

Angela M. Opel

**Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethe-Zeit
zwischen 1750 und 1850**

Ausstellung: *Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850*: Schloßmuseum Gotha, 1. April bis 18. Juli 1999; Ausstellung des Rosgartenmuseums in der Städtischen Wessenberg-Galerie, Konstanz, 25. August bis 24. Oktober 1999.

Katalog: Bärbel Kovalevski (Hrsg.), *Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850*, mit Beiträgen von Bettina Baumgärtel, Renate Berger, Anke Fröhlich, Sylke Kaufmann, Bärbel Kovalevski und Carola Muysers, Ostfildern-Ruit 1999.

Eine der Kontroversen feministischer Kunstwissenschaft, die momentan – zumindest in Deutschland – diskutiert wird, ist die Frage nach dem Stellenwert der Künstlerinnengeschichte in einer Entwicklungsphase der Disziplin, in der sich, wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff bemerkte „(...) der Schwerpunkt der feministischen Kritik (...) inzwischen von der Künstlerinnengeschichte auf die ästhetische Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und Geschlechterkulturen verschoben“ hat¹. Wenn man an einem Punkt angelangt ist, der die sozial-historischen und geschlechtsidentifikatorischen Konstrukte benennt und de-konstruiert, wenn man den „white middle-class feminism“ in Frage stellt und sich zunehmend mit Fragen des Postkolonialismus und Konzepten der Alterität beschäftigt, braucht man da noch den ‚archäologischen‘ Ansatz, die ‚Wiederentdeckung‘ vergessener Künstlerinnen?

Das Konzept der Ausstellung *Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850* bejaht diese Frage eindeutig. In diesem Fall wohl zunächst auch zu Recht. Die Kunstgeschichtsschreibung der Zeit 1750-1850 weist in Bezug auf den Anteil der Künstlerinnen noch zu viele weiße, bzw. geweihte Flecke auf. Die Wiederentdeckung der deutschen Romantiker nach 1906 erfolgte unter den Vorzeichen des für den Jahrhundertanfang notorischen Antifeminismus. Den antifeministischen Scheuklappen fiel dabei so manches zum Opfer, von der Anerkennung einer sich verändernden gesellschaftlichen Wahrnehmung und Stellung der Frauen in der Zeit zwischen 1750 und 1850, die es immerhin einigen von ihnen ermöglichte ihre künstlerischen Ambitionen in eine professionelle Tätigkeit münden zu lassen, bis hin zum Ignorieren der Tatsache, daß viele Werke von Künstlerinnen in der Öffentlichkeit über zeitgenössische Akademieausstellungen und Kunstdiskurse präsent, bekannt und anerkannt waren. Ergebnis dieser Rezeption im Geiste selektiver Wahrnehmung war eine Ausschreibung der Künstlerinnen aus der Geschichte und dem kulturellen Bewußtsein.

Dem will die Ausstellung als erste Retrospektive über die deutschen Künstlerinnen der Zeit zwischen 1750 und 1850 entgegenwirken. Es werden ca. 250 Werke von 50 Künstlerinnen gezeigt, wobei der Schwerpunkt auf den direkt mit Goe-

the bekannten Frauen wie Caroline Bardua, Louise Seidler oder Julie von Egloffstein liegt. Als Resultat mehrjähriger, intensiver Forschung füllt sie viele Leerstellen im Diskurs mit neuen und wichtigen Daten, gleichzeitig werden aber auch die immer noch verbleibenden Desiderate deutlich. Es ist ein Panorama bekannter und weniger bekannter Künstlerinnen entstanden, eine Präsentation von sowohl herausragenden als auch durchschnittlichen Arbeiten einer beachtenswerten stilistischen und thematischen Spannweite als Näherungswert an die aktuellen Verhältnisse einer Epoche, deren Künstlerinnen mit wenigen Ausnahmen für lange Zeit der kulturellen Amnesie zum Opfer gefallen waren. Die Ausstellung stellt sowohl Werke der inzwischen bekannteren Künstlerinnen wie Caroline Bardua, Barbara Popp, Angelika Kauffmann, Anna Dorothea Therbusch, Marie Ellenrieder als auch weniger bekannterer Zeitgenossinnen wie Margarethe Geiger, Marianne Kürzinger oder Félicité Henriette Robert vor.

