

Ellen Spickernagel

Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts.

Beltz Verlag, Weinheim und Basel 1990. (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 20, herausgegeben an der Freien Universität Berlin).

Bettina Baumgärtel legt mit diesem Buch die gekürzte Fassung ihrer Dissertation von 1987 vor. In nächster Zeit soll ein Werkverzeichnis mit einer Monografie folgen.

Es herrscht kein Mangel an älterer Kauffmann-Literatur; doch reflektierte sie kaum die Historizität der ersten Biografie von G. G. Rossi (1811) und folgte im großen und ganzen ihrem Muster. Die Malerin galt Rossi als rühmenswerte Ausnahme und ihr Werk als Ausdruck spezifisch weiblicher Tugenden und Kompetenzen. Baumgärtel setzt sich entschieden von jeder Heroisierung ab und von der Fiktion einer harmonischen Verbindung von Kunstanspruch und Rollennorm im Werk der Künstlerin. Sie legt eine gründliche und materialreiche Untersuchung über die biografischen, sozialgeschichtlichen, kunsttheoretischen und psychologischen Aspekte der Schaffensbedingungen vor.

Für diesen Zugriff gab es so gut wie kein Vorbild; es konnte nicht auf ein tragfähiges feministisches Modell zurückgegriffen werden. Daher erweckt das Buch besonders Neugier in bezug auf das methodische Vorgehen.

Bettina Baumgärtel gliedert ihr Buch in fünf große Kapitel mit zahlreichen Unterpunkten und Exkursen, die die Spannweite der Untersuchung ahnen lassen. Die Hauptthemen lauten:

Weiblichkeitstheorie contra Kreativitätsentwicklung – Die Kindheit der Angelika Kauffmann im Spiegel pädagogischer Theorien / Disegno / Genie und Geschlecht / Angelika Kauffmann: „pittrice delle grazie“ am Scheideweg / Empfindsamkeit und Freundschaftskult.

Zunächst einige Streiflichter auf die Inhalte einzelner Kapitel.

Im ersten Kapitel untersucht Baumgärtel die Sozialisationsbedingungen in einer Zeit konkurrierender Weiblichkeitskonzepte – den Emanzipationsansätzen der Frühaufklärung und dem Konstrukt der Frau als Natur. Dabei geht es ihr nicht ausschließlich darum, Kauffmanns individuellen Weg zu erschließen, sondern Elemente zu einer Sozialisations-theorie der Künstlerin im 18. Jahrhundert zu gewinnen. Sie charakterisiert zunächst einige Konzepte der Mädchenpädagogik (Rousseau, Campe, Pestalozzi), um dann hervorzuheben, daß Kauffmann als Tochter eines Malers in einem pietistisch geprägten Milieu ein besonderes Maß an Eigenständigkeit zugestanden wurde. Obwohl sie also durch Herkunft und Erziehung stärker als andere Frauen privilegiert war, determinierte das herrschende Rollen- und Kunstverständnis dennoch ihr Leben und Werk.

Das Bemühen, grundlegende Diskurse des 18. Jahrhunderts zu charakterisieren, um hieran Kauffmanns spezifische Bedingungen zu messen bzw. die Differenz weiblichen Schaffens zu bestimmen, ist für das Buch kennzeichnend. Die gründliche und vielseitige Erörterung zentraler Themen führt die LeserInnen zu einem neuen, umfassenderen Verständnis Kauffmanns im Kontext ihrer Zeit. Zugleich stellt sich – wie so oft in der feministischen Diskussion – die Frage, ob Kunst von Frauen an den herrschenden Normen und Kategorien gemessen werden kann.

Ein im 18. Jahrhundert zentraler Prüfstein war der „disegno“-Begriff. Die hiermit umschriebene Vollkommenheit in der Kunst blieb Künstlerinnen nicht nur aufgrund der bekannten institutionellen Hindernisse (Akademieverbote für Frauen etc.), sondern auch aufgrund der Hierarchie künstlerischer Kategorien unerreichbar. Die Zeichnung galt mehr als das sinnhaftere Kolorit, jenes Medium, in dem sich Kauffmann besser auszudrücken verstand. Im Urteil zeitgenössischer Kunstkenner mangelte es ihren Werken an Erfindungsgeist, Anatomie, Perspektive, Kontur und Komposition, also just an den ranghöchsten Prinzipien der Kunst und damit an den Voraussetzungen für die erfolgreiche Ausübung der Historienmalerei. Baumgärtel hinterfragt das stereotype Urteil über die zeichnerische Unfähigkeit mit dem Hinweis auf Aktzeichnungen Kauffmanns und der Vermutung, daß Künstlerinnen im 18. Jahrhundert, dem Verbot zum Trotz, nach männlichen und weiblichen Modellen zeichneten.

Angelika Kauffmann mußte sich auch mit dem Geniekonzept, das der Bildung und Unterstützung einer männlichen Elite diene, auseinandersetzen. So malte sie die im 18. Jahrhundert florierenden Künstlermythen mit ihrer Verherrlichung der männlichen Kreativität, setzte aber in ihren Apelles- und Zeuxisdarstellungen keinen entschiedenen anderen Akzent. Auch in ihrem Lebensstil entdeckt Baumgärtel Anpassung an die Luxus- und Repräsentationsbedürfnisse des großen Künstlers. Allerdings glich sie Wohlhabenheit, Ruhm und Größe durch Bescheidenheitsfloskeln aus, die sie zurück an die weiblichen Tugenden und Grenzen banden.

Dahin zielten auch die Theorien, die zwischen dem Originalgenie mit seiner angeborenen Schöpferkraft und dem „erlernbaren“ Genie unterschieden, das durch Nachahmung und Befolgen von Regeln zur Meisterschaft gelangt. Mit seinen fließenden Übergängen zum „Talent“ ließ es sich eher mit dem bürgerlichen Bild der Frau vereinbaren und wurde daher auf Kauffmann übertragen.

Nach der Erörterung jener kunsttheoretischen Begriffe des 18. Jahrhunderts, die der Frauenkunst den höchsten Rang verwehrten, wendet sich Baumgärtel dem Begriff der Grazie und dem Freundschaftskult mit der Frage zu, ob hier weiblicher Selbstbestimmung mehr Raum geboten wurde.

Unter den Stil-kategorien des 18. Jahrhunderts bezeichnet Grazie eine Art der Schönheit, die als natürlich, sinnhaft und elegant galt und vor allem der Darstellung von Kindern, jungen Frauen und Androgynen angemessen schien. Wenn Kauffmanns Gemälden Grazie in Ausdruck, Stellung und Farbgebung bescheinigt wurde, so hieß dies, daß sie das weibliche Rollenmerkmal der Anmut vom Leben in die Kunst hinein verlängerte. Baumgärtel stellt fest, daß Kauffmann den Ehrentitel „pittrice delle grazie“ mehr und mehr akzeptiert, daß sie sich also der Weiblichkeitsnorm angepaßt habe. Diese Kritik setzt voraus, daß Malerinnen zwischen unterschiedlichen Stilmodi

hätten wählen können. Warum sollten sie – wenn doch Nachfrage und Erfolg des Werks gerade auf diesem Stil basierten? Hätte denn die Entscheidung für den „männlich“ erhabenen Ausdruck eine stärkere Eigenbestimmung bedeutet?

Die bisherigen Forschungen zum Freundschaftskult korrigiert Baumgärtel, indem sie die weitgehend ausgeblendete Frauenfreundschaft in den Mittelpunkt rückt. Sie weist nach, daß sich erst in der Epoche der Empfindsamkeit eine Bildformel entwickelte, die sowohl gefühlvolle Zuwendung als auch den geistig-kreativen Austausch zwischen Frauen einschließt und belegt dies an dem Gemälde „Angelika Kauffmann als Zeichnung mit der Muse der Poesie“ (1782). Dieses allegorische Selbstbildnis leistet einen Beitrag zur kunsttheoretischen Diskussion „ut pictura poesis“ in der Weise, daß zwar die Poesie als Quelle der Inspiration auftritt, aber die zärtliche Zuwendung den in der Freundschaft implizierten gleichen Rang der beiden Künste betont.

Ein schönes Denkmal der Frauenfreundschaft ist auch Kauffmanns Porträt der Dichterin Fortunata Fantastici (1792). Sie ist im Moment des Dichtens und Deklamierens jenes Sonetts erfaßt, das sie dem „Rangstreit“ zwischen den beiden Künstlerinnen widmete. Jegliche Konkurrenz wird in der wechselseitig belebenden und inspirierenden Bewunderung aufgehoben. Ob hier eine weibliche Utopie aufscheint oder weibliche Konfliktunfähigkeit siegt, bleibt offen.

Die „dunkle“ Seite der Freundschaft wurde Kauffmann durch Männer vermittelt. Es wird versucht, die Beziehung zum Vater, zu Goethe und Klopstock mit Hilfe psychologischer Theorien, besonders des weiblichen Narzismus, zu analysieren, während die Zeugnisse der Frauenfreundschaft eher kunstgeschichtlich/kunsttheoretisch bearbeitet werden. Die Anwendung der Narzismus-Theorie ergibt Störungen im Vater-Tochter-Verhältnis und hieraus entstehende „weibliche“ Defizite wie Regression und Handlungshemmung. In diesem Licht erscheinen die Darstellungen verlassener und trauernder Frauen – ein zentrales Bildthema Kauffmanns – als „Gefühlsikonen ihrer eigenen Erfahrung und Betroffenheit als Frau“ (S. 232). Die Spaltung des methodischen Vorgehens führt tendenziell zu einer Teilung der Frauen- und Freundschaftsbilder in Zeugnisse der Emanzipation und Regression, ohne daß die Verbindung gesehen wird – die künstlerische Produktivität der Frau, die doch auch (wenn schon) weiblich-regressive Züge mit einschließt.

Insgesamt läßt Bettina Baumgärtels Untersuchung auch die Möglichkeit einer etwas anderen Lesart der Kunst Kauffmanns zu. Sie gibt viele Hinweise auf eine in sich geschlossene weibliche Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert. Dazu gehören der Stil der Grazie, der gegensätzliche Bildgattungen wie Historienbild und „Trauerikone“ verbindet, die Förderung Kauffmanns gerade durch adlige Damen mit ihrer Neigung zu Bildern weiblicher „*exempla virtutis*“ (z. B. „Cornelia, Mutter der Gracchen“), die Bescheidenheitsfloskeln, mit denen sich Kauffmann dekoriert, nicht zuletzt auch die Rezeption. Aus den zitierten zeitgenössischen Urteilen läßt sich ersehen, daß Kunstkenner in Kauffmanns Formensprache eine Qualität jenseits jener rational-begrifflichen Kategorien erkannten, denen sie selbst folgten.

Summiert man all diese Hinweise, so stellen sie die These vom patriarchalen Gesetz, gegen das sich die Kunst von Frauen behaupten mußte, in Frage. Es zeichnet sich dann ein wichtiges Projekt des 18. Jahrhunderts ab – die Schaffung von zwei unter-

schiedlichen Kulturen – das von beiden Geschlechtern verantwortet und getragen werden sollte. Beide Kulturen sollten ihre eigene Form und Funktion entwickeln. Die Diskussion über die Machtfrage wurde innerhalb dieses idealen Entwurfs nicht geführt. Weil der Raum der Künstlerinnen, der ästhetische und soziale Sinn ihrer Werke definiert war und weil weibliche Spezialisierung erwünscht war, konnten Frauen in besonderem Maß künstlerische Kompetenz erlangen. So läßt sich besser verstehen, warum die Epoche um 1800 zu einer Blütezeit großer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen geworden ist.