

Herkules als verfolgte Unschuld?

Ein weiblicher Subjektentwurf der Aufklärung von Marie Guillemine Benoist

Für V. K.

I. Alte und neue Schwierigkeiten mit „vergessenen Künstlerinnen“ und ihren Werken

Die Wiederentdeckung von Künstlerinnen, die erst die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts von der Überlieferung ausgeschlossen hat, war vor mehr als zwanzig Jahren der Ausgangspunkt dessen, was wir heute feministische Kunstwissenschaft nennen. Die Impulse kamen bekanntlich nicht aus den Hörsälen, sondern von der Straße, aus der Neuen Frauenbewegung, die die Bedeutung der visuellen Präsentation für das Geschlechterverhältnis früh erkannte. Die Verfahren des Verschweigens und der Diffamierung der Kunst von Frauen haben zuerst Feministinnen und Künstlerinnen kritisiert, die nach identifikatorisch zu besetzenden Vorbildern, nach Heldinnen und Opfern in der Geschichte suchten und aus deren Studium eine „weibliche Ästhetik“ gewinnen wollten.

Die „Aufarbeitung vergessener Künstlerinnen“ – eine gängige Formulierung, die unangenehm an Strafarbeiten für Versäumnisse erinnert, der sich paradoxerweise Wissenschaftlerinnen unterziehen, die diese Versäumnisse nicht zu verantworten haben – diese „Aufarbeitung“ steht heute nicht mehr im Zentrum des Interesses feministischer Forschung. Der Paradigmenwechsel von der „Frauenforschung“ zu einer Analyse der Geschlechterverhältnisse in der Geschichte hat diese Aufgabe als *eine*, allerdings wichtige unter anderen relativiert. Die in den siebziger Jahren bohrend gestellte Frage nach einer genuin weiblichen Ästhetik hat sich schnell als ebenso obsolet erwiesen wie die Suche nach einer positiven Identität von Weiblichkeit oder die nach den unentdeckten Werken des „weiblichen Michelangelo“ in den Depots der Museen. Bereits 1971 hatte Linda Nochlin mit ihrem Aufsatz „Why have there been no great women artists?“ davor gewarnt, auf diese defensiv und deshalb falsch gestellte Frage hereinzufallen.¹ Ihre Empfehlung, stattdessen eine materialistische Sozialgeschichte der Künste, vor allem als Institutionengeschichte zu betreiben und damit den Sexismus der Kunst und ihrer Historiographie einer überfälligen Ideologiekritik zu unterziehen, stand am Anfang einer Reihe wichtiger Grundlagenarbeiten auch im deutschsprachigen Raum. In welchem Verhältnis die Künstlerinnengeschichte zur Kunstgeschichte steht, an welcher Stelle die weiblichen Produktionen in der Wissenschaft zu lokalisieren sind und mit welchen Darstellungsformen und Methoden über sie in einer nicht-affirmativen Weise gearbeitet werden kann – dies sind heute nach wie vor offene Fragen. Im Prinzip lassen sich bisher zwei mehr oder weniger kontroverse Ansätze feststellen:

1. Die Integration der Künstlerinnen in die bekannten Meister-Erzählungen mit dem Ziel der Anerkennung weiblicher Leistungen durch eine männlichkeitszentrierte Forschung. Diese Richtung arbeitet hauptsächlich mit den konventionellen Metho-

den der Monografie und der stilistischen Einordnung. Sie entspricht einer Politik der Gleichberechtigung, formaler Chancengleichheit und der Quotierung.

2. Die Konstruktion einer autonomen Frauenkunstgeschichte, die den vermeintlich authentischen Selbstaussdruck jeweils historisch und sozial produzierter „Weiblichkeit“ herausarbeiten und dafür eigene Qualitäts- und Beschreibungskriterien entwickeln will. Diese Richtung ist mit einer Frauenpolitik der Differenz und der Identitätssuche verbunden, wie sie heute etwa die italienische Frauenbewegung unter dem Motto „Affidamento“ vertritt.

Die Künstlerinnengeschichte der „Gleichheit“ läuft Gefahr, durch Anpassung an herrschende, männliche Standards das radikale Potential, das allein das Faktum weiblicher Kunstpraxis bedeutet, zu nivellieren und ihre wissenschaftskritischen Implikationen zu verspielen. Die Künstlerinnengeschichte der „Differenz“ dagegen neigt zu einer politisch motivierten Positivierung von „Weiblichkeit“ und dazu, die Geschlechterstereotypen der „Frauenkunstgeschichte“ des 19. Jahrhunderts zu reproduzieren. Trotz der begrenzten Perspektiven, die beide Ansätze bieten, und der – wie ich meine – produktiven gegenwärtigen Verunsicherung, wie und zu welchem Zweck über Künstlerinnen gearbeitet werden kann, verdanken wir beiden Richtungen eine sprunghafte Verbreiterung des Wissens über Künstlerinnen. Dieses wiedergewonnene Wissen macht eine methodologische Diskussion überhaupt erst möglich.

Parker und Pollock haben mit ihrem Buch „Old Mistresses. Women, art and ideology“ 1981 diese Diskussion auch hierzulande erneut in Schwung gebracht.² Sie bezeichnen den Schnittpunkt von Geschlechter-, Klassen und Kunstideologien als den Ausgangspunkt der Dekonstruktion der sexistischen Grundlagen kunstwissenschaftlicher und kultureller Praxis. Auf diese Weise rücken sie die Kunst von Frauen aus der Marginalität vergessener Kleinigkeiten in das Zentrum einer politischen und wissenschaftskritischen Revision der Disziplin. Im Spiegel der weiblichen Produktion von „Zeichen“ erscheint die männliche Produktion von „Frauen als Zeichen“ als Gewalt. Der universale Geltungsanspruch normativer Setzungen, wie: der Künstler und sein Modell, das Werk und sein Betrachter, Meister und Schüler usw. werden mit der Anerkennung der Existenz von Künstlerinnen relativiert. Deren Verleugnung in der kunstgeschichtlichen Praxis gibt das Ausmaß der männlichen Vorherrschaft auf dem Feld der ästhetischen Präsentation zu erkennen, das sich damit als eines der Schlachtfelder des Geschlechterkampfes erweist. Immer mehr Kunsthistorikerinnen lehnen es ab, als Komplizinnen an dieser Herrschaft zu partizipieren. Sie tun dies, obwohl ihre Entsolidarisierung von der Herrenkultur oft mit dem Entzug sozialer Privilegien in ihrer Berufs- und Lebenspraxis verbunden ist und obwohl keineswegs Aussicht auf Teilhabe an einer weiblichen Kultur besteht, die durchgängig als die eigene, nicht-entfremdete im Unterschied zu der fremden, männlichen erlebt werden könnte. Hoffnungen dieser Art, die die Wiederentdeckung vergessener Künstlerinnen ursprünglich motivierten, haben sich nicht oder nicht in dem erwarteten Ausmaß erfüllt. In den Aufbruchsjahren der „Neuen Frauenbewegung“ war der Blick auf die Künstlerinnen und ihre Werke ebenso enthusiastisch wie besitzergreifend und oft rücksichtslos in der Projektion politisch aktualisierter Wünsche nach kultureller Selbstbestimmung. In den letzten Jahren hat dieser Zugriff auf die Vergangenheit viel an Ve-

hemenz, Naivität und Einiges an Entdeckerfreude verloren. Die populären Publikationen, deren Nachfrage auf dem Markt nach wie vor Mangel und Bedürfnis nach einem vorenthaltenen Wissen indiziert, bilden einen schmalen Corpus von „Frauenkunst“ quer durch die Jahrhunderte immer wieder ab. Vorschnell zum Kanon erklärt, will er nun nicht breiter werden.³

Seriöse wissenschaftliche Monografien, wie Mary D. Garrards „Artemisia Gentileschi“ oder Bettina Baumgärtels Dissertation über Angelika Kauffmann⁴, erscheinen im Vergleich zu der stürmischen Expansion anderer Arbeitsfelder feministischer Kunstwissenschaft nur spärlich. Fast scheint es so, als wendeten sich die Kunsthistorikerinnen enttäuscht, ja angewidert von einer „Frauenkunst“ ab, die nicht gehalten hat, was der Feminismus von ihr versprach. Statt authentischer weiblicher Selbst- und Weltentwürfe, statt subversiver Gegenbilder zu den „Männerphantasien“ ist eine prinzipielle Konformität mit den jeweils historisch herrschenden Geschlechter- und Kunstideologien festzustellen, die weiterhin als „männlich“ zu deklarieren mit dieser Feststellung schwierig wird. Um die narzistische Kränkung, die die Beschäftigung mit der Kunst von Frauen für feministische Forscherinnen allemal bedeutet, zu verarbeiten, ist jedoch genaues Hinsehen besser als Wegsehen. Nur nahsichtige, differenzierte Analysen der isolierten Bruchstücke einer Biografie oder eines Œuvres bieten eine Chance, die auf den ersten Blick unscheinbaren und wenig spektakulären Abweichungen von der Norm als Manifestation einer weiblichen Sichtweise zu erkennen. Nur eine selbstreflexive Verarbeitung der eigenen Weiblichkeitsbilder in Hinblick auf die enttäuschten Erwartungen bieten eine Chance, die Werke von Künstlerinnen zu verstehen, statt zu idealisieren oder zu verwerfen. Wenn diese Chancen nicht genutzt werden, könnte es geschehen, daß gerade „emanzipierte“ Kunsthistorikerinnen den oft deprimierenden Anblick dieses Materials nicht mehr ertragen.

Nicht nur Kunsthistoriker, auch Kunsthistorikerinnen unterliegen einer bekannten Berufskrankheit, die die Größe oder Kleinheit, die Erhabenheit oder Trivialität des Untersuchungsgegenstandes auf die untersuchende Person wie eine Infektion überträgt. Nachdem dieser Mechanismus in den siebziger Jahren mit der akademischen Nobilitierung der industriellen Volkskulturen (Comics, Plakate, Warenwerbung etc.) in Frage gestellt war, scheint er in den achtziger Jahren wieder voll wirksam geworden zu sein. Die Dekonstruktion noch des miesesten Macho-Genies ist wegen der Größe des kritisierten Gegenstandes der beruflichen Profilierung einer Kunsthistorikerin weniger abträglich als ihre Verbindung mit der vermeintlichen Bedeutungslosigkeit einer „vergessenen Künstlerin“, deren Namen noch nie jemand gehört hat. Diese Entwicklung ist für die Auseinandersetzung mit der Kunst von Frauen nachteilig.