Eingereiht sind die gezeigten Werke der Künstlerinnen in die Abteilungen Selbstbildnisse, Goethe und sein Kreis, Künstler und Kunstfreunde, Freundschaftsbildnisse, Poesie und Malerei, Religion und Kunst, Erlebnis Italien – Vorbild und Zeitbild, Landschaft, Blumen und Stilleben.

Die Situation der Künstlerinnen stellt sich dar als Wechselspiel von Chance und Beschränkung. Es wird deutlich, daß ihre persönlichen und künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten nicht in allen Bereichen so restringiert waren, wie es lange den Anschein hatte. Viele ambitionierte Frauen fanden Unterstützung ihrer Ausbildungswünsche im familiären Umkreis, durch Mentoren wie z. B. Goethe oder bei Hofe; einengend wirkten sich aber u. a. zeitliche Vorgaben für die Bewältigung des Studienpensums oder finanziell gespannte Verhältnisse aus. Es lassen sich zudem verschiedene Strukturen der Auseinandersetzung der Frauen mit ihrer Umwelt und dem künstlerischen Umfeld sowie in ihrem Umgang mit den verschiedenen künstlerischen, akademischen und staatlichen Institutionen erkennen, die zu speziellen Strategien führten. Obwohl um die Wende des 18./19. Jahrhunderts die gesellschaftliche Akzeptanz künstlerisch gebildeter Frauen zunahm, wurden sie in ihrem Bestreben zur Professionalisierung ihrer Arbeit dennoch auch als Konkurrenz für und von männliche(n) Künstler(n) gesehen. Eine Abdrängung in den Dilettantismus als „Sammelbecken und Befriedungsinstrument“² war eine der Folgen. Die starke Individualisierung der Künstlerin gegenüber dem Künstler in der Rezeption und Beurteilung führte bald zur Strategie einer weitgehend entweiblichten Selbstdarstellung und -stilisierung³. Ebenso wie das Motiv der Bescheidenheit in der Einschätzung der eigenen Leistungen sind dies Strukturen und Strategien des Ausweichens und der Unauffälligkeit, das Bestreben keinen Anstoß oder Neid zu erregen. Aus dieser Situation einer teilweisen Transparenzierung der professionellen Person(a) entwickelten die Künstlerinnen aber Lebens- und Arbeitsstrategien, die es ihnen dennoch ermöglichten an Ausbildungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten, an Förderungs- und Austauschmöglichkeiten, am künstlerischen Diskurs und der Öffentlichmachung ihrer Werke aktiv teilzunehmen. Im Unterschied zu ihren französischen Kolleginnen agierten sie aber nicht mit einem politisch-theoretischen Impetus, ein Aspekt, der sicherlich

noch einer eingehenderen Beschäftigung bedarf. An den deutschen Akademien waren Frauen so gut wie gar nicht als ordentliche Mitglieder verzeichnet, dennoch gab es z. B. in München zwischen 1808 und 1841 fast fünfzig Schülerinnen an der Akademie. Bei der Betrachtung des Akademiewesens werden auch zwei weitere Punkte deutlich: zum einen ist zukünftig den regionalen Bedingungen in der Betrachtung der beginnenden 'Akademisierung' der Frauen stärker Rechnung zu tragen – so endete in Dresden ein dafür günstiges 'Klima' bereits um 1810, während es in München erst ab den 1820er Jahren begann; zum anderen muß der generelle Versuch der Künstlerinnen, Zugang zu den Akademien zu erlangen bereits für das Ende des 18. und den Beginn des 19. Jahrhunderts veranschlagt werden.

Ein wichtiges Ergebnis von Ausstellung/Katalog ist auch die Herausarbeitung des Anteils deutscher Künstlerinnen an den zur Weiterbildung und Vervollkommnung bestimmten Italien- und Romreisen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ein Aspekt der bisher zu den erwähnten weißen Flecken gehörte. Wenig Augenmerk hat man bisher auch der Tatsache geschenkt, daß einige der heimgekehrten Künstlerinnen wie Sophie Reinhard, Marie Ellenrieder, Louise Seidler oder Barbara Popp erheblich zur Verbreitung des nazarenischen Kunstideals in Deutschland beitrugen.

