie auf der allgemeinen politischen Ebene gab es eine wie auch immer begrenzte Partizipation der Frauen in der Kulturpolitik nur bis zum Jahr II. Das Direktorium tendierte dazu, ihren Ausschluß noch institutionell zu bekräftigen. Dieser Entwicklung stehen die Liberalisierung des Salons und die besseren Studien- und Arbeitsmöglichkeiten in den neuen musealen Einrichtungen gegenüber; dadurch verbesserten sich die Chancen der Frauen auf dem Kunstmarkt. Zugang zur Marktgesellschaft, Ausschluß aus dem Staatswesen lassen sich die Ergebnisse der Revolution für die Künstlerinnen resümieren.

Ausbildungstätigkeiten konnten Frauen nur privat ausüben. Von exemplarischer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Fall der Citoyenne Chézy-Quevanne, eine Künstlerin, die im Jahr IV die Kühnheit besaß, sich auf eine Zeichenprofessur zu bewerben. Im Conseil des Cinq-Cents kam es darüber zu einer Grundsatzdebatte. Das Talent der Citoyenne wurde dabei nicht in Frage gestellt. Jedoch wurden wieder Gefahren für die Sittlichkeit befürchtet: von Frauen erzeugenen Männern droht die Verweichlichung. Strebt das weibliche Geschlecht nach höheren Ämtern, liegen die Haushalte danieder, das Interesse an Nachkommen schwindet, und schließlich würde die ganze Gattung in einen Zustand der Entartung gestürzt. Der Berichterstatter, Chapelain, will den Frauen dennoch einige Lehrstühle für den Zeichenunterricht einräumen, sofern sie ihre Mutterpflichten schon erfüllt haben; denn sie verfügen seiner Ansicht nach über ein besonderes Talent zur Nachahmung – nicht etwa, weil sie zur schöpferischen Produktion fähig sind, Chapelain setzt sich aber auch mit diesem Minimalprogramm nicht durch, die Beschlußfassung wird vertagt, die Verhandlung nicht wieder aufgenommen.³⁴

Konzeptionen zur beruflichen Bildung von Frauen gab es in der französischen Revolution von weiblicher Seite nur in Ansätzen und vorwiegend unter sozialpolitischen Aspekten. Im Bereich der künstlerischen Ausbildung kennen wir den oben genannten Vorschlag der Labille-Guiard sowie den der ehemaligen Hofmalerin Aglaé Cadet, die eine Schule für Mädchen und Jungen gefallener Vaterlandsverteidiger gründen wollte, in der die Kinder die Emailmalerei erlernen sollten. Sie dachte dabei an eine speziell republikanische Produktion, von ihr selbst schon erprobt: die »Kinder-Märtyrer« der Freiheit, Barra und Viale in Emaille.

Nur selten rückte ein Mann die berufliche Unabhängigkeit der Frau in den Mittelpunkt eines bildungspolitischen Programms, wie Théremin, Mitglied der Société libre des sciences, lettres et arts in Paris, der 1799 fordert: »die Frauen sollen unabhängig von den Männern existieren, so wie die Männer unabhängig von ihnen leben können, damit die Annäherung, die täglich zwischen den Geschlechtern stattfindet, allein die Wirkung des natürlichen Willens sei...«.³⁵

Immerhin war ein Mann auszumachen, der speziell an die Berufsausbildung von Künstlerinnen dachte: der Stecher Guyot, der im Jahr V den Vorschlag machte,



3 Madame Prévost, Allegorie auf die konstitutionelle Monarchie, Dedikationstich an die Nation, Musée Carnavalet, cab.est.



4 Angélique Briceau, Agricola Viala, Kolorierter Stich, BN, Est, Inv. Allais

5 Marguérite Bergny (Verlegerin), Le triomphe de la liberté, Stich, BN, Est, Collection de Vinck



6 Marie-Anne Croisier, Fête en l'honneur de l'Etre suprême, Stich, 1794 (aus: J. Renouvier, Histoire de l'art pendant la Révolution fr., Paris, 1963, S. 427



im Louvre eine Ecole de gravure zu gründen, an der Frauen studieren sollten. Guyot will damit »Wiedergutmachungsarbeit« leisten: »Das weibliche Geschlecht in Frankreich, das so wertvoll für die Gesellschaft wäre, wenn es eine gute Erziehung erhielte, ist durchaus berechtigt, uns vorzuwerfen, daß wir es niemals durch die Künste herausgefordert und ermutigt haben; diese Einrichtung wird die Ungerechtigkeit ihnen gegenüber beseitigen.«³⁶ Guyots Projekt kam aber nicht zur Ausführung.

5. Markt- und Öffentlichkeitsbedingungen revolutionärer Kunst von Frauen.

Welche Möglichkeiten gab es für Frauen, an der Entwicklung eines neuen und revolutionären Kunstmarktes teilzunehmen? Wie reagierten sie auf den Wandel der kulturellen Öffentlichkeit? Neben der Ausstellung im (liberalisierten) Salon und der Beteiligung an den öffentlichen Wettbewerben, die wir schon erwähnt haben, gab es weitere Möglichkeiten, die von Frauen genutzt wurden. Einige Frauen arbeiteten an Auftragswerken mit. Dies gilt zum Beispiel für die Kollektionen von Abgeordnetenporträts der Nationalversammlung, die mehrere Kunsthändler in den ersten Jahren der Revolution herausbrachten, um das Interesse einer neu erwachten politischen Öffentlichkeit zu befriedigen. Angélique Briceau, Marie-Louise Cernel, Madame Notté waren z.B. an solchen Kollektivwerken beteiligt. Andere, wie Marie-Anne Croisier arbeiteten für literarische Werke der Revolution, so fertigte sie Vignetten für Prudhommes »Les crimes des reines de France« und einen Stich für den »Almanach du Père Gérard« an – einer jener revolutionären Almanache, die die neuen Grundwerte und Ideen für ein breiteres Publikum zugänglich machen wollten. Hier bot die neue literarische Kultur der Revolution Tätigkeitsfelder speziell auch für Kupferstecherinnen. Das gleiche gilt für republikanische Kalenderblätter und andere Druckgraphiken, auf denen der Text der Menschenrechtserklärung oder andere republikanische Texte illustriert wurden, und die in hohen Auflagen vertrieben wurden. Zahlreiche Frauen arbeiteten als Stecherinnen selbständig oder für Künstler und Verleger, die revolutionäre Druckgraphik auf den Markt brachten.

Eine andere Möglichkeit war, selbst initiativ zu werden. Einige Frauen sandten ihre Werke direkt an den Konvent in der Hoffnung auf öffentliche Anerkennung oder Unterstützung. So schickten zum Beispiel die Schwestern Bonnieu eine revolutionäre Allegorie, die Witwe Gond-Boulliard einen Projektvorschlag für ein »Museum zu Ehren der Märtyrer der Revolution« an den Konvent. Aglaé Cadet wandte sich mit ihrem Plan einer Schule für die Ausbildung in der Emailmalerei an den Unterrichtsausschuß.

Schließlich gab es Frauen, die selbst verlegerisch tätig wurden. Die Witwe Bergny war selber Kunsthändlerin, sie brachte mit dem Kupferstecher Vérité eine Kollektion von Abgeordnetenporträts heraus und vertrieb mehrere, von ihr selbst unterzeichnete revolutionäre Allegorien. Die Kupferstecherinnen Briceau und Rollet annoncierten eigene Werke im »Moniteur« und in der »Décade«, darunter Briceaus Illustrationen zu den »25 Geboten der Vernunft«, eine Sammlung republikanischer Maximen, die sie als Druckgraphik vertrieb.³⁷

Die Revolution schuf neue Formen kultureller Öffentlichkeit, sie schuf einen neuen Kunstmarkt, einen neuen Bedarf und eine neue Klientel. An der Kunstproduktion von Frauen läßt sich die Reaktion auf diesen Wandel ablesen. Zum einen

weist die große Zahl von Kupferstecherinnen unter den »revolutionären Künstlerinnen« nicht nur darauf hin, daß die Druckgraphik traditionell die günstigsten Wirkungsmöglichkeiten für Frauen bot, sondern daß die Druckgraphik selbst während der Revolution einen außerordentlichen Aufschwung erlebte und zum wichtigsten ästhetischen Medium für die Verbreitung der neuen Werte und Prinzipien wurde, denn sie war, wie Herding schreibt, »das gegebene Medium einer Zeit, in der Verlautbarungen, moralische und politische Anweisungen, Nachrichten über Bedrohungen und Fortschritte an der Tagesordnung waren. Der stete Wechsel der Ereignisse erheischte ein Medium, das ebenso rasch zu produzieren wie zu verbreiten war... Ohne die in hohen Auflagen gedruckten Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen hätte der Abbau von Autoritätsvorstellungen und der Aufbau einer neuen revolutionären Symbolsprache niemals so rasche Fortschritte machen können.«³⁸

Das Bild, und hier vor allem die Graphik, war im 18. Jahrhundert noch verbreiteter als das Buch: »Von den Pariser Haushalten besitzen im 18. Jahrhundert 50-60 % ein oder mehrere gedruckte Bildblätter, aber nur 25 % ein Buch.«³⁹ Die graphische Produktion von Frauen reflektiert den spezifischen Bedeutungswandel der Druckgraphik während der Revolution: Ihre Werke reichen von einfachen Abgeordnetenporträts über Darstellungen von Revolutionshelden (»Märtyrer der Freiheit«) bis hin zu revolutionären Allegorien und Historien.

Zum anderen, wir haben schon am Beispiel Labille-Guiards darauf hingewiesen, stellten sich auch Künstlerinnen, die für einen gehobenen Bedarf produzierten, auf die neuen Verhältnisse, die neue Klientel und die Erfordernisse der republikanischen Öffentlichkeit ein. An Beispielen wären hier zu nennen: die Porträtgemälde von Abgeordneten und prominenten Politikern – etwa Charpentiers »Danton«, Jeanne Dabos' Marat-Gemälde oder Renée Pilastres Porträt La Revellière-Lépeux' –, Nanine Vallains »Liberté« für den Jakobinerklub oder auch spezielle Produktionen für den revolutionären Festbedarf, wie die Wachs-Büsten von Märtyrern der Freiheit, die die Citoyenne Pédavany (Chalier) oder Marie Tussaud (Marat) anfertigten, sowie die schon erwähnten Entwürfe für revolutionäre Monumente.

Betrachtet man die Produktion revolutionärer Kunst von Frauen unter inhaltlichen Gesichtspunkten, so läßt sich festhalten, daß sie keinen spezifisch »weiblichen« Themen folgen, sondern den allgemeinen Verlauf der Revolution reflektieren. Vovelle schematisiert die Phasen dieses Verlaufs: Am Anfang, in der konstitutionellen Monarchie, steht die Zerstörung der Tyrannenbilder und die Konstruktion von »Ersatzidolen« wie Necker und Mirabeau; 1793/94 treten an ihre Stelle die »Volkshelden« der Revolution, die »Märtyrer der Freiheit« Marat, Lepeletier und Chalier. Es folgt der Versuch der Jakobinerregierung, den Kult der Märtyrer der Freiheit teils zurückzudrängen, teils unter staatliche Kontrolle zu bringen, sein revolutionäres Potential zu entschärfen; dies geschieht durch die Propagierung von »Kinder-Heroen« (Barra und Viale). Nach dem Thermidor beginnt die Hinwendung zu einem militärischen Führerkult, der für das Direktorium charakteristisch wird.⁴⁰

Dieser Verlauf läßt sich unschwer in der künstlerischen Produktion der Frauen wiederfinden. In den ersten Jahren der Revolution schaffen etwa Cadet, Dabos, Boze und Briceau Werke, die den »Ersatzidolen« Necker und Mirabeau gewidmet sind, dazu Darstellungen anerkannter Ahnherren der Revolution wie Voltaire (durch Tussaud) und Rousseau (durch Bergny) sowie Allegorien auf die konstitutionelle Monarchie (Prévost). In der zweiten Phase stehen die Heroen der Volksrevolution

im Zentrum der künstlerischen Produktion der Frauen: Darstellungen Marats, Lepeletiers und Chaliers durch Boze, Briceau, Charpentier, Desfonds, Pédavany, Sintzenich und Tussaud; Gond-Boulliands Museums-Projekt. Es folgen die »Kindermartyrer«: Barra- und Viala-Darstellungen durch Briceau und Cadet. Zur gleichen Zeit – 1793/94 – entstehen revolutionäre Allegorien auf die Montagne (Bergny, Bounieu, Dabos, Desfonds, sowie zahlreiche Kupferstiche), Werke, die die Kulte und Festkultur der des Konvents aufgreifen (Briceau, Croisier) sowie Thematisierungen des weiblichen Heroismus.

Nach dem Thermidor und speziell während des Direktoriums finden sich nur noch wenige »revolutionäre« Kunstwerke von Frauen. Ihre Aussage ist eindeutig: Rollet entwirft eine Medaille zur Erinnerung an den 9./10. Thermidor, in der sie ihrer Erleichterung über den Sturz Robespierres Ausdruck gibt; Renée Pilastre stellt in Zusammenarbeit mit dem Maler Van Spaendonck ein Gemälde La Revellière-Lépeaux' her, einer der Direktoren und Protagonist des theophilanthropischen Kults. Elisabeth Herhan fertigt eine Serie von Porträts der Generäle der Armeen des Direktoriums an. Dies sind alle Werke mit einem politischen Bezug, die uns aus dieser Zeit bekannt sind.

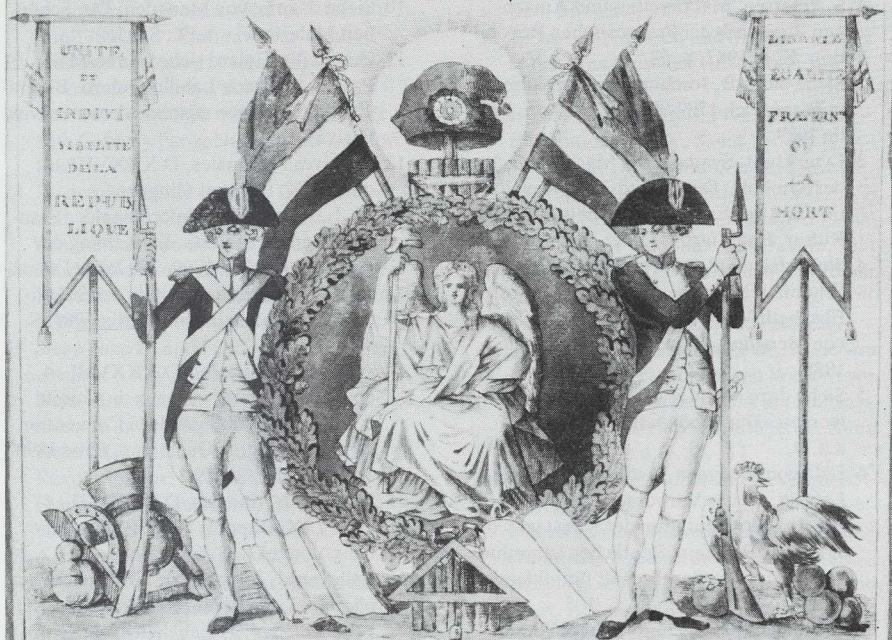
Die Kunst der Frauen folgt dem allgemeinen Verlauf der Revolutionskunst; eine spezifisch revolutionäre »Frauenkunst« gab es nicht oder allenfalls in Ansätzen (das Thema des weiblichen Heroismus). Festhalten können wir, daß das Scheitern der Revolution auch die Produktion revolutionärer Kunstwerke durch Frauen beendete. Einer der wenigen Fälle, in denen ein »frauenspezifisches« Thema aufgegriffen wird, ist der »Calendrier des femmes libres« gezeichnet von Marguerite Chatteé, ein Kalenderblatt für das Jahr 1795, aber sicher schon im Jahr II entstanden. Es stellt eine weibliche Utopie dar: Die frei handelnde Frau in Gestalt der Sansculottin und der Amazone, über ihnen thront die Göttin der Freiheit als Regentin einer neuen, verhöhten Menschheit.

Dieses Bild läßt sich mit einer männlichen Utopie der Frau in der Republik kontrastieren: im Fructidor IV entwarf Leboeuf das Projekt für ein »Museum der schönen, tugendhaften Republikanerinnen«. Am jährlich wiederkehrenden Festtag des 14. Juli sollten die schönsten und tugendhaftesten Frauen der Republik von einer (männlichen) Jury ausgewählt werden; befähigte Künstler sollten sie danach in Skulpturen nachbilden. Die Statuen wollte Leboeuf in einem Saal des Louvre ausstellen – als in Stein gehauene Idealbilder der tugendhaften republikanischen Frau.⁴¹

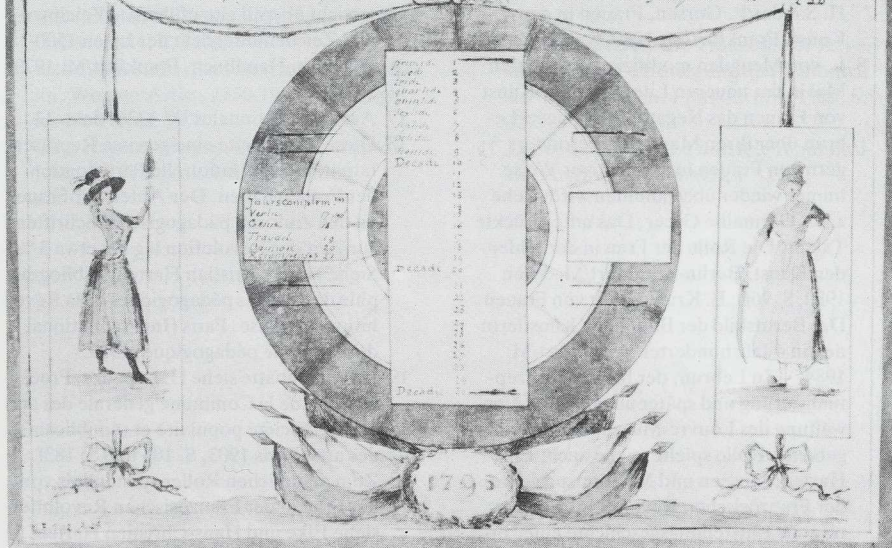


7 Madame Rollet, Medailienentwurf, Stich, zum 9./10. Thermidor II

CALENDRIER DES FEMMES LIBRES



Calendrier des Femmes Libres. Par M. Marguerite Chatté. Paris, chez la Citoyenne, le 10 Mars 1793.



8 Marguéritha Chatti, Calendrier des femmes libres. Aquarell, Musée Carnavalet, Est.

Anmerkungen

- 1 S. Petersen, Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution. Köln 1987, S. 68.
- 2 Siehe dazu: B. Jeschonnek, Revolution in Frankreich 1789-99. Ein Lexikon. Berlin 1989.
- 3 Lynn Hunt, Symbole der Macht – Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur. Frankfurt/M. 1989, S. 77f.
- 4 Siehe dazu und zum Folgenden: Der Schönheit Malerin... Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Lebrun. Hg. von Lida von Mengden. Darmstadt und Neuwied 1985.
- 5 Siehe dazu auch Lisa von Mengdens Vorwort zu »Der Schönheit Malerin...«, a.a.O.
- 6 Lida von Mengden, Artikel über Vigée-Lebrun, in: das Verborgene Museum, Bd. 1, Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. Hg. Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., Berlin 1987, S. 105.
- 7 P. Gorsen, Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte. In: G. Nabakowski/H. Sander/P. Gorsen, Frauen in der Kunst. Frankfurt/M. 1980, S. 118.
- 8 L. von Mengden modifiziert zum ersten Mal in der neueren Literatur über Kunst von Frauen das Negativurteil Vigée-Lebrun über ihren Mann, das besonders gern von Frauen in affirmativer Weise immer wieder übernommen wird; siehe z.B.: Germaine Greer, Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst. Berlin-Frankfurt/M.-Wien 1980, S. 96f.; E. Krull, Kunst von Frauen. Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in 4 Jahrhunderten. Frankfurt/M. 1984. – Zu Lebrun, der bei der Konzeptualisierung und später auch bei der Verwaltung des Louvre-Museums eine maßgebende Rolle spielte, siehe auch: Elke Harten, Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution. Münster 1989.
- 9 Olympe de Gouges, Déclaration des droits de la femme. In: dies., Politische Schriften in Auswahl, hg. von M. Wolters und C. Sutor, Hamburg 1979, S. 110.
- 10 Siehe dazu L. von Mengden, Der Schönheit Malerin..., a.a.O., S. 15.
- 11 Zu Labille-Guiard siehe: Anne-Marie Passez, Adélaïde Labille-Guiard. Biographie et Catalogue raisonné de son œuvre. Paris 1973.
- 12 Archives Nationales, D XXXVIII - 4, doss. LIX: Rapport Ginguené.
- 13 M. J. Bonnet, Die Malerinnen der Französischen Revolution. In: Katalog der Ausstellung 1789-1799, 200 Jahre Französische Revolution. Freunde der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 1989. S. 84.
- 14 Archives Nationales, D XXXVIII - 4, doss. LIX; Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention Nationale, Hg. J. Guillaume, Paris 1890-1907, Bd. VI, S. 629.
- 15 Archives Nationales, D XXXVIII - 4, doss. LIX: Rapport Noël; Procès-verbaux..., a.a.O., S. 630.
- 16 Talleyrand, Rapport sur l'instruction publique. In: Archives parlementaires, Sér. 1, Bd. 30, S. 477. Siehe auch W. Kemp, »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.« Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch. Frankfurt/M. 1979, S. 102.
- 17 Archives Nationales F¹⁷ 1326, doss. 11.
- 18 Diese Zahl dürfte eine gewisse Repräsentativität für die kulturelle Partizipation der Frauen haben. Der Anteil der Frauen an den Autoren pädagogischer Schriften zur Zeit der Revolution lag bei etwa 3 %. Siehe Hans-Christian Harten, Bibliographie des œuvres pédagogiques de la Révolution française. Paris (Institut national de recherche pédagogique) 1989.
- 19 Zu der Debatte siehe H. Lapauze, Procès-verbaux de la Commune générale des arts et de la société populaire et républicaine des arts. Paris 1903, S. 106 und S. 183f.
- 20 Zum männlichen Rollenverständnis von der Frau in der Französischen Revolution siehe Elke und Hans-Christian Harten, Die Frau in der Republik. Männer imaginieren die Weiblichkeit 1789-1799. Erscheint in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. 1989.
- 21 Madame Mouret, Darlegung der unzu-

- träglichsten Mißstände für das Glück einer Nation...., in: Elke und Hans-Christian Harten, *Frauen – Kultur – Revolution 1789-1799*. Pfaffenweiler 1989.
- 22 Lida von Mengden, Einleitung zu: »Der Schönheit Malerin«, a.a.O., S. 25.
- 23 Thomas Crow, *Painters and Public Life in 18th Century Paris*. New Haven-London 1985, S. 228.
- 24 Zu dem Gemälde siehe H. Bock, Elisabeth Vigée-Lebruns »Prinz Heinrich Lubomorski als Genius des Ruhms«. Ein Kinderbildnis aus dem Revolutionsjahr 1789. In: *Das Museumsjournal*, Jg. 3, Heft 3, Berlin 1989.
- 25 Siehe dazu E. und H.-C. Harten, *Frauen – Kultur – Revolution*, a.a.O., S. 44.
- 26 Siehe hierzu und zu den folgenden Künstlerinnen in einzelnen: ebd., S. 49ff.
- 27 Siehe dazu: Klaus Herding, *Kunst und Revolution*. In: R. Reichardt, Hg., *Die Französische Revolution*. Freiburg-Würzburg 1988.
- 28 Archives Nationales, D* XXXV^c.
- 29 Olwen Hufton, *Weiblicher Alltag. Die Schattenseiten der Französischen Revolution*. In: C. Honegger/B. Heintz, Hg., *Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen*. Frankfurt/M. 1984, S. 147f.
- 30 Siehe Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin, *Women Artists 1550-1950*. Los Angeles-New York 1976.
- 31 Elke Harten, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution*, a.a.O.
- 32 Vgl. H.-C. Harten, *Elementarschule und Pädagogik in der Französischen Revolution*. München 1989.
- 33 E. Harten, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution*, a.a.O., S. 197ff.
- 34 E. und H.-C. Harten, *Frauen – Kultur – Revolution*, a.a.O., S. 46f.
- 35 Théremin, *De la condition des femmes dans la République*. Paris, Jahr VII, S. 56.
- 36 Guyot, *Plan d'un Conservatoire d'Estampes, et Ecole Nationale de Gravure*, Jahr V. In: *Sur les Arts*. Bibliothèque Nationale. Est. Yc 38.
- 37 Vor diesem Hintergrund selbständiger Aktivitäten von Frauen ist die These von E. Krull, bei den politischen Werken von Frauen handelt es sich meist um Auftragswerke, zu relativieren. Edith Krull, *Kunst von Frauen*, a.a.O., S. 111.
- 38 Klaus Herding, *Kunst und Revolution*, a.a.O., S. 212.
- 39 Daniel Roche, *Soziokulturelle und wirtschaftliche Aspekte des Bilderhandels zwischen Ancien Régime und Revolution*. In: R. Koselleck/R. Reichardt, Hg., *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*. München 1988, S. 554.
- 40 Michel Vovelle, *Die Französische Revolution. Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten*. Frankfurt/M. 1985, S. 122.
- 41 Leboeuf, *Apperçu d'une fête républicaine*. Archives Nationales, F^{1c} I 85.