Schließlich hat die Rezeption poststrukturalistischer Denkmuster und Fragestellungen in der feministischen Kunstwissenschaft eine biographisch-monographische Aufarbeitung problematisiert. Die Kritik an der humanistischen Vorstellung von der Einheit und Rationalität des Subjekts, die in dem von Roland Barthes und von Michel Foucault⁵ ausgerufenen „Tod des Autors“ gipfelt, kompliziert den feministischen Umgang mit „vergessenen Künstlerinnen“ erheblich. Diese Kritik wird eine wissenschaftliche Bearbeitung solange blockieren, bis ihre Argumente offener diskutiert

und einer geschlechtsspezifischen Differenzierung unterzogen werden. Weder die französischen Philosophen und Psychologen des Poststrukturalismus' noch ihre Anhängerinnen in der feministischen Kunstwissenschaft haben die Kritik des Geniekultes und der Autonomie des Werkes erfunden. Die Entzauberung der Helden- und Heiligenlegenden als ein Stoff, aus dem Künstler gemacht werden, stand im Zentrum der Reform des Faches Kunstgeschichte in den siebziger Jahren – wobei freilich niemand den mit ihnen verbundenen Männlichkeitswahn zur Kenntnis nahm. Heute stellt die Radikalisierung dieser Kritik jeden Versuch der Rekonstruktion einer Künstlerinnenpersönlichkeit und ihres Œuvres unter den Verdacht, eine Verdoppelung und Imitation der „Meister-Erzählungen“ zu sein, die nach wie vor die Lieblingsbeschäftigung männlicher Kunstgeschichtsschreibung ist. Die Sensibilisierung für die Frage „Was ist ein Autor?“ sollte nicht übersehen lassen, daß sie keineswegs identisch ist mit der Frage: „Was ist eine Autorin?“. Lisa Tickner⁶ und Christine Battersby haben darauf aufmerksam gemacht, daß der proklamierte „Tod des Autors“ für Frauen, die niemals Zugang zu dieser privilegierten Position hatten, andere Konsequenzen nach sich zieht als für Männer, deren Autorenschaft als zentraler Baustein patriarchaler Dominanz und Autorität funktionierte. Battersby registriert mit Skepsis, daß die Idee der „Künstlerpersönlichkeit“ gerade in dem historischen Augenblick für überholt erklärt wird, in dem eine beachtliche Reihe von Schriftstellerinnen und Künstlerinnen wiederentdeckt und als „Autorinnen“ historisch greifbar werden.⁷

In der kunsthistorischen Praxis stellt sich unverändert die Aufgabe, die materielle Basis, auf der überhaupt über Künstlerinnen geredet werden kann, zu verbreitern. Dies macht eine historische Rekonstruktion der verstümmelten und fragmentierten Werke und der entstellten Biografien unverzichtbar. Dabei sind pragmatische Gegenstandssicherung und die Reflexion ihrer Verfahren, die Analyse der Bruchstücke wie die unserer Absichten beim Zusammensetzen gleichermaßen wichtig.

Ich möchte im Folgenden das wenig bekannte Gemälde einer wenig bekannten Malerin in den Mittelpunkt stellen, um die geringe Anzahl der Werke von Künstlerinnen, an denen feministische Lesarten erprobt werden können, zu vergrößern. Die Breite des Umfeldes, das dabei in den Blick der Untersuchung gerät, dient nicht allein einer allzu detaillierten historischen „Einordnung“, sondern einer anderen Absicht: Ich möchte zeigen, wie sich dieses Umfeld verändert, wenn wir es im Licht der weiblichen Kunstpraxis und aus der Perspektive der Werke von Frauen in Augenschein nehmen.

II. „Die Unschuld zwischen Laster und Tugend“ von Marie Guillemine Benoist. Ikonografie und biografisches Material

Das Gemälde mit dem Titel „Die Unschuld zwischen Laster und Tugend“ entstand 1790 und wurde 1791 in dem ersten „Salon der Freiheit“, den die Französische Revolution auch den Frauen geöffnet hatte, ausgestellt (Abb. 1, 2).⁸ Mit Hilfe des Bildtitels ist die Allegorie leicht zu entschlüsseln: Das junge Mädchen im weißen Kleid ist „Innocence“. Sie sucht Schutz in den Armen der „Tugend“, um sich der Verfolgung durch einen leidenschaftlich begehrenden Jüngling zu entziehen. Die Figurengruppe



1 Marie Guillemine Benoist, Die Unschuld zwischen Laster und Tugend, 1790/91, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

ist dicht an den vorderen Rand einer klassischen Landschaftsbühne gerückt, deren Ausstattung mit emblematischen Motiven die Allegorien kommentiert: dem „Laster“ sind die unter Rosen versteckte Schlange, ein marmorner Lusttempel und finster dräuende Dunkelheit zugeordnet, der „Tugend“ ein dorischer Monopteros, von dessen Zentrum Strahlen ausgehen und Himmel und Horizont der „Tugendseite“ der Landschaft erleuchten. Mit den Farben der Trikolore und der Lichtsymbolik erklärte die Malerin das weibliche Tugendideal der „Unschuld“ als eine Errungenschaft von Aufklärung und Revolution. Die römische Statur der „Vertu“ und der unverkennbar einer Rokoko-Pastorale entsprungene Jüngling assoziieren „Tugend“ und „Laster“ mit historischen Stilziten. Sie zeigen die Vertrautheit der Malerin mit den republikanischen Kunst- und Moraldebatten, die sie in ihrem Elternhaus und in ihrer Ausbildung bei Elisabeth Vigée-Lebrun und Jacques Louis David in den Jahren 1780-1786 gewonnen hatte.

Das Bemerkenswerte an der Komposition ist die Verschränkung von zwei disparaten Bildtraditionen: der der „Verfolgten Unschuld“ und des „Herkules am Scheideweg“. Herkunft und Bedeutung dieser beiden Bildtraditionen sind deutlich erkennbar, die Verbindung des Disparaten erscheint wie natürlich. Die ikonografische Kombination



2 Marie Guillemine Benoist, Die Unschuld zwischen Laster und Tugend, 1790/91, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, Detail

der beiden prominenten Bildprägungen des weiblichen und männlichen „Geschlechtscharakters“ im Sinne der Aufklärung stellt deren Polarisierung in Frage. Die „Verfolgte Unschuld“ kann schlechterdings nicht die Rolle des „Herkules am Scheideweg“, Herkules nicht die einer „Verfolgten Unschuld“ spielen – und dennoch suggeriert gerade dies die Bildwelt der Allegorie ästhetisch überzeugend.

Mit der Wahl eines moralphilosophischen Themas und seiner Behandlung in der Gattung einer allegorischen Historie im anspruchsvollen Format (87 x 115 cm) überschreitet die Malerin die Grenzen der weiblichen Kunstpraxis, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Grenzen der weiblichen „Natur“ galten. Während Frauen in der Pastell-, Porträt-, Stilleben- und Genremalerei sowie in der kunsthandwerklichen

Produktion in dieser Zeit bedeutende Marktanteile gewannen und wachsende gesellschaftliche Akzeptanz fanden, galt die Historienmalerei gerade vor und während der Französischen Revolution als explizit männliches Terrain. Wer war die 1790 erst dreißigjährige Frau, die sich im ersten Anlauf und mit einer ungewöhnlichen Sicherheit auf diesem Terrain bewegte?

Wie so oft im Umgang mit den Künstlerinnen macht schon die Frage nach dem Namen die größten Schwierigkeiten. Es sind Schwierigkeiten, die ernst zu nehmen wir gelernt haben – bedeutet doch der Name im kunstgeschichtlichen Kontext die Identifikation einer Frau als „Künstlerin“ (als Autorin) und die Sicherung eines weiblichen Œuvres. Als unser Gemälde entstand, trug sie den Namen ihres Vaters, des Salinendirektors und Beamten René Leroux-Delaville; 1793 nahm sie mit der Verheiratung den ihres Ehemannes, des Advokaten Pierre Vincent Benoist an; in die historische Überlieferung ging sie unter dem Titel einer Muse des Schriftstellers Charles Albert Demoustier (1760-1800) ein, der sie als „Emilie“ bedichtete und liebte. Dem Ruhm dieses bis Anfang des 20. Jahrhunderts bekannten, heute vergessenen Dichters verdanken wir die Überlieferung des biografischen Materials. Die Familie der Künstlerin war stolz darauf, die Jugendliebe eines anerkannten Dichters vorweisen zu können, der ihr zwischen 1784 und 1789 in fünf Folgen sein Hauptwerk zueignete, die „Lettres à Emilie sur la Mythologie“. Die 1914 im Auftrag dieser Familie publizierte Biografie (sie ist ebenso materialreich wie idealisierend), verleiht der Heldin schon im Titel Bedeutung durch die Verbindung ihres Namens mit den Männern ihrer Umgebung: „Comtesse Benoist. Une Elève de David. L’Emilie de Demoustier.“⁹ Erst nach ihrem Tode wurde der verwitwete Bürger Benoist geadelt. Die posthume Erklärung zur „Comtesse“ erzeugt die Aura aristokratischen Müßiggangs, die an den zur Zeit der Restauration aufblühenden weiblichen Dilettantismus erinnert. Diese Aura verdeckt die angestrebten Versuche der Malerin, die Kunst als einen bürgerlichen Frauenberuf zu betreiben. Die Bürgerin Marie Guillemine Benoist ernährte zwischen 1793 und 1814 ihre Familie mit drei Kindern weitgehend selbständig durch den Verkauf ihrer Gemälde, da die Einkünfte ihres politisch und geschäftlich wenig erfolgreichen Ehemannes schmal waren. Seine späte Ernennung zum Minister unter der Regierung der Bourbonen forderte von seiner Frau die Einstellung ihrer Erwerbstätigkeit und setzte ihrer professionellen Teilnahme an dem Kunstleben in Paris ein abruptes Ende. In der modernen Kunstgeschichtsschreibung wird sie – in knappen Lexikonartikeln – unter dem Namen einer „Comtesse Benoist“ geführt, der von allen möglichen Namen sicher der ist, der mit ihrem Werk am wenigsten Verbindung hat. Das „Bildnis einer Schwarzen aus Gouadeloupe“ (1800, Paris, Louvre), das einzige öffentlich zugängliche und durch Reproduktionen bekannt gewordene Werk aus einem umfangreichen Œuvre, ist mit dem Mädchennamen Leroux-Delaville signiert, eine übliche Praxis der „femmes artistes“ im 18. Jahrhundert. Ich werde sie im Folgenden dennoch „Benoist“ nennen, um den Ansatz einer kunstgeschichtlichen Rekonstruktion nicht zu gefährden.

Das Wissen über Benoists Herkunft aus einer gebildeten Beamtenfamilie in unsicheren Vermögensverhältnissen ist für das Verständnis des Gemäldes nicht gleichgültig. Der Vater legte Wert darauf, seinen Töchtern eine Berufsausbildung zu bieten,

mit der sie im Falle der Ehelosigkeit ihren Lebensunterhalt bestreiten könnten. Er war stolz auf ihre künstlerische Begabung und ließ sie von prominenten Malern und Malerinnen unterrichten.¹⁰

1786 wurde die Sechzehnjährige in dem Salon ihres Elternhauses von Demoustier „entdeckt“ und zur Adressatin seiner „Briefe über die Mythologie“ gemacht. Die sich fünf Jahre lang hinziehende, von Demoustier literarisch weidlich ausgeschlachtete Liebesgeschichte ohne Happy End erklärt die Leichtigkeit, mit der die Malerin Zugang zu mythologischen Themen und zur Gattung der Historienmalerei fand. Der Dichterfreund erweiterte nicht nur den Bildungshorizont des jungen Mädchens; er verwandelte sie zugleich in seine Muse. Sie war Modell und Quelle der Inspiration für die poetisch-erotische Fiktion der „Emilie“, deren reizvolle Unschuld einer „peintre novice“ die Phantasie des Dichters beflügelte. Die Identität von Marie Guillemine mit der „Muse Emilie“ war kein Geheimnis, sondern Teil der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Person. Im Familienkreis wurde sie „Emilie“ gerufen, 1809 als „Emilie de Demoustier“ am Hof vorgestellt und noch Jahrzehnte später erinnerte sich Elisabeth Vigée-Lebrun unter diesem „falschen“ (?) Vornamen an ihre begabte Schülerin.¹¹

Das erste erhaltene Selbstbildnis, das 1786 in dem „Salon de la Jeunesse“ ausgestellt wurde und sich bis heute im Besitz der Familie befindet, reflektiert Benoists Doppelrolle als Muse und Malerin. Sie inszeniert ihren für den Mann verführerischen Anblick mit bacchantisch gelöstem Haar und einem Kleid à la grecque, das die Schulter entblößt. Gleichzeitig nehmen Betrachter und Betrachterinnen sie jedoch im Akt des Malens vor der Staffelei wahr, auf der zwei antike Masken Großes andeuten. Bis ins Detail folgt das weibliche Selbstbild der männlichen Fremdwahrnehmung durch Demoustier. Er beschwört das Bild „seiner“ Muse als Malerin im Atelier, das er in den „Lettre à Emilie“ in einen Ort der Galanterie verwandelt: „Rappelez Vous ce cabinet, asile de l'étude et des arts, ce desordre du genie, ces tableaux, ces dessins... Je vois encore ce petit ruban jaune parsemé d'étoiles d'azur, qui s'entrelace dans vos cheveux, autour de votre cou, et nou, sur votre sein, une tunique blanche, dont les plis majestueux se soulèvent par intervalle...“¹² Die lebhaft bewegte beim Malen und die Freimütigkeit eines aktiv objektivierenden Blicks behaupten in diesem Selbstbildnis gleichwohl produktive Energie und stellen Anspruch auf ein professionelles Selbstverständnis. Die schwierige Balance zwischen einer Weiblichkeit, die mit der Metapher des erotischen Anblicks zur Anschauung gebracht wird, und Professionalität, die die Embleme des Handwerks vergegenständlichen – dies ist das zentrale Thema einer ganzen Reihe von Künstlerinnen-Selbstbildnissen im späten 18. Jahrhundert, an die Benoist anschließt.¹³

Während dieses Selbstbildnis entstand, wechselten Benoist und ihre Schwester aus dem Atelier von Vigée-Lebrun in das von David. Daß David in seinem Atelier im Louvre Schülerinnen unterrichtete, verstieß gegen das Reglement und wurde schriftlich von dem Minister der „Schönen Künste“, dem Comte d'Angivillier, untersagt. David verwies in seinem Antwortschreiben auf die räumlichen Dispositionen, die eine Gefährdung der Sittlichkeit seiner Schüler und Schülerinnen ausschlossen, der Vater auf das Talent und die „Unschuld“ der Tochter, die er nicht in Frage gestellt sehen

will. Die feministische Forschung hat diesen gut dokumentierten Vorgang bisher nur als Beleg für die Ungleichheit der Ausbildungsbedingungen von Künstlern und Künstlerinnen und den Tugend-Aspekt als ein nur vorgeschobenes Argument verstanden.¹⁴ Tatsächlich steht die weibliche Unschuld im Mittelpunkt dieses Briefwechsels über das Eindringen von jungen Mädchen in die männliche Kunstwelt. Die Argumente kreisen um das männliche Phantasma von der verborgenen, weiblichen Macht, ohne sie deutlich zu benennen. Benoists „Unschuld“, ihre erotische Verführungsmacht und ihre Talente wurden zum Gegenstand der Korrespondenz von drei bedeutenden Männern. Ihr Vater, ihr Lehrer David und der Minister selbst verständigten sich über Gefahren und Möglichkeiten der weiblichen Kunstübung. Sie demonstrierten der Malerin, wie schwierig das Verhältnis zwischen „Weiblichkeit“ und Kunst sei.

Die Sichtung weiteren biografischen Materials und vor allem die Rekonstruktion des Œuvres könnten unsere Vorstellungen über die Frau, die das Bild „Die Unschuld zwischen Laster und Tugend“ malte, konkretisieren. Dies würde jedoch kaum den ersten Eindruck revidieren: Zum einen erfuhr Benoist ihre Feminität in der Welt der Poesie und Kunst als sexuellen Objektstatus; zum anderen erhob sie mit ihrer künstlerischen Arbeit Anspruch auf eine reflektierte Subjektivität. Diese widersprüchliche Erfahrung verarbeitete sie in der Komposition „Die Unschuld zwischen Laster und Tugend“. Im Vergleich zum Bildnis erlaubten ihr die allegorische Bildsprache und der Rückgriff auf Traditionen der Historienmalerei komplexere Strategien der Selbstdarstellung und Anspruch auf Verallgemeinerung.

III. „Verfolgte Unschuld“

Der literarische und künstlerische Topos von der geschändeten weiblichen Ehre verlor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein öffentlich-staatpolitisches Bezugsfeld, an das er mit den Themen des politischen Mordes und Opfers etwa in den Gestalten „Lukrezias“ oder „Virginias“ gebunden war. Sexuelle Gewalttaten an Frauen setzten in Kunst und Literatur Kriege oder Staatskrisen, nicht private Seelendramen in Gang. In Samuel Richardsons Erfolgsromanen „Pamela“ (1741) und „Clarissa Harlowe“ (1748), in den Genrebildern und Allegorien der Unschuld von J. B. Greuze bis P. P. Prudhon ging es weder um verletzte Ehre noch um Staatsaffären, sondern um ein neues erotisches Ideal. Seinen Sinn entfaltete das Motiv ausschließlich als Darstellung gefährdeter, verfolgter, verletzter, zu Unrecht bezweifelnder oder tatsächlich verlorener Unschuld. Selbst die Bearbeitungen eines vordergründig politischen Themas, wie das des römischen Vesta-Kultes, das seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in keiner Salon-Ausstellung mehr fehlte, kreisen um den Reiz des Zweifels an der Jungfräulichkeit der Vestalinnen oder den einer grausamen Bestrafung ihres Verlustes.¹⁵

Vor allem Greuze hat das Ausstellungspublikum immer wieder und in immer neuen Metaphern über die außerordentliche Bedeutung der weiblichen Unschuld für die bürgerliche Gesellschaft belehrt. Er inszenierte ihren Verlust entweder als kleinbürgerliches Familiendrama (Die zerbrochenen Eier, 1756, New York, Metropolitan

Museum), als persönliche Katastrophe einer modernisierten „Magdalena“ (Der zerbrochene Spiegel, 1763, London, Wallace Collection) oder als empfindsames, erotisches Rührstück wie „Das Mädchen, das einen toten Vogel beweint“ (1765, Edinburgh, National Gallery) (Abb. 3). Bei diesen Belehrungen ging es immer um mehr als den hohen Tauschwert der Jungfräulichkeit auf dem bürgerlichen Heiratsmarkt oder Warnungen vor der Sittenlosigkeit des Adels, der die Frauen und Töchter der Bürger verführte. Diderots bekannte Salon-Kritik an Greuzes „Mädchen, das einen toten Vogel beweint“ kommentiert langatmig die auf Catull zurückgehende erotische Parabel, die dem Publikum zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs geläufig war. Der Text fingiert ein Zwiegespräch zwischen dem Betrachter/Autor und dem kleinen Dummerchen, das ein Dritter verführt und verlassen hat. In der Attitüde eines lüsternten Beichtvaters entlockt Diderot der „Kleinen“ jene intimen Geheimnisse, die er schreibend für seine Leser erfindet.¹⁶ Mit der Allegorie „Die Unschuld von der Liebe entführt“ (1786, Paris, Louvre) plädierte Greuze für die bürgerliche Liebesehe, in der sich die Braut auf dem Altar der Liebe zwar opfert, aber ihre „Unschuld“ als Tugend behält (Abb. 4). Die Komposition mit ihrer vagen Anspielung auf die formale Figuration des „Herkules am Scheideweg“ ist als ein mögliches Vorbild für Benoist von Interesse. Amor selbst entführt die Braut aus ihrem Elternhaus. Auf dessen Stufen versucht eine weibliche Figur vergeblich, die Entführte zurückzuhalten, während eine zweite im Hintergrund bereits die Taube in die Freiheit entlassen hat, die die bisher gefesselte Liebeskraft symbolisiert. Das Aufgebot an antiker Architektur, mythologischer Landschaft und Staffage macht den bewegten Figurenzug zu einem Triumphzug der Liebe. Wie heftig auch immer der Maler den Sturm der Leidenschaften und den Triumph Amors in Szene setzt – auch als Liebende, als von Amor Besiegte bleibt die Frau ganz „Unschuld“. Das deutlichste Verhaltensmuster der „Unschuld“ ist die bis an den Rand der Bewußtlosigkeit getriebene Passivität. Die „Unschuld“ wird gezogen und geschoben, gehalten und genommen und delegiert jede Verantwortung für das Geschehen mit einem Blick zu den Göttern. In körperlicher Haltlosigkeit und moralischer Selbstaufgabe fällt sie dem Betrachter, den Amor mit einem Blick des Einverständnisses einbezieht, gleichsam zu. Selbst die Enthüllung ihre Reize ist ihrer Handlungsfähigkeit entzogen und der Regie der Amoretten überantwortet: wie Vorhänge ziehen sie Mantel und Kleid von Busen und Bein. Nicht nur die verfolgte und geschändete „Unschuld“, sondern auch die tugendhaft liebende Frau verharrt bei Greuze in einem Objekt- und Opferstatus vollkommener Passivität. „Unschuld“ bezeichnet nicht das vorübergehende Lebensalter weiblicher Adoleszenz, sondern die Essenz der Weiblichkeit und einen Liebesmythos. Diese Auffassung der Liebe erinnert an J.-J. Rousseaus Beschreibung der „Vereinigung der Geschlechter“, aus der er den „ersten Unterschied zwischen den moralischen Beziehungen des einen und des anderen“ ableitet: „Das eine muß aktiv und stark, das andere passiv und schwach sein; das eine muß notwendigerweise wollen und können; es genügt, wenn das andere wenig Widerstand leistet.“¹⁷

Als Benoist sich fünf Jahre später mit dem Thema auseinandersetzte, war das öffentliche Interesse keineswegs erschöpft. Im Gegenteil: Der Salon zeigte 1791 außer ihrer „Innocence“ zwei weitere „Unschulds“-Allegorien von den Malern Leonard

3 Jean Baptiste Greuze, Das Mädchen, das einen toten Vogel beweint, 1765, Öl auf Leinwand, Edinburgh, National Gallery



4 Jean Baptiste Greuze, Die Liebe entführt die Unschuld, 1786, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre



Merrimé und André Monsieau, die heute verschollen sind.¹⁸ Benoist selbst stellte zwei Genreszenen aus dem Roman „Clarissa Harlowe“ aus, die sie bereits 1787 und 1788 in dem Salon de la Jeunesse präsentiert hatte und die nun noch einmal wegen der Aktualität des Stoffes Anerkennung fanden. Richardsons Roman gilt bis heute als die psychologisch raffinierteste und literarisch packendste Formulierung der „Verfolgten Unschuld“. Er stand Ende des 18. Jahrhunderts noch immer in der Übersetzung von 1751 auf der französischen Bestseller-Liste.¹⁹ P. P. Prudhon und seine Kollegin Constance Mayer arbeiteten in dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts an einer ganzen Folge von „Unschulds“-Bildern.²⁰ Die von Constance Mayer 1804 signierte und datierte Version (Leningrad, Ermitage) dokumentiert das unverminderte Interesse auch der Künstlerinnen an diesem Weiblichkeitsentwurf der Aufklärung, den zuerst Elisabeth Vigée-Lebrun mit einem Pastell aufgenommen hatte. Das Pastell wurde im Salon 1773 ausgestellt und 1783 in einem Kupferstich reproduziert und verbreitet (Abb. 5).

Die Popularisierung der „Verfolgten Unschuld“ in den deutschen Frauenzimmer-Almanachen um 1800, die Pia Schmidt untersucht hat, verweisen auf die Brisanz dieser

5 Francesco Bartolozzi nach Elisabeth Vigée-Lebrun, Die Unschuld flüchtet in die Arme der Gerechtigkeit, 1783, Kupferstich nach einem 1773 entstandenen Pastell



Imago für die Formierung bürgerlicher Weiblichkeit.²¹ Pia Schmidt fragt nach der Bedeutung dieses Erzählstoffes für das weibliche Publikum und versucht, sie auf einer psychohistorischen Ebene zu rekonstruieren. Die Lektüre von Erzählungen, die die „Unschuld“ als hilfloses Opfer männlicher Begierden zeigen, erlaubten den Leserinnen den Genuß phantasierter Wunscherfüllung – frei von belastenden Schuldgefühlen. Der sexuelle Aggressor konnte als Metapher verbotener weiblicher Wünsche gelesen werden, wobei der schurkische Verführer die Verantwortung für ihre Erfüllung übernimmt. Diese Ergebnisse eines rezeptionsästhetischen und rezeptionsgeschichtlichen Ansatzes sind auch für die Auffassungen der Künstlerinnen in ihren Darstellungen der „Unschuld“ relevant. Wir können davon ausgehen, daß die Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit der „Verfolgten Unschuld“, mit ihren Dramen, ihrer Erotik, ihrer Psychologie und Körpersprache ähnlich motiviert ist wie die Rezeption des weiblichen Lese-Publikums. Ehe ich auf die ikonografischen Modifikationen, die Benoist an dem Thema vornahm, eingehe, möchte ich seine Herkunft aus den anthropologischen und philosophischen Weiblichkeitsdiskursen der Aufklärung skizzieren. Diese Herkunft ist deshalb wichtig, weil sie den Charakter der „Verfolgten Unschuld“ als männliches Phantasma deutlicher macht als die literarischen und ästhetischen Verarbeitungen.

„Die neue Idealisierung der weiblichen Unschuld“, schreibt Ulrike Prokop in Hinblick auf Rousseau, „war verbunden mit einem deutlichen Aggressivitätsschub gegen ältere, intellektuell gleichrangige, sexuell aktive Frauen“²², die – wie hinzuzufügen ist – in der Regel Aristokratinnen waren. Rousseau verabscheute an den aristokratischen und großbürgerlichen Frauen der Pariser Salonkultur, deren Sozialporträt er in der „Neuen Héloïse“ zeichnet²³, am meisten die Offenheit und soziale Sichtbarkeit, mit der die Pariserinnen vor aller Augen ihre Liebesinteressen verfolgten und Einfluß auf das öffentliche Leben ausübten. Das Gegenbild der sitsamen, unschuldigen, von der Aura der Scham verschönten Bürgerin wurde entweder nach dem Modell des beschränkten Landkindes oder dem der pubertierenden Kindfrau geprägt, die Narcisse Guerin in seinem Gemälde „Jeune Fille pudique“ (um 1805, Paris, Louvre) mit den zweideutigen Gesten und dem selbstbewußten Blick einer „Wissenden Unschuld“ ausstattete (Abb. 6). Sowohl unterbürgerlicher Sozialstatus wie Infantilität sind Aspekte bürgerlicher Weiblichkeit, die soziale Ohnmacht pointieren und mit sexueller Bedeutung aufladen. Ohnmacht und Inferiorität machten das Wunschbild einer „neuen Frau“ attraktiv. Bekanntlich spiegelt es die sozialen und sexuellen Kränkungen wider, die die bürgerlichen Aufsteiger-Intellektuellen am Hof und im Salon von ihren Mäzeninnen und Gastgeberinnen erfuhren, und die als ein Amalgam von Adelhaß und Frauenhaß in ihre Geschlechterideologie eingingen. Mit den literarischen und künstlerischen Konstruktionen der „Unschuld“ wurde bis in das Repertoire der Mimik und der Gesten, der Blicke und Gesprächsstile hinein eine neue soziale Verhaltensnorm propagiert, die von den Frauen statt Vernunft Scham, statt Stärke Schwäche und statt Öffentlichkeit Verborgenheit verlangte. Diese neue Verhaltensnorm, zu der die Kunstfiguren der „Unschuld“ ebenso wie das pädagogische Schrifttum anleiteten, definierte nicht allein die sozialen Regeln der bürgerlichen Frauenrolle. Das Ideal der „Unschuld“ symbolisiert (über die soziale Rollenweisung hinaus)



6 Narcisse Guerin, Ein schamhaftes junges Mädchen, um 1805, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre

die Geschlechterdifferenz als eine Differenz in der Darstellbarkeit von männlichem und weiblichem Begehren. Dieser Aspekt ist für das Verständnis der „Unschuld“ in den Repräsentationen der Kunst von besonderem Interesse.

Christine Garbe hat in ihrem Versuch der Differenzierung der feministischen Rousseaukritik darauf hingewiesen, daß diese zu Unrecht den Vorwurf erhebt, Rousseau bestreite den Frauen ihr Recht auf sexuelle Lust. Tatsächlich bestreitet er ihnen weder die Begierden noch den Genuß, sondern das Recht, sie öffentlich zur Darstellung zu bringen. „Hat nicht die Frau die gleichen Bedürfnisse, die der Mann hat, ohne daß sie das gleiche Recht hat, sie zu äußern?“ heißt es im „Emile“. Und weiter: „Ihr Schicksal wäre zu grausam, wenn sie nicht einmal in den legitimen Begierden eine Sprache hätte, die derjenigen gleichwertig ist, die sie nicht führen darf. Muß ihre Schamhaftigkeit sie unglücklich machen? Braucht sie nicht eine Kunst, ihre Neigungen mitzuteilen, ohne sie zu enthüllen?“²⁴ Die Bedeutung des geschlechtsspezifischen Unterschiedes im Vorzeigen und im Maskieren des Verlangens hatte nicht nur für Rousseau einen zentralen Stellenwert. Er stand im Mittelpunkt der „Querelles des femmes“, mit der die Autoren der Enzyklopädie und die „médecins-philosophes“, wie z.B. Leonhard Thomas, die Natur der Frau anthropologisch begründeten.²⁵ Die Frau ist maßloser in den sexuellen Leidenschaften als der Mann und unersättlich in ihrer Lust. Um die Gattung vor der Selbstvernichtung durch die Blindheit ihres Triebes zu bewahren, hat Gott sie deshalb mit einem Schamgefühl ausgestattet, das „fast“ natürlich ist und von Rousseau in dem 5. Buch des „Emile“ als „Instinkt“ bezeichnet wurde. Dieses instinkthafte natürliche Schamgefühl der Frau ersetzt die moralische Urteilskraft und sittliche Vernunft des Mannes, die ihr fehlt. Während der Mann immer wieder aufs Neue mit herkulischer Willenskraft die Vernunft Herrschaft über seine Sinne erringen muß, regu-

liert dies ein gleichsam selbsttätig funktionierendes Schamgefühl für die Frau. Diese aus der „weiblichen Sonderanthropologie“ um die Mitte des Jahrhunderts abgeleitete Bestimmung der Geschlechterdifferenz fand, nicht zuletzt durch die Vermittlung Rousseaus, zügige Popularisierung in der Ratgeber- und Erziehungsliteratur. 1798 schrieb zum Beispiel J. L. Ewald in seinem Buch „Die Kunst, ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden“: „Der Mann hat einen Genius... Er heißt Verstand! Der Genius des Weibes begleitet sie bei jedem Schritt ... und stellt sich ihr selbst beherzt entgegen, wenn sie das Paradies verlassen will. Dieser Genius heißt Schamhaftigkeit.“²⁶ Diese Scham, deren Darstellungsmodus die „Unschuld“ ist, versittlicht zwar die Gesellschaft durch die weibliche Gefühlsmoral, räumt der Frau aber eine Macht ein, die umso gefährlicher, je verdeckter sie ist. „Die Scham hat Zeichencharakter“, schreibt Christine Garbe, „sie verweist auf etwas anderes – die Unersättlichkeit des weiblichen Begehrens – und verhüllt dieses zugleich.“²⁷ Sie verweist weiter auf ein Drittes, das erst die männliche Lust und Zerstörungslust an der „Unschuld“ verständlich macht: auf eine grundsätzliche „Unersättlichkeit“ des Begehrens von Frauen und Männern, auf seine Unendlichkeit.

Welchen Sinn können Künstlerinnen, die das männliche Phantasma von der Unersättlichkeit der weiblichen Lust und von der verborgenen Macht der Frau nicht teilen, den Ikonen der „Verfolgten Unschuld“ abgewinnen? In welche Richtung verändert ihre Einmischung in deren Ikonografie die Bedeutung der Bilder? Entscheidend für Benoists Interpretation ist, daß sie das Darstellungsverbot des weiblichen Begehrens durchbricht. Mit der Wolkenbank, auf der sie den „Verfolger“ der „Unschuld“ erscheinen läßt, erklärt sie ihn zu einer Projektionsfigur der Wünsche der „Verfolgten“. In der erotischen Malerei des 18. Jahrhunderts bezeichnen Wolkenbänke – von Amoretten und Liebesgottheiten bevölkert oder nicht – die Entrückung der Liebenden in eine himmlische Sphäre des irdischen Glücks. Wenn Pygmalion seine kalte Marmorstatue mit Venus' Hilfe belebt, so inszenieren die Maler das Liebeswunder mit dem Einbruch von Wolkenmassen in das Atelier des Bildhauers. Wenn Fragonard ein leidenschaftliches Paar am „Liebesbrunnen“ oder das „Rosenopfer“ einer sich hingebenden Frau am Altar der Liebe zeigt, verweisen Wolken auf die subjektive Phantasieleistung der Liebenden und bringen Traum und Wirklichkeit in einem irrealen Zauber zum Verschwimmen.²⁸ Erst Johann Heinrich Füssli wird auf dieses profanierte Requisite der Ekstase aus dem barocken Heiligenbildnis verzichten und die Theatralik des erotischen (Alp-)Traumes einer psychoanalytisch versachlichten Regie unterwerfen.

Nicht nur der Einsatz des Wolkenmotivs, auch die Erscheinung des „Verfolgers“ selbst widerlegt seine moralisierende Bezeichnung als „Laster“ im Bildtitel. Er gleicht ganz und gar nicht den zynischen Wüstlingen in Richardsons Romanen oder den brutal zupackenden Frauenräubern in barocken Raptusgruppen. Die Figurenerfindung des „Verfolgers“ mit weit ausgestreckten Armen und der nur flüchtig streifenden Berührung einer sich entziehenden Frau ist in den mythologischen Paaren „Pan und Syrinx“, „Apoll und Daphne“ und anderen vorgebildet. Benoist betont gegenüber diesen Vorbildern die weiche, androgyne Jugendlichkeit des männlichen Körpers. Sie verbindet in der Emphase seines Auftritts Sentiment und Leidenschaft in einer Art und

Weise, die das weibliche Kunst- und Lesepublikum als die eines idealen Liebhabers kennengelernt hatte. Benoist verwandelt das Bild des Schänders und Vergewaltigers der „Unschuld“ in einen weiblichen Liebestraum. Sie stattete ihre „Unschuld“ mit einem erotisch und ästhetisch objektivierenden Blick aus, der das Verhaltensmuster der Scham durchbricht. Dieser bewußte, kritisch prüfende Blick aus den Armen der Tugend, ihrem schwesterlichen alter ego, zurück auf das eigene Wunschbild signalisiert eine Fähigkeit, die das Gegenteil von Scham ist: die Fähigkeit, Verantwortung für die in Erscheinung getretenen Wünsche zu übernehmen. Für diesen bedeutungsvoll inszenierten, gleichsam deklamatorisch gestischen Blick gibt es in der Bildtradition der „Unschuld“ kein Vorbild. Das Stereotyp der Scham waren die niedergeschlagenen und am Rande der Ohnmacht verdrehten Augen, wie wir sie von Greuze und Vigée-Lebrun kennen.

Aufschlußreich ist der Vergleich mit Vigée-Lebruns Komposition „Die Unschuld flüchtet sich in die Arme der Gerechtigkeit“ (Abb. 5). Wir können mit Sicherheit annehmen, daß diese Komposition ihrer Lehrerin der Ausgangspunkt von Benoists Überlegungen zu dem Thema war. Vigée-Lebrun zeigt die „Unschuld“ im Zustand der angstvollen Erregung. Ihre Reinheit und Schwäche attestiert das Lamm; eine Allegorie der „Gerechtigkeit“ bietet der „Verfolgten Unschuld“ Schutz. Dieser Schutz durch eine rationale und vernünftige Instanz vermag indessen niemanden als eine endgültige Lösung der Probleme der „Unschuld“ zu überzeugen. Die Betrachterinnen konnten ja nicht nur die Angst-, sondern auch die Lustschauer der Verfolger nachempfinden, und die Betrachter durften sich als zweite Verfolger fühlen, denen die „Unschuld“ ihre entblößten Brüste darbietet. Das sado-masochistische Funktionsschema von ernstgemeintem Angriff und vorgetäuschter Flucht, von Macht und Ohnmacht spitzt sich zu in dem schmachttenden Leidensblick, mit dem das Opfer den Täter vergegenwärtigt und letztlich allen Beteiligten die Erfüllung ihrer Wünsche verspricht. Im Unterschied zu ihrer Lehrerin, die den misogynen Rahmen des Liebesmythos nicht durchbrach, suchte Benoist nach der Möglichkeit eines Ausweges: Im Blick ihrer „Unschuld“ wird sich weibliches Begehren seiner selbst bewußt. Seine ästhetische Repräsentation schafft erst jenen Raum für sittliche Entscheidungsfreiheit und Selbstverantwortung, der die Voraussetzung moderner Individuierung ist.

Es ist nicht zu übersehen: Benoists „Unschuld“ hat sich für den Weg zu dem Ruhmestempel des Triebverzichtes entschieden. Damit bewegte sich die Malerin im Rahmen der konventionellen Tugendlehre der Aufklärung. Ebenso wenig ist zu übersehen: Ihre Komposition zeigt einen begehrenden Mann und eine fliehende Frau im ideologischen und ikonografischen Rahmen der „Verfolgten Unschuld“. Indem Benoist jedoch die Lust, der „Innocence“ entsagt, als eine weibliche (als ihre eigene) zu erkennen gibt und die Entsagung als einen Bewußtseins- und Entscheidungsakt beschreibt, durchbricht sie diesen Rahmen. Indem sie das Bild des Mannes allegorisiert, ihn zu einer Metapher dieser weiblichen Lust macht, bricht sie ein Tabu, das den männlichen Subjektstatus in der Bildenden Kunst schützt.

Mit dem Weiblichkeitskonstrukt der „Unschuld“ und der „Scham“ hatte die Aufklärung den Frauen das Wissen und Verfügungen über ihre Sexualität und ihr Selbst bestritten. Benoist deutete ihre Bildprägungen in einen Subjektentwurf um, der Anspruch

auf dieses Wissen und auf Selbstbestimmung erhob. Ein geschickter Kunstgriff war dabei die Überblendung des Bildes mit einem anderen.

IV. „Herkules am Scheideweg“

Die Okkupation des zentralen Ortes in der allegorischen Landschaft mit den zwei Wegen, den zwei Zielen und den Personifikationen von „Laster“ und „Tugend“ durch die „Unschuld“ war ein Kunstgriff der Malerin, dem Kühnheit nicht abgesprochen werden kann. Sie intervenierte damit in eine der reichsten und dichtesten Bildphantasien um das Subjekt „Mann“, die die Kunstgeschichte kennt. Entwickelt wurden sie aus der antiken Erzählung des Sophisten Prodikos, der um 450 v. Chr. lebte: Herkules hält an einem Scheideweg seines tatenreichen Lebens inne, um nachzudenken. Zwei überlebensgroße Frauen, Voluptas und Virtus, erscheinen und versuchen in Rede und Gegenrede, den Helden für sich zu gewinnen. Die Tugend gleicht einer edlen, strengen Athenerin, die Wollust einer Hure. Nach schwerem inneren Ringen entscheidet sich Herkules für den beschwerlichen, aber ruhmreichen Weg, den ihm die Tugend weist.

Erwin Panofsky hat die Geschichte der literarischen Überlieferung und der künstlerischen Deutungen dieser Erzählung geschrieben, wobei vor allem die Konstanz der Grundidee und die angesichts des riesigen Zeitraumes geringen Variationen frappieren. Das „moralische Gleichnis“ bleibt im Kern die „Darstellung eines inneren Konfliktes, der erst ex post zu einem Wettstreit lebender Personen umfunktioniert wird“, wie Panofsky schreibt.²⁹ Er spricht in dem ganzen Buch nicht aus, was jeder und jede sieht: Die „Darstellung des inneren Konfliktes“ des Herkules ist eine Darstellung der Männlichkeit, als deren Attribut der „innere Konflikt“ funktioniert. Die Künstler zeigen kein geschlechtsneutrales Subjekt „zwischen den Objekten seiner Wahl, die ja in Wahrheit nur die fleischgewordene Tendenz seines eigenen Geistes sind“³⁰, sondern arbeiteten an einem abendländischen Männlichkeitsmythos. Wie die Muskelkraft, die Keule, der Ruhm schwerer Leiden und Taten sind Selbstreflexion und sittliche Urteilskraft Wesensbestimmungen einer Männlichkeit, deren Mythisierung im Bild des Herkules bis in die gegenwärtige Kunst und Kulturindustrie lebendig ist. Es handelt sich also bei den Bildern des „Herkules am Scheideweg“ keineswegs, wie Panofsky schreibt, um eine universale „Allegorie der Willensfreiheit“³¹, sondern um eine aus allegorischen und mythologischen Versatzstücken konstruierte Repräsentation von Männlichkeit, für die „Willensfreiheit“ seit der frühen Neuzeit zum identitätsstiftenden Faktor wurde. Die Maler schrieben dem Heros Selbstverantwortung und Selbstkontrolle, Individuierung und Autonomie als Tugenden seines Geschlechtes zu. In der strukturell immergleichen Konfiguration des Mannes zwischen zwei weiblichen Allegorien führen sie vor, daß er diese Tugenden seines Geschlechtes projektiv im Verhältnis zum anderen gewinnt. Diese Konfiguration bietet dem männlichen Betrachter Selbstvergewisserung und Selbstidealisierung im Spiegel der Kunst. Den Betrachterinnen jedoch machten sie die irritierende Mitteilung, Projek-

tionsfiguren eines männlichen Subjekts zu sein – nicht nur „Objekte seiner Wahl“, sondern auch „Darstellerinnen der Träume anderer“.³²

Benoist konstruierte ihre ikonografische Montage des „Herkules am Scheideweg“ und der „Verfolgten Unschuld“ mit einer ganzen Reihe von Zitaten, die keinen Zweifel an ihrer Absicht lassen. Von Annibale Carraccis kanonischer Formulierung (1559/97, Neapel, Museo Nazionale) übernahm sie die Mittelposition zwischen zwei Allegorien der „Tugend“ und der „Wollust“, wobei das Geschlecht der „Wollust“ zu dem des Subjekts in einem heterosexuellen Verhältnis steht. An Nicolas Poussins Version (1637, Stourhead) erinnern die begehrlig gespreizten Hände und das rahmende Hinterfangen der Hauptperson mit einer Bergkulisse, die die Landschaft in eine „gute“ und eine „böse“ Hälfte teilt. Die Rose, die Poussins Amor dem Herkules aufdrängt, ist ebenso obligatorisch für das Thema wie der dorische Tugendtempel, das offen flatternde, blumenbekränzte Haar der „Wollust“, der Zeigegestus einer antikisch-strengen Virtus, ihr Wink mit dem Lorbeerkranz ewigen Ruhmes und schließlich die spiegelbildliche Anordnung der beiden Allegorien in Rücken- und Vorderansicht. Die Farbigkeit und die heroische Draperie des tiefblauen Mantels einer nach rechts hin ausschreitenden Rückenfigur scheint unmittelbar unter dem Eindruck Pompeo Batonis entwickelt worden zu sein, von dem wir nicht weniger als vier Variationen des Themas kennen, die auch im Kupferstich Verbreitung fanden.³³ Welche dieser Kompositionen Benoist tatsächlich im Original, als Repliken, Kopien, Nachzeichnungen oder Nachstiche gesehen und ausgewertet hat, ist angesichts der Allgemeinheit eines europäischen Bildwissens und der Breite seiner Tradierung kaum feststellbar und nicht von Bedeutung. Interessant sind jedoch die Auslassungen und Abweichungen aus dem geläufigen Motivrepertoire. Benoist verzichtete auf die kriegerische Ausstattung der Virtus mit Schwert und Helm zu einer Minervagestalt, die von Raffaels „Traum des Scipio“ (1501/1502, London, National Gallery) bis zu Batonis spätbarocken Versionen den Krieg als letzten und edelsten Zweck des männlichen Triebverzichts bezeichnete.

Benoist bezog sich mit gestischen, gegenständlichen und kompositionellen Motiv-Zitaten auf die klassische Tradition – nicht jedoch auf deren Aktualisierungen in der eigenen Gegenwart. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen die Künstler zunehmend parodistische Auffassungen gegen die ernsten, libertine gegen die tugendhafte Deutung des „Herkules am Scheideweg“ zu stellen, wobei die ironischen nicht nur die amüsanteren, sondern auch die moderneren waren.

„Wären mir die Weiber begegnet, siehst du, *eine* unter den Arm, *eine* unter den, und beide hätten sie mit fortgemußt“ – so kommentierte J. W. Goethe 1774 im „Teutschen Merkur“ Christoph Martin Wielands „Die Wahl des Herkules“.³⁴ 1806 malte Johann Heinrich Füssli im großen Format „Die Tugend ruft die Jugend aus den Armen des Lasters“ (Zürich, Privatbesitz).³⁵ Er zeigt einen Jüngling behaglich ausgestreckt in den Armen der „Wollust“, der dem Ruf der „Tugend“ mit einer frech-achselzuckenden Gebärde der Kapitulation vor seinen eigenen Triebansprüchen trotz. Die romantisch-blasierte Immoralität dieser Gebärde verabschiedet das Männlichkeitsideal der Tugendstärke und ist als Bekenntnis zu einem schwachen „modernen Herkules“ zu verstehen. Die Gestik der Schwäche wurde zuerst von Joshua Reynolds in die Her-



7 Joshua Reynolds, David Garrick zwischen Tragödie und Komödie, 1761, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

kules-Ikonographie mit dem Bildnis des Schauspielers und Autors „David Garrick zwischen Tragödie und Komödie“ 1761 eingeführt (Abb. 7). Bereits 1765 war es im Reproduktionsstich unter dem Titel „L’homme entre le vice et la vertu“ in Paris ein Publikumserfolg.³⁶ Das Publikum interessierte sich nicht nur für das Aussehen eines berühmten englischen Schriftstellers und Autors, sondern war vor allem entzückt von der Parodie auf einen klassischen Topos. Reynolds zeigt Garrick zwischen einer kokett-sinnlichen „Thalia“ und einer finster-strengen „Melpomene“. Die spielerische Identifikation mit „Herkules am Scheideweg“ bezieht sich zum einen auf Garricks Versuche, die Hierarchie zwischen der „leichten“ und der „ernsten“ Gattung des Dramas aufzuheben, zum anderen demonstriert Reynolds mit ihr die Souveränität seines „Witzes“ (wit) im Umgang mit dem klassischen Erbe. Garrick entscheidet sich lachend für die leichte Muse (das Laster), unbeeindruckt von dem strafenden Blick der tragischen (der Tugend). Die hilflos nach außen gewendeten Handflächen, die Füssli zitiert, stellen normative Entweder/Oder-Entscheidungen und unflexible Wertehierarchien in Frage – sowohl auf dem Feld der Kunst, wie dem der Moral. Warum griff Benoist diese historische Möglichkeit einer satirischen Entweihung aka-

demischer Kunstnormen und des herkulischen Männlichkeitsmythos nicht auf? Hatte sie nicht auch gute Gründe, die Hierarchie der Kunstgattungen und die Autorität des Tugendhelden dem Gelächter preiszugeben? Wenn wir uns nicht mit dem Vorurteil zufriedengeben wollen, daß Frauen keinen Humor haben, müssen wir ihre weibliche Interessenslage genauer bestimmen. Mit der Wahl des Themas versuchte sich die Schülerin Davids eine Eintrittskarte in die ranghöchsten Sphären einer revolutionären Tugendmalerei zu erwerben. Eine Satire auf deren heiligste Güter (Tugend, Männlichkeit, Rückkehr zum Ernst des klassischen Vorbildes) wären dazu kaum geeignet gewesen. Nicht mit respektloser Ironie, sondern mit Ehrerbietung bediente sich Benoist eines männlichen Erzählstoffes und einer männlichen Bildtradition.

In ähnlicher Weise erklärt sich das Desinteresse der Künstlerin an der Modernisierung der Herkules-Ikonografie, die die Maler der Revolution vornahmen – als Berücksichtigung ihrer eigenen Situation. In der gleichen Salon-Ausstellung, in der 1791 nicht weniger als fünf Gemälde die weibliche „Unschuld“ thematisierten, wurde die sittliche Gefährdung auch der männlichen Jugend zum Gegenstand der Anschauung und der Diskussion gemacht. Jean Baptiste Regnault zeigte eine Komposition mit dem Titel „Sokrates reißt Alkibiades aus den Armen der Wollust“ (Abb. 8).³⁷ Regnault übertrug die Situation des „Scheideweges“ mit allegorisch-mythologischem

8 Jean Baptiste Regnault, Sokrates zieht Alkibiades aus den Armen der Wollust, 1791, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre



Personal in historische Zeitlichkeit und verwandelte sie in ein Lehrstück aufgeklärter Pädagogik. Mit rhetorisch deklamiertem Zorn zieht der Philosoph seinen Schüler aus dem Bett der Kurtisanen. Der von ihren Liebeskünsten verweichlichte Alkibiades widersetzt sich dem Lehrer und klammert sich gleichsam in den Umarmungen der „Wollust“ fest. Dieses fragwürdige Verhalten und die genüßlich-breite Schilderung einer Bordellszene in Rokokomanier trugen dem Maler den Vorwurf ein, sein Tugendbild sei unmoralisch. Mehr Zustimmung hatte 1785 die offenbar erste Darstellung des Stoffes von Jean François Peyron gefunden, dem seine Erfindung zugeschrieben wird, da literarische Vorbilder bisher nicht gefunden wurden.³⁸ Peyron zeigt einen athletischen, sich ermannenden Alkibiades, der freiwillig das Lotterbett verläßt und den von Sokrates gewiesenen Tugendpfad eines tätigen Heldenlebens beschreitet. Ein Detail der Auftragsgeschichte enthüllt indessen, daß auch der tugendhaftere Peyron dem Betrachter Spielraum zum Ausleben seiner Ambivalenzen einräumte, und daß auch das unzweideutig verurteilte Laster als Gemaltes seinen sublimierten Genuß erlaubt. Auftraggeber war der Minister d’Angivillier. 1780 bestellte er zwei Pendants, von denen das eine den „Tod des Sokrates“, das andere irgendetwas mit nackten Frauen darstellen sollte. D’Angivillier schrieb an den Mittelsmann: „Je ne serois pas fâché qu’il y en des deux tableaux fut un sujet ou il eut des femmes, et nues, car il dessin bien...“³⁹

Eine dichte Reihe der Bearbeitungen dieser Variation des „modernen Herkules“ bezeugt das Interesse des Publikums und der Maler an den neuen Bedeutungsfeldern, die sie eröffnete.⁴⁰ Während die Prodikos-Fabel seit ihrer mittelalterlichen Rezeption an eine christliche Tugendlehre gebunden war, konnte mit den „Revolutionshelden“ Sokrates und Alkibiades ein philosophisch begründeter Tugendbegriff und der Erziehungsgedanke der Aufklärung thematisiert werden. Schließlich spielten die beiden in der Debatte der Aufklärer über Ehe und Ehelosigkeit, Sinnlichkeit und Askese bürgerlicher Intellektueller eine prominente Rolle. Eric Walter hat in einem anregenden Aufsatz über den „Abaelard-Komplex“ im 18. Jahrhundert diese Debatte, die ihren Höhepunkt um 1780 hatte, skizziert.⁴¹ Der Streit um das freiwillige Zölibat der Diener der Wissenschaften und der Künste wurde in den libertinen und moralischen, in den künstlerischen und bevölkerungspolitischen Diskursen lebhaft geführt. Worum ging es bei diesem Streit? Welche neue Variante tugendhafter Männlichkeit boten die Maler der Französischen Revolution dem Ausstellungspublikum an, wenn sie statt „Herkules am Scheideweg“ nunmehr Sokrates und Alkibiades im Abwehrkampf gegen die „Wollust“ in weiblicher Gestalt zeigten? Sie verschoben den Akzent von der eindimensionalen Alternative zwischen Gut und Böse (Virtus/Voluptas), die sich jedem tugendhaften Mann stellt, auf einen männlichen Anspruch auf Sublimierung, der das Vorrecht der neuen Eliten sein wird. Das stoische Ertragen von häuslichem Unglück (Xanthippe), Selbstkastration und Impotenz (Abaelard), Homosexualität (Alkibiades) oder das internationale Werther-Syndrom sind nur einige der Leidensformen dieser Sublimierung, die das 18. Jahrhundert erfand und die im 19. Jahrhundert zum auszeichnenden Stigma des „Genies“ werden. Letztlich, resümiert Walter, problematisierten die männlichen Bewohner der „République des lettres“ ihre durchweg prekären häuslichen und sexuellen Verhältnisse (und die ihrer antiken Vorbilder), um

das dem Klerus so vehement bestrittene Recht auf das Zölibat und damit dessen Kontroll- und Machtposition in Anspruch zu nehmen.

Die Frage, ob „man“ gleichzeitig den Künsten und der Liebe dienen kann, ob Freiheit von den Begierden unverzichtbare Voraussetzung schöpferischer Arbeit sei, oder eher umgekehrt ihr hemmungsloses Ausleben, ob das Genie von den Pflichten der Reproduktion der Gattung und des Familienlebens freizustellen sei – diese Fragen einer sozialen und sexuellen Formierung eines bürgerlichen Künstler- und Intellektuellentypus' waren für Benoist vollkommen uninteressant. Der Lebensentwurf einer unverheirateten, ausschweifenden oder asketischen Bohémienne-Existenz stand für sie nicht zur Debatte. Eine Interpretation ihres Gemäldes als Darstellung der weiblichen Wahlfreiheit zwischen Liebesglück und Kunstruhm, zwischen Ehe und Beruf – wobei Kunstruhm und Beruf zu weiblichen Tugendidealen avancieren müssten – eine solche Interpretation, die vorgeschlagen wurde, ist angesichts der sozial- und psychohistorischen Verhältnisse der Malerin unhaltbar.⁴² Die soziale und sexuelle Formierung eines neuen bürgerlichen Künstlerinnen- und Intellektuellentypus' hatte andere Rahmenbedingungen, auf die sich Benoist mit dem Bild der „Verfolgten Unschuld“ bezieht.

Die Ironisierungen des „Herkules am Scheideweg“ mit englischem Witz und seine Aktualisierung mit den philosophischen Revolutionshelden Sokrates und Alkibiades sind als Anzeichen der Aufweichung und der Relativierung tradierter Männlichkeits- und Kunstnormen zu verstehen. Die Behauptung der Einheit und Autonomie des männlichen Subjekts im Spiegel der Kunst erforderte Ende des 18. Jahrhunderts komplexere Brechungen als in der frühen Neuzeit, um zu überzeugen. Ich habe versucht zu erklären, warum sich Benoist nicht auf diese modernen, problematisierten Bilder des „Herkules am Scheideweg“, sondern auf die älteren Formulierungen bezog. Ihre Modifikation der Bildtradition ist jedoch im Kontext dieser zeittypischen Relativierung zu sehen. Trotz des Rückgriffs auf das klassische Erbe stellte sie mit der Thematisierung der Geschlechterdifferenz den Männlichkeitsmythos herkulischer Tugendstärke radikaler in Frage als ihre Kollegen. Sie war nicht die Einzige, die diesen Weg versuchte.

V. Differentielles Bilddenken

Während Benoist in Paris ihre „Unschuld zwischen Laster und Tugend“ ausstellte, arbeitete Angelika Kauffmann in Rom an einem „Selbstbildnis zwischen Malerei und Musik“ (Abb. 9). Das Gemälde entstand für die Prinzessin Holstein-Beck und wurde 1792 signiert.⁴³ Kauffmann griff die Ikonografie des „Herkules am Scheideweg“ auf, um persönliche Entscheidungsfreiheit in ihren künstlerischen Vorlieben und ihrer Berufswahl zum Ausdruck zu bringen. Für die Töchter des gehobenen, gebildeten Bürgertums, der Benoist angehörte, stellte sich die Wahlfreiheit zwischen einem Lebensentwurf im Dienste der Kunst oder der Liebe, zwischen Beruf und Familie nicht. Dem Wunderkind Angelika Kauffmann, dessen Talenten der Vater seinen eigenen sozialen Aufstieg aus beengten, handwerklichen Verhältnissen verdankte, wurde offenbar



9 Angelika Kauffmann, Selbstbildnis zwischen Musik und Malerei, 1794, Öl auf Leinwand, No-stell Priory, Sammlung Lord St. Oswald (Replik nach der ersten Version 1792, Moskau, Puschkin Museum)

Wahlfreiheit in der Ausbildung dieser Talente zugebilligt. Oder war es nur das entwickelte Selbstbewußtsein der Malerin auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, die sich in der Rückschau diese Wahlfreiheit im Bildnis selbst imaginär bescheinigt? Bemerkenswert ist das historisch gleichzeitig und unabhängig entstehende weibliche Interesse an dem Topos des „Scheidewegs“, der nun nicht mehr männliches Privileg ist. Eine Beziehung zwischen den beiden Malerinnen ist nicht bekannt und höchst unwahrscheinlich. Benoist wird sicher von dem internationalen Ruhm Kauffmanns, Kauffmann kaum von der jungen Kollegin in Paris gehört haben.

Bis hin zu der Geste des Bedauerns gegenüber der verlassenen Muse lehnt sich Kauffmann mit ihrer Selbstdarstellung an Reynolds Garrick-Bildnis an – vermeidet aber peinlichst dessen satirischen Tenor. Stattdessen thematisiert sie die Konsequenzen, die ihr Geschlecht für diesen Bildnistyp der professionellen Selbstreflexion zwischen zwei Kunstallegorien bzw. Musen hat. Die Zeitgenossen haben die enorme Anspruchssteigerung durch die Aneignung des Herkules-Bildes wahrgenommen und durchaus geschätzt, wie die Nachfrage nach Repliken dokumentiert. Friedrich Matthison bewunderte eine dieser Repliken 1795: „Angelika in der ersten Jugendblüte zwischen den Himmelstöchtern Tonkunst und Malerei, unschlüssig wie Herkules am Scheideweg...“ Und der englische Malerkollege James Barry urteilte: „Some may

say this is great, since it was executed by a female, but I say, that whoever produced such picture, in whatever country, it is great, it is noble, it is sublime! How I envie plaintiv music the squeeze she receives.“⁴⁴ Mit dem galanten Wunsch, einen Händedruck der im Gemälde wunderbar verjüngten Kollegin zu empfangen, benennt Barry den erotischen Reiz des Bildnisses, der seiner „sublimen Größe“ und geschlechtsindifferenten Qualität keinen Abbruch tut. Tatsächlich ist eine Lesart der Figurengruppe als „Drei Grazien“ auf den ersten Blick näherliegend als die Identifikation der anmutig bewegten Malerin mit Herkules am Scheideweg. Kauffmann deutet die Differenz zwischen den inspirierenden Musen und sich selbst als einer produzierenden Künstlerin mit der Unterscheidung von idealer und zeitgenössischer Kleidung zwar an – aber tut eben auch nicht mehr für ihre Akzentuierung. Die „pittrice delle grazie“, als die Kauffmann bis heute etikettiert wird, nahm die Rolle einer „Grazie“ und die eines neuen Herkules für sich in Anspruch. Parker und Pollock haben die idealisierend verjüngte Selbstdarstellung der Dreiundfünfzigjährigen für den konsumierenden männlichen Blick aus feministischer Sicht kritisiert: „The spectator is not confronted with an active personality, a decisive agent making a choice, but with a picture, a spectacle of beautiful woman“.⁴⁵ Diese Kritik unterstellt, daß Kauffmann die Spannung zwischen ihren Rollen als „Grazie“ und als „Herkules“ nicht intendiert hätte, sondern daß sie ihr gleichsam unbemerkt unterlaufen seien – was sicher nicht zutrifft. Bettina Baumgärtel dagegen untersucht das Verhältnis der verschiedenen „Sinnschichten“ zueinander und stellt – weniger streng im Urteil, aber doch auch mit Bedauern – die Dominanz des Grazienbildes fest: „Die Berufspräsentation verschwindet hinter der Geschlechterrepräsentation. Der emanzipatorische Aspekt wird harmonisiert.“⁴⁶

Diese Beschreibungskriterien bewerten die Herkulesposition, das Heldenhafte, die Professionalität und das Männliche als emanzipatorisch im Künstlerinnen-Selbstbild, die Grazie, das Weibliche, die Schönheit einer (fingierten) „Jugendblüte“, den erotischen Anblick für einen männlichen Betrachter als nicht-emanzipatorisch, als harmonisierende Anpassung an bürgerliche Weiblichkeitsstereotype, die wir heute prinzipiell ablehnen. Diese Beschreibung der partikularen „Sinnschichten“ und ihre Bewertung mit den Kategorien männlich = emanzipatorisch, weiblich = nicht emanzipatorisch verkennt den Charakter und die historische Bedeutung der Bilderfindung. Sie ist nicht in der Entschlüsselung und der Bewertung der beiden Motive „Herkules“ / „Grazie“ zu suchen, sondern in deren ikonografisch neuer Verbindung. (Die Perspektivlosigkeit einer solchen Kritik wird deutlich, wenn wir auf der gleichen Ebene weiterfragen: Hätte sich Kauffmann wirklich nur als Herkules und nicht gleichzeitig auch als Grazie, nur als ichbewußte Produzentin und nicht auch als einfühlsame Muse präsentieren sollen? Und hätte dieses emanzipierte, männliche Bild wirklich eher unseren Erwartungen entsprochen? Oder wäre es so uninteressant für den Feminismus wie es die Spitzenpolitikerinnen und Managerinnen sind, die in der Welt der Männer um den Preis der Selbstverleugnung mitspielen dürfen?)

Benoist und Kauffmann drehten mit ihren synthetischen Bilderfindungen „Herkules/Unschuld“ und „Herkules/Grazie“ die „Geschlechtscharaktere“ der Aufklärung nicht einfach um, sondern sie widerlegten das Prinzip der dualen Zuschreibungen und

Identitätsmuster. Sie tun dies durch ihren experimentellen Umgang mit vorgefundenen Ikonografien und Diskursen. Deren Manipulation bringt die fixierten Bilder von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ durcheinander und die fixen Ideen über Männer und Frauen in eine Bewegung, die Eindeutigkeit aufhebt und durch ein fluktuierendes Hin und Her der Bedeutungen ersetzt. Die Künstlerinnen konnten auf diese Weise einen weiblichen Subjektentwurf erproben, ohne auf den Mechanismus des Geschlechtertauschs zurückzugreifen oder auf das Ideal der Androgynität auszuweichen. Es erscheint mir wichtig hervorzuheben, daß Benoist und Kauffmann diesen ästhetischen Entwurf nicht als identischen Selbstaussdruck ihrer Weiblichkeit, sondern im Umweg über die männliche Kunst-Geschichte und mit Hilfe eines differentiellen Bilddenkens gewannen, das von ihrem Publikum eine eher reflektierende als identifikatorische Betrachtungsweise verlangte. Ein Blick auf die Gemälde von Jean Baptiste Regnault „Freiheit oder Tod“ (1794/95, Hamburg, Kunsthalle) und von Constance Mayer „Die Unschuld zwischen Liebe und Reichtum“ (1804, Leningrad, Ermitage) kann deutlich machen, was damit gemeint ist (Abb. 10, 11).

Beide Kompositionen zitieren und variieren wie die von Benoist und Kauffmann die ikonografische Tradition des „Herkules am Scheideweg“. Regnault hatte in seiner Darstellung „Sokrates zieht Alkibiades aus den Armen der Wollust“ auf dem Nebenschauplatz der männlichen Sexualmoral und des pädagogischen Eros' einer Männerfreundschaft dem Tugendhelden Ambivalenz und seinem Publikum eine gute Portion Doppelmoral zugestanden. Auf dem offiziellen Feld der politischen Bildung und Repräsentation der Revolution hingegen war Eindeutigkeit verlangt. In der politischen Allegorie „Freiheit oder Tod“ dient der Rückgriff auf „Herkules am Scheideweg“ vor allem der Pointierung der Männlichkeit der Nation, die der geflügelte, nackte Genius verkörpert. Das für den Nationalkonvent vorgesehene Gemälde



10 Jean Baptiste Regnault, Freiheit oder Tod, 1794, Öl auf Leinwand, Hamburg, Kunsthalle



11 Constance Mayer (zusammen mit Pierre Paul Prudhon?), Die Unschuld zwischen Liebe und Reichtum, 1804, Öl auf Leinwand, Leningrad, Ermitage

adressierte sich als suggestiver Appell mit ganz unterschiedlichen Botschaften an Bürger und Bürgerinnen. Dem „citoyen“ trug es eine unmittelbare Identifikation mit dem jakobinischen Staatskörper um den Preis des Opfertodes für die Republik an. Der Betrachterin verbot die ideale Nacktheit des französischen Genius mit seinem gut sichtbaren Genital diese Identifikation, ein Verbot, das allen Frauen aufgrund ihres Geschlechtes den Status des politisch mündigen Bürgers bestritt.⁴⁷ Ganz ähnlich wie die Maler des dumpf vor sich hinbrütenden Herkules seit Annibale Carracci akzentuierte Regnault Autonomie und Ganzheit des männlichen Subjekts, indem er es nicht in einem vergänglichen Augenblick der Entscheidung, sondern in einem Zustand der Permanenz präsentiert. Regnault beschrieb die Position als Genius der Revolution, der die des Herkules einnimmt, als statuarisch-verewigte, als einen existentiellen Dauerzustand. Ganz anders Benoist und Kauffmann: Sie konstruierten die Vorstellung von weiblicher Subjektivität aus einem elastischen Beziehungsgeflecht gegenläufiger Bewegungsimpulse und mehrdeutiger Gesten und Blicke, die Betrachter und Betrachterinnen auf unterschiedliche Art und Weise einbeziehen. Sie bildeten das „Selbst“ nicht als eine dominante, fest konturierte Figur zwischen subordinierten Allegorien des anderen Geschlechtes ab, sondern lassen es zwischen ihrem allegorischen Personal im Akt der Betrachtung sichtbar werden. An die Stelle der Figur des „Einen“ setzen sie eine Konfiguration nichtidentischer Doppelgängerinnen und Projektionsfiguren, die von Begehrensstrukturen gleichzeitig dynamisiert und zusammengehalten werden.

Fast scheint es so, als hätten Benoist und Kauffmann mit ihrem Beharren auf der Negativität des unaufgelösten Widerspruchs zwischen den „Sinnschichten“ ihrer Kunstfiguren „Herkules/Unschuld“ und „Herkules/Grazie“ eine Diskussion eröffnen wollen. Diese Diskussion, die ihre Gemälde im Pariser Salon und in den Zirkeln der gebildeten Eliten, die Kauffmanns Malerei schätzten, provozierten, wurde jedoch, kaum daß sie begonnen hatte, wieder abgebrochen. Bereits Constance Mayer knüpfte mit ihrer Komposition „Die Unschuld zwischen Liebe und Reichtum“, die Benoists „Unschuld zwischen Laster und Tugend“ thematisch eng verwandt ist, nicht mehr an sie an.

Mayers Gemälde im großen Format (243 x 194 cm), das 1804 im Salon Anerkennung fand, propagierte die empfindsamen Tugenden und eine andere Liebesmoral als Benoist. Der Bildgedanke umkreist nicht mehr die erotische Metapher der „Scham“, sondern die nicht korrumpierbare Reinheit eines Gefühls, das „wahre Liebe“ bürgerlichem Besitz- und Prestigestreben vorzieht. Nicht mehr der Verzicht auf die Lust oder ihre Maskierung, sondern ein aufrichtiges Desinteresse an materiellem Besitz zeichnet die „Unschuld“ aus. Constance Mayer hat „Amor“ und „Innocence“ der klassizistischen Ausprägung von „Amor und Psyche“ nachgebildet und sich an der androgynen Symmetrie der Doppelallegorien ihres Lehrers Prudhon „Freundschaft und Liebe“ orientiert. In dem harmonischen Gleichklang der Körper und Seelen entschärfte sie den Konflikt, den Benoist und Kauffmann in der Verschränkung der Herkulesikonografie mit zeitgenössischen Weiblichkeitsmetaphern zur Anschauung gebracht hatten. Mayer löste dieses Spannungspotential in dem zentralen Liebesmythos der Romantik, dem der „Geschwisterliebe“ auf.⁴⁸ Sie zeigte dem Salonpublikum weder

eine verfolgte noch eine sexuell befreite „Unschuld“ an Amors Seite geschmiegt, sondern die vollkommene Symbiose des Paares. Sie verleiht ihrem Bild des androgynen, geschwisterlichen Paares eben jene Geschlossenheit, mit der Regnault seinen „Genius der Nation“ als politisches Identifikationsangebot für den Bürger auszeichnete. Beide Bilderfindungen negieren auf unterschiedliche Art und Weise weibliche Subjektivität: Sie bringen Frauen zum Verschwinden.

Es wäre naheliegend und verlockend, die Tatsache, daß Constance Mayer nicht an das differentielle Bilddenken über „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ von Benoist und Kauffmann anknüpfte, biographisch aus ihrer symbiotischen Liebes- und Arbeitsbeziehung zu P. P. Prudhon zu erklären, die immerhin mit depressiven Erkrankungen und schließlich mit dem Selbstmord der Künstlerin endete. Ohne eine historische Rekonstruktion dieser Beziehung, die aussteht, lassen sich jedoch solche Erklärungen nicht ausführen. Solange wir noch nicht einmal die Anteile der Beiden an ihren Gemälden bestimmen können und so gut wie nichts über die Art der Kooperation wissen, ist es schwierig, den frauengeschichtlichen Ort der Komposition „Die Unschuld zwischen Liebe und Reichtum“ auf dem hier umrissenen Feld zu bestimmen.⁴⁹

Nicht weniger verlockend und im Augenblick näherliegend wäre es, den Verzicht von Constance Mayer auf die von Benoist und Kauffmann besetzten Positionen in der Aneignung des Herkulesbildes mit der Frauenfeindlichkeit der Restauration nach dem Scheitern der Frauenbewegung in der Revolution politisch zu erklären. Benoist selbst geriet, wie eingangs angedeutet, unter den kulturellen Druck eines postrevolutionären Weiblichkeitswahns. Sie gab zunächst ihre frühen, vielversprechenden Initiativen auf dem Feld der Historien- und Gedankenmalerei auf, um sich auf die sogenannten „weiblichen“ Gattungen und Motivkreise der Porträt- und Genremalerei zu beschränken, bis sie schließlich 1814 aus Konvenienzgründen ihre Berufstätigkeit ganz einstellte. Für die Jahre nach der Revolution ist eine Tendenz zur ostentativen Feminisierung der weiblichen Kunstpraxis charakteristisch, die der Tendenz zu einer ständig wachsenden Anzahl praktizierender Künstlerinnen keineswegs widerspricht. Die rigide Selbstbeschränkung auf eine mit der bürgerlichen Weiblichkeitsideologie konforme „Frauenkunst“, das heißt auf die als weiblich definierten Bildaufgaben und Stilhaltungen, hat nicht wenige Künstlerinnen an der kulturellen Ausarbeitung dieser Ideologie und ihrer Popularisierung aktiv beteiligt.

Wir müssen also feststellen: Differentielles Bilddenken über die Geschlechter und Konfliktstrategien in der Aneignung männlicher Bildtraditionen dürfen keineswegs als eine spezifisch weibliche Sichtweise oder gar als Charakteristikum der Kunst von Frauen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Anspruch genommen werden. Wir können aber auch feststellen: Zwei Malerinnen, deren Werke hier untersucht wurden, haben diese Sichtweisen entwickelt und ästhetisch überzeugend formuliert. Ihr aufgeklärter und aufklärerisch argumentierender Einspruch gegen den Weiblichkeitsentwurf der Aufklärung mag nicht mehr als das Ergebnis eines glücklichen Augenblicks in der Künstlerinnengeschichte gewesen sein. Vielleicht hat er jedoch eine Nachfolge mit anderen Motiven und in anderen Metaphern gefunden, die es auf der Spur der „Verfolgten Unschuld als Herkules“ noch zu entdecken gilt. Wer weiß?

Anmerkungen

- 1 Linda Nochlin: Why have there been no great woman artists?, In: Art News, 69, 1971, S. 22.
- 2 Roszika Parker/Griselda Pollock: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London 1981.
- 3 Vgl. z.B. Nancy G. Heller: Women Artists. An illustrated History, London 1987.
- 4 Mary D. Garrard: Artemesia Gentileschi, Princeton 1988; Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann. Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Weinheim 1990.
- 5 Michel Foucault: Was ist ein Autor? (Vortrag Februar 1969), in: Michel Foucault: Schriften zur Literatur, Frankfurt 1988.
- 6 Lisa Tickner: Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied, in: Kritische Berichte, 18. Jg., 1990/2, S. 5.
- 7 Christine Battersby: Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics, London 1989, S. 151.
- 8 Das Gemälde befindet sich seit seiner Entstehung im Besitz der Familie der Künstlerin. In den letzten 15 Jahren wurde es zweimal im Kontext feministisch orientierter Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ausstellungskatalog Women Artists 1550-1950, Los Angeles 1976, S. 209, und Ausstellungskatalog Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830, Historisches Museum Frankfurt 1989, S. 763.
- 9 Marie Juliette Ballot: La Comtesse Benoist. Une Elève de David. L'Emilie de Demoustier, Paris 1914.
- 10 Vivian Penney Cameron: Women as image and image maker in Paris during the French Revolution, Dissertation, Yale University 1984, S. 63, zitiert ein Schreiben von Leroux-Delaville, in dem er die Ausbildung seiner Töchter zu Künstlerinnen mit der Unsicherheit seiner Vermögensverhältnisse begründet.
- 11 Ballot, wie Anm. 9, S. 194, S. 10.
- 12 Ballot, wie Anm. 9, S. 34. Das Selbstbildnis ist abgebildet bei Ballot, wie Anm. 9, S. 33. Es befindet sich im Besitz der Princesse de Croÿ, St. Benin d'Azy, Frankreich.
- 13 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Gleichheit für Künstlerinnen? Akademie- und Familienpolitik zur Zeit der Französischen Revolution. In: Ausstellungskatalog Sklavin oder Bürgerin?, wie Anm. 8, S. 114.
- 14 Cameron, wie Anm. 10, S. 72f.
- 15 Vgl. zu dem Wandel des literarischen Bildes „Verfolgte Unschuld“ Hans Petriconi: Die verführte Unschuld, Hamburg 1951, S. 30ff. Aufschlußreich für die Aktualisierung der Vestalinnen als „Exempla Virtutis“ ist die Auflistung von „Tugendbildern“ im Salon 1775-1796 in: Ausstellungskatalog La Révolution Française à l'école de la vertu antique, Musée Ingres, Montauban 1989, S. 112.
- 16 Ellen Spickernagel: Ich sehe das, was Du nicht siehst. Anleitung zur geschlechtsspezifischen Wahrnehmung bei Diderot und Greuze. In: Ulrike Krenzlin: Lebenswelt und Kunsterfahrung. Beiträge zur neueren Kunstgeschichte. Wolfgang Hült zum 65. Geburtstag, Berlin 1990.
- 17 Jean-Jacques Rousseau: Emile oder Über die Erziehung (1761), Paderborn 1963, S. 414.
- 18 Ballot, wie Anm. 9, S. 71.
- 19 Daniel Mornet: Les Enseignements des bibliothèques privées (1750-1780). In: Revue d'histoire littéraire de la France, XVIII, 1910, S. 473.
- 20 Jean Guiffrey: L'Œuvre de P. P. Prudhon, Paris 1924, S. 25f., listet zwölf Entwurfszeichnungen für das von Mayer signierte Gemälde „Die Unschuld zwischen Liebe und Reichtum“ auf, die er Prudhon zuschreibt. Da die Modalitäten der Zusammenarbeit zwischen Prudhon und Mayer vollkommen unklar sind, sind Zuschreibungen mit Vorbehalt zu beurteilen. Vgl. weiterhin Guiffrey: Kat. Nr. 2-18 („Die Unschuld wird von der Liebe entführt. Die Reue folgt“), Kat. Nr. 756-758 („Die Unschuld wird von Amor umarmt“).
- 21 Pia Schmidt: Verfolgte Unschuld – Ohnmächtiges Weib. Zwei Motive in Frauenzeitschriften um 1800. In: Ines Lindner u.a. (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 415.
- 22 Ulrike Prokop: Die Konstruktion der idealen Frau. In: Feministische Studien, 1989/1, S. 95.
- 23 Jean-Jacques Rousseau: Julie oder Die

- Neue Héloïse, (1761), München 1988, S. 272.
- 24 Christine Garbe: Fiktionen des weiblichen Begehrens. Eine Re-Vision der sexuellen Diskurse von J.-J. Rousseau und F. Schlegel. In: Karin Rick (Hg.): Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst. Konkursbuch 20, Tübingen 1987, S. 102.
- 25 Lieselotte Steinbrügge: Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung, Weinheim/Basel 1987, besonders prägnant zu Leonhard Thomas, S. 105.
- 26 J. L. Ewald: Die Kunst, ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden, Frankfurt 1798, zitiert nach Baumgärtel, wie Anm. 4, S. 98.
- 27 Garbe, wie Anm. 24, S. 104.
- 28 Vgl. die übersichtliche Zusammenstellung von Andreas Blühm: Pygmalion. Die Ikonografie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, Frankfurt 1987. Zu Fragonard vgl. Jean Pierre Cuzin: Fragonard. Leben und Werk, München 1988, Kat. Nr. 373, 389 und viele andere Beispiele.
- 29 Erwin Panofsky: Herkules am Scheideweg, Berlin/Leipzig 1930, S. 63.
- 30 Panofsky, wie Anm. 29, S. 65.
- 31 Panofsky, wie Anm. 29, S. 45.
- 32 Prokop, wie Anm. 22, S. 96.
- 33 Anthony M. Clark: Pompeo Batoni, Oxford 1985, Kat. Nr. 67, 123, 173, 288.
- 34 Zitiert nach Baumgärtel, wie Anm. 4, S. 173.
- 35 Ausstellungskatalog Johann Heinrich Füssli, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1986, Kat. Nr. 42.
- 36 Ausstellungskatalog Joshua Reynolds, Royal Academy of Arts, London 1986, Kat. Nr. 42.
- 37 Christopher Sells: Socrate et Alcibiade de J. B. Regnault au Louvre. In: Revue du Louvre 1977, S. 354. Vgl. auch die Zusammenstellung zur Ikonografie von Sokrates und Alkibiades in der Tugendmalerei vor und während der Französischen Revolution, in: Ausstellungskatalog La Révolution Française à l'école de la vertu antique, wie Anm. 15, S. 32ff.
- 38 Pierre Rosenberg/Udolpho van de Sandt: Pierre Peyron, 1744-1814, Paris, 1938, S. 102.
- 39 Rosenberg/van de Sandt, wie Anm. 38, S. 102.
- 40 Zusammenstellung bei Rosenberg/van de Sandt, wie Anm. 38, S. 102.
- 41 Eric Walter: Le complexe d'Abélard ou le célibat des gens de lettre. In: Dix-Huitième Siècle, 12, 1980, S. 127.
- 42 Vgl. Cameron, wie Anm. 10, S. 108, und Schmidt-Linsenhoff, in: Ausstellungskatalog Sklavinnen oder Bürgerin?, wie Anm. 8, S. 763.
- 43 Baumgärtel, wie Anm. 4, S. 131, hat dem Bild eine detaillierte Analyse gewidmet.
- 44 Zitiert nach Baumgärtel, wie Anm. 4, S. 135.
- 45 Parker/Pollock, wie Anm. 2, S. 90.
- 46 Baumgärtel, wie Anm. 4, S. 175.
- 47 Vgl. Ausstellungskatalog Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1989, Kat. Nr. 396, ohne Berücksichtigung der Bedeutung der Geschlechterdifferenz.
- 48 Vgl. Christina von Braun: Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte, Frankfurt 1989.
- 49 Ausstellungskatalog Women artists 1550-1950, Hg. von A. Sutherland Harris und Linda Nochlin, Los Angeles 1978, S. 213. Albert Kostenewitsch: Westeuropäische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts in der Ermitage, Leningrad 1987, S. 250, schreibt das Gemälde aufgrund seiner Qualität Prudhon zu. Die Tatsache der Signatur und der Zuschreibung des Salonkataloges an Mayer deutet er „als eine Art Geschenk Prudhons an seine Geliebte und Schülerin.“