Vor dem Hintergrund des Freundschaftskultes der Zeit entwickelten sich aber auch neue Formen und Strukturen des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens von Künstlerinnen. Diese Arbeits- und Lebensgemeinschaften boten den Frauen eine weitgehende Befreiung von ehelichen und familiären Pflichten bei gleichzeitigem künstlerischen Austausch und emotionaler Unterstützung in den Jahren von Studium und professioneller Beschäftigung. Beispielhaft stehen hier Caroline und Wilhelmine Bardua oder Sophie Reinhard und Margarethe Geiger.

Die Ausstellung macht auch anhand der Geschichte einiger Gemälde den Umgang mit den Werken dieser Künstlerinnen deutlich: Caroline Bardua beispielsweise malte 1810 ein Porträt von Caspar David Friedrich, das in zeitgenössischen Rezensionen hochgelobt, im Verlauf des Jahrhunderts aber weitgehend vergessen wurde. 1906 wurde es als Selbstbildnis Friedrichs (!) von der Nationalgalerie Berlin angekauft, verschwand dann aber bald nach der Entdeckung der Autorschaft Barduas in den Depots.

Die Ausstellung alleine gibt einen Überblick über Motivik und Stilistik, die Vielfältigkeit der Probleme kann man allerdings erst in Kombination mit den Artikeln und den ausführlichen Biographien des Katalogs erfassen. Aber auch die für den Katalog ausgewählten Aspekte verdeutlichen – in einer Art negativen Spiegelung – wiederum die Desiderate, die dieses Feld noch aufweist. Hilfreich als Überblick ist die lexikalische Zusammenstellung der zwischen 1700 und 1850 in Deutschland tätigen Künstlerinnen aus Akademielisten und allgemeinen Künstlerlexika.

Was die Ausstellung nicht leistet – und vielleicht auch noch nicht leisten kann – ist die umfangreichere und differenziertere Herausarbeitung dessen, was aus einer kombinatorischen Anwendung der eingangs erwähnten Fragestellungen nach

Identität und Geschlechterkultur – die ansatzweise in einigen Artikeln des Katalogs⁴ auftaucht – als Essenz zu gewinnen wäre. Hier liegt neben der Daten- und Objekt-Archäologie auch die Aufgabe weiterer Beschäftigung mit diesem Themenbereich. Zu fragen wäre beispielsweise inwieweit das Bewußtsein einer weiblichen künstlerischen Tradition existierte, wie die Auswahl von weiblichen Vorbildern aussah, wie die Suche nach Identifikationsmustern verlief? Lediglich von Louise Seidler wird erwähnt, daß verschiedene Künstlerinnen in ihr eine „Freundin und Lehrmeisterin“⁵ sahen, es wird aber nicht klar, wer diese Künstlerinnen waren. Darüberhinaus ist man auf die Interpretation wiederkehrender Motive wie der Hl. Cäcilie, Athena, Sibylle oder speziell der Vestalin (als Hüterin der Kunst) als Historienfigur oder in der Gestalt des Künstlerinnenselbstbildnisses angewiesen, die einigen Aufschluß über die Identifikationsmodelle einer mythologischen Ebene geben. Ob sich für die Identifikationsmuster dieser Ebene (weibliche) Äquivalente in der Realität, im künstlerischen und gesellschaftlichen Umfeld gefunden haben ist bisher kaum befragt worden. Gleiches gilt – z. B. in Bezug auf Friederike Julie von Lisiewskas Doppelporträt von ihrem Vater (und Lehrer) und sich selbst von 1793 – für die Frage ob und wie das Verhältnis zu Lehrmeister oder Lehrmeisterin Eingang in das Ouvre fand.

Daneben verlangen aber auch Genre wie Stilleben und Landschaft noch eine weitaus differenziertere Bearbeitung und Bewertung. Wie sah der Umgang mit diesen Sujets aus, wie machten sich Künstlerinnen z. B. die Motive der Stillebenmalerei zunutze um spezielle Inhalte, evt. sogar als weiblich oder männlich konnotierbare Thