

38

Daß Frauen es in der Vergangenheit schwer hatten, sich in einer anderen Rolle als der der Ehefrau und Mutter zu behaupten, ist weidlich bekannt und an dieser Stelle nicht zu erörtern. Daß Frauen damals als Künstlerinnen arbeiteten, bedarf wohl einer besonderen Erwähnung: Die in Kunst und Kunstgeschichte dominierenden Männer haben sich so lange redlich bemüht, bildende Künstlerinnen aus ihren Überlieferungen fernzuhalten, bis man jenen Seltenheitswert zumaß oder sie für eine Art Monstrosität hielt. Tatsächlich ist die Zahl allein der Malerinnen ab dem späten Mittelalter und der Renaissance, als Künstler aus der Anonymität früheren kunsthandwerklichen und kirchlich-religiösen Schaffens hervortraten, groß. Selbst angesichts der dürftigen Informationen und zum Teil nicht mehr nachweisbaren Werke fällt eine repräsentative Auswahl schwer; die Themen und Stile sind weitgefächert. Erfahrungsgemäß erwartet man zwar von Malerinnen zumal der Vergangenheit am ehesten Bilder mit lieblichen Blumenstilleben, pudrige Kinder- bzw. Mutter-mit-Kind-Porträts oder etwas wie Bootspartien im

Frühlingssonnenschein. Das alles haben Frauen – nicht anders als Männer – auch gemalt. Aber sie haben sich darüber hinaus mit Gusto und Selbstsicherheit allen nur denkbaren Themen, auch den vermeintlich männlich besetzten, zugewandt. Ich denke beispielsweise an die Aktmalerei einschließende religiöse und mythologische Malerei der Lavinia Fontana (1552-1614), an die auf ihren eigenen wissenschaftlichen Forschungen beruhende Pflanzen- und Insektenmalerei der Maria Sibylla Merian (1647-1717), an die humorvolle Genremalerei der Lilly Martin Spencer (1822-1902), deren arbeitsloser Gatte ihr als Hausmann und Babysitter die Alltagsorgen vom Hals hielt, oder an die in den militärischen Details exakt recherchierten Schlachtenbilder der Generalsgattin Lady Elizabeth Butler (1844-1933).

Die Forschung hat inzwischen einiges getan, um sie und andere zumindest nachträglich ins Licht zu rücken. Und mit Erstaunen stellt man(n) in vielen Fällen fest, daß auch Frauen in ihrer Zeit berühmt, gefragt, umschwärmt und reich sein konnten. Der Kürze halber soll hier nur von drei solcher erfolgreichen Malerinnen die Rede sein.

Artemisia Gentileschi (1593-1653)

Zu den Künstlerinnen, deren Bilder erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden und selbst dann aufgrund ihrer vermeintlich unfraulichen Brutalität Erstaunen erregten, gehört Artemisia Gentileschi. Wie auch die beiden im folgenden zu besprechenden Frauen war sie die Tochter eines anerkannten Künstlers, Orazio Gentileschi, der in Rom für berühmte und wohlhabende Auftraggeber, darunter der Papst, arbeitete. Talentierte Töchter waren für Maler nicht unpraktisch: Man konnte sie als unbezahlte Gehilfen in der Werkstatt einsetzen und sie nach entsprechender Ausbildung ggf. auch einmal ein Bild fertigmalen lassen, ohne normalerweise Konkurrenz wie von einem Sohn befürchten zu müssen. Artemisia Gentileschi hatte doppelt Glück: Ihr Vater war stolz auf sie, und sie wurde in einer Zeit geboren, als die Kunst nicht mehr nur als reines, in Zünften organisiertes Handwerk betrachtet wurde, sondern sich in neu entstehenden Akademien zusehends individua-

Renaissance de

Daniela Tandecki



Angelika Kauffman: Die Rückkehr des Telemach © The Toledo Museum of Art, Ohio

r Vergessenen

lisierte. Maler begannen ihre Werke zu signieren und Themen frei zu interpretieren. Frauen, obwohl von Gleichberechtigung nicht die Rede sein kann, wurden immerhin von einigen Humanisten als denkende Wesen akzeptiert.

Doch nicht nur diesen Umständen verdankte Gentileschi ihren späteren Ruhm. Ihre Künstlerkarriere begann mit einem Skandal, der sie bekannt und ihre Biographie im 20. Jahrhundert zum gefundenen Fressen für Feministinnen machte. Ihr Vater ließ sie nämlich ab 1611 von seinem Freund und Kollegen Agostino Tasso unterrichten, einem windigen Triebmenschen, der sie vermutlich vergewaltigte – genau lassen sich die Fakten nicht mehr rekonstruieren – und sie sich dann mit Eheversprechen weiterhin gefügig machte, obwohl er bereits verheiratet war. Es kam 1612 schließlich zum Prozeß (und zur äußerst milden Verurteilung des Täters), in dessen Verlauf das Opfer u. a. im Kreuzverhör zwecks Feststellung der Wahrheit gefoltert wurde. Im selben Jahr heiratete Gentileschi zur Rettung ihres Rufs einen gewissen Pietro Vincenzo Stiattesi, der in ihrem weiteren Leben keine große Rolle spielte, zog nach Florenz und schaffte es dort, als Frau Mitglied der Kunstakademie und obendrein erfolgreich zu werden. Von da an ging es steil bergauf. Berühmte Auftraggeber aus Adel und Kirche rissen sich um ihre Kunst und zahlten gut. Nach einigem Hin und Her ließ sie sich mit ihren beiden Töchtern in Neapel nieder, reiste gelegentlich

– z. B. nach London, wo ihr Vater seit 1626 als Hofmaler tätig war – und malte unermüdlich. Neben unspektakulären religiösen und mythologischen Themen zeigt ihre Kunst, was nicht verwundert, wiederholt Männer, die angstvolle junge Mädchen bedrängen (z. B. Susanna und die Ältesten) oder die ihrerseits von drallen Frauen, die ihrer Schöpferin durchaus ähnlich sind, auf unschönem Wege ins Jenseits befördert werden (z. B. Judith und Holofernes, Jael und Sisera). Auffällig an den Rächerinnen ist ihr ruhiger, unemotionaler Gesichtsausdruck; sie widmen sich mit Elan und praktischem Verstand ihrer Aufgabe wie jede Hausfrau, die in Erfüllung ihrer täglichen Pflichten den Schmutz gründlich beseitigt. Gentileschis Judith etwa läßt die heroische Größe einer keuschen Siegerin ebenso vermissen wie die schwüle Erotik im Feindeszelt, beides bei männlichen Malern beliebte Varianten des Themas.

Gentileschis von Schreibern verfaßte Briefe machen deutlich, daß sie sich zwar des Wertes ihrer Kunst bewußt war und das auch kundenwirksam zum Ausdruck bringen konnte, andererseits aber nicht wagen durfte, als Frau ihre Tätigkeit als selbstverständlich darzustellen; so ließ sie dem Herzog Francesco I. d'Este einige Bilder schicken, „weil ich bereits allen Herrschern Europas gedient habe, denen meine Werke teuer sind, seien sie auch Früchte eines Baumes, der solche hervorzubringen eigentlich nicht die Kraft hat.“ (Stolzenwald 115)

*Artemisia Gentileschi:
Judith enthauptet Holofernes,
Neapel, Museo di Capodimonte
©1991 Belser Verlag, Stuttgart*



Mittlerweile ist Gentileschis Leben sogar im Kino zu verfolgen, in einem Film von Agnès Merlet mit Valentina Cervi in der Hauptrolle. Mit den historischen Tatsachen wird eher großzügig umgegangen; so wird tragische Liebe eingebaut, wo eigentlich keine war, um das Geschehen à la „Titanic“ erst massentauglich zu machen. Als Künstlerin allein hat Gentileschi es offenbar immer noch nicht leicht...

Angelika Kauffmann (1741-1807)

Nicht weniger erfolgreich verlief die Karriere der in Chur geborenen Angelika Kauffmann, Tochter eines Vorarlberger Malers, der ihr Talent früh erkannte und förderte und der, indem er das auch als Sängerin sehr begabte Mädchen als Wunderkind an den Höfen präsentierte, auch Kapital aus ihr schlug. Bis zu seinem Tode war er ihre Hauptbezugsperson und begleitete sie – war doch nach wie vor „das in öhl mahlen [...] for eine Dame eine etwas beschwärlische sache“ (Maierhofer 18) – bis zu seinem Tode auf ihrem Weg der Kunst. Obwohl sich seit Gentileschis Zeiten einiges getan hatte, obwohl man im Zeitalter der Aufklärung lebte, war man weit davon entfernt, Frauen Genie zuzubilligen oder sie als Berufskünstlerinnen zu akzeptieren. Kauffmann erlebte den Übergang vom aufklärerischen Rationalismus und Klassi-

zismus – dem ihre Kunst verhaftet ist – zur Empfindsamkeit und Romantik, und eine empfindsame Frau, die akzeptiert werden wollte, hatte zumindest nach außen hin ein ästhetisch zartfühlendes, stets den Tränen der Rührung nahes Wesen zu sein.

Kauffmann glückte es dennoch, den Schein der weiblichen Fragilität ebenso zu wahren wie ihre eigenen Interessen: Auf ihrer zweiten Italienreise mit dem Vater 1760-1765 feierte sie große Erfolge, wurde in Akademien in Bologna, Florenz und Rom aufgenommen. Inzwischen malte sie nicht nur Porträts, sondern eroberte sich auch das „männliche“ Gebiet der Historienmalerei, wobei sie freilich den klassischen Stoffen eine ganz eigene Note verlieh: In ihren weichen Gesichtern und fließenden Bewegungen sind Männer und Frauen kaum voneinander zu unterscheiden, und antike Heldinnen und Helden (s. Die Rückkehr des Telemach) wirken unabhängig von der Dramatik der jeweiligen Situation saftlos und schwächlich. Kauffmanns schnellem Aufstieg tat das keinen Abbruch, traf es doch offenbar den Zeitgeschmack. Während ihres langjährigen Englandsaufenthalts ab 1766 erhielt sie Aufträge von der königlichen Familie und wurde 1768 Gründungsmitglied der berühmten Royal Academy of Arts, bewundert von den Großen ihrer Zeit und zusehends wohlhabend. In dieser Zeit saß sie einem Heiratsschwindler auf und stürzte sich nach Annullierung der Ehe mehr denn je in die Arbeit. Sie

wurde so berühmt, daß man ihre Werke in zahllosen Kupferstichen kopierte, sie in Büchern, auf Möbeln, Fächern, Schnupftabaksdosen und gar als Stickvorlagen unterbrachte (Maierhofer 76). Wie ein Star unserer Zeit hatte sie den Markt erobert.

In Rom, wo sie sich 1782 nach ihrer Heirat mit dem italienischen Maler Antonio Zucchi niederließ, festigte sich ihr Ruf nicht nur als Künstlerin, sondern als gesellschaftlicher Mittelpunkt. In diese Zeit fällt auch ihre Bekanntschaft mit Goethe, der mit seinen herablassend-gönnenhaften Ausführungen in der Italienischen Reise ihrem künstlerischen Ruf wenig Gutes tat. So billigte er ihr in einem seiner zweifelhaften Komplimente ein „unglaubliches und als Weib wirklich ungeheures Talent“ zu (Maierhofer 151), sparte aber nicht an Kritik, als sie 1787 den Fehler beging, ihn als nicht sonderlich beeindruckenden Menschen zu porträtieren, während doch Tischbein gleichzeitig eine Goethes überbordendem Ego schmeichelnde Heldenikone auf die Leinwand bannte. „[...] daraus wird aber nichts“, beschied der große Dichter folglich die Arbeit der Malerin (Maierhofer 105).

Nach wie vor billigte man der Frau entweder keine dem Mann ebenbürtigen Kräfte zu oder sprach ihr die Weiblichkeit ab; eine weitere deutsche Geistesgröße, Johann Gottfried Herder, schrieb 1789 „Sie ist aber auch ganz u. gar nicht von dem gemeinen Geschlecht der Weiber [...]; sie ist an Tätigkeit ein Mann [...]“ (Mai-

Renaissance de

erhofer 151) und führte gegenüber seiner Gattin aus, was die Berufstätigkeit aus einer Frau machen kann: „Die Angelika ist gar lieb und hold: leider aber durch die fatale Kunst, in der sie obgleich wie ein Engel existiert u. von Kindheit auf existiert hat, auf ihrem Stamme vertrocknet.“ (Maierhofer 106)

Auch Kauffmann geriet eine Zeitlang in Vergessenheit, ist inzwischen jedoch wieder etabliert. Ab dem 15. November 1998 wird sie mit einer 130 Werke umfassenden Ausstellung im Kunstmuseum in Düsseldorf, in deren Gefolge auch der Buchmarkt um einige Kauffmann-Bände bereichert werden soll, einer breiten Öffentlichkeit präsentiert.

Rosa Bonheur (1822-1899)

Der avantgardistische Schriftsteller Guillaume Apollinaire schrieb 1912: „Das 18. Jahrhundert brachte nur Künstlerinnen zweiten Ranges hervor, so wie Angelika Kauffmann oder Mme. Vigée-Lebrun. Erst im 19. Jahrhundert begannen sich wieder echte weibliche Künstlerpersönlichkeiten in Frankreich zu zeigen. Rosa Bonheur, Louise Abbéma und Berthe Morisot waren nicht ohne Einfluß auf die Kunstszene.“ (Düchting 165). Über die künstlerische Zweitrangigkeit von Angelika Kauffmann kann man bestimmt streiten; zu behaupten, daß Rosa Bonheur „nicht ohne Einfluß“ gewesen sei, ist eine Untertreibung.

Die Künstlerin wurde in eine fortschrittliche Familie geboren. Als Anhänger modernster Gesellschaftstheorien war der Vater, ein Zeichenlehrer und Landschaftsmaler, von der Gleichwertigkeit von Frau und Mann überzeugt (Nicoidski 161). Das altehrwürdige Künstlerlexikon Thieme/Becker berichtet, er habe seine Tochter dennoch zunächst einer Näherin in die Lehre gegeben, um sie „trotz ihres starken Zeichendranges vor dem Lose einer Künstlerin zu bewahren“, doch das junge Mädchen, das mutterlos und ungebündelt aufwuchs, hatte sich längst für eine künstlerische Laufbahn entschieden. Auf gesellschaftliche Feinheiten und Regeln oder weibliche Rollenbilder ließ sie sich im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen allerdings gar nicht erst ein. Nun hatte sich in der Kunst ohnehin viel getan. Die Zeiten abgechiedener Atelierpinselei im Halbdunkel waren vorbei. Der Schritt ins Freie und in das Wagnis experimentellen Schaffens revolutionierte die Kunst. Themen, Techniken und Farben begannen, ungeahnte Wandlungen durchzumachen.

Bei Bonheur hat man freilich mitunter den Eindruck, sie – eine glühende Verehrerin von George Sand (Adams 162) – sei bewußt gegen Vorurteile gegenüber weiblicher Kunst angegangen. Sie durchstreifte die Natur und machte Tierskizzen, mietete sich auf einem Bauernhof ein, um besser Tiere beobachten zu können, besuchte Pferdemarkte und hielt sich in stinkenden Schlachthöfen

auf, wobei sie aus Sicherheitsgründen Männerkleidung trug – nach der Entdeckung dieses schockierenden Umstands mit Sondergenehmigung vom Polizeipräfekten –, eine Gewohnheit, die sie auch später beibehielt. Um die öffentliche Meinung scherte sie sich zeitlebens keinen Deut. Der Mensch, ob männlich oder weiblich, spielt auf ihren Bildern ohnehin eine Nebenrolle. Tiere sind ihr Thema, aber nicht etwa verspielte Kätzchen, tirilierende Kanarienvögel oder ähnliche Schmusefreunde. Bonheur malte lieber stampfende, sich aufbauende Rosse oder schwere Ochsesengespanne mit wuchtigen, verschwitzten Tieren, denen der Speichel aus dem Maul trieft, und das Ganze obendrein auf Riesenleinwänden. Ihr berühmtes Bild *Le Marché aux chevaux* (Der Pferdemarkt, 1853) mißt 245 x 507 cm, *Fenaison en Auvergne* (Heuernte in der Auvergne, 1855) 313 x 654 cm, um nur zwei Beispiele zu nennen.

Der Erfolg ließ trotz ihres unorthodoxen Auftretens nicht lange auf sich warten. Seit ihrem Salondebüt 1842 wurde sie von der Kritik – insbesondere von der liberalen und linksgerichteten Presse, die in ländlichen und Genreszenen das demokratische Streben des neuen Regimes verkörpert sah (Adams 161) – regelmäßig gefeiert. Doch auch nachdem die Politik mehr nach rechts schwang, behielt Bonheur ihre Bewunderer von Delacroix bis Napoleon III. und erzielte im In- und Ausland schwindelnd hohe Preise für ihre

r Vergessenen

Bilder. Der Dichter Théophile Gautier hielt sie für die beste Tiermalerin Frankreichs (Adams 166), Victor Hugo schwärmte: „Ich stelle sie als schöpferische Künstlerin über alle anderen Frauen“ (Sello 144), und ihr amerikanischer Fan Buffalo Bill schenkte ihr zwei Pferde (Nicoidski 165).

Schon 1859 war sie reich genug, um sich ein Schloß bei Fontainebleau kaufen zu können und dort einen umfangreichen Tierpark für ihre Studien einzurichten (samt zahmer Löwin). Sie bewohnte das Anwesen mit ihrer Freundin Nathalie Micas, ebenfalls Künstlerin. 1865 empfing Bonheur von der eigens angereisten Kaiserin Eugenie, die die löbliche Meinung vertrat, der Genius habe kein Geschlecht, das Kreuz der Ehrenlegion. Weitere hohe Ehrungen und Ehrenbezeichnungen folgten. Anna Klumpke, die nach Micas' Tod (1889) bei Bonheur lebte, malte 1898 eine selbstbewußt lächelnde Frau, die in männlicher, ordengezierter Oberbekleidung breitbeinig vor ihrer Staffelei sitzt, das weiße Haar offen und leicht zerzaust. Bonheur hatte alles erreicht, ohne ihre künstlerische oder persönliche Freiheit aufzugeben.

Soviel zu Einzelbeispielen weiblicher Kunst zwischen 1600 und 1900, die, einst hochgerühmt und dann negiert, heute langsam wieder Beachtung finden. Ob ein ähnliches Schicksal den berühmten Künstlerinnen unseres Jahrhunderts erspart bleiben wird, muß man wohl derzeit noch für fraglich halten.

Dr. Daniela Tandecki,
Literaturwissenschaftlerin und
Kunsthistorikerin, zuständig für Kunst
und Musik in der Hauptabteilung
Kultur der Konrad-Adenauer-Stiftung.
Veröffentlichungen u. a. „Die Bibel in
der Kunst. Das 19. Jahrhundert“, 1993,
„Tigerbrand. Das unbequeme Genie
William Blake“, 1997.

LITERATUR

- Adams, Steven. The Barbizon School & the Origins of Impressionism. London 1997 (1/1994)
 Düring, Hajo (Hrsg.). Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918. Köln, 1989 (DuMont-Dokumente)
 Frascina, Francis/Blake, Nigel/Fer, Briony/Garb, Tamar/Harrison, Charles. Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century. New Haven, London 1993 (Modern Art. Practices and Debates)
 Maierhofer, Waltraud. Angelika Kauffmann. Reinbek bei Hamburg, 1997 (rowohlt monographien)
 Nicoidski, Clarisse. Die großen Malerinnen. Weibliche Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Aus dem Franz. v. Helga Künzel u. Liselotte Julius, Bern, München, Wien 1998 (1/1994)
 Sello, Gottfried. Malerinnen aus vier Jahrhunderten. Hamburg 1995 (Edition Ellert & Richter)
 Stollenwald, Susanna. Artemisia Gentileschi. Bindung und Befreiung in Leben und Werk einer Malerin. Stuttgart, Zürich 1991

Renaissance der Vergessenen

*Artemisia Gentileschi, La Pittura
(Selbstbildnis als Allegorie der
Malerei), St. James Palace,
Collection of Her Majesty the Queen
©1991 Belser Verlag, Stuttgart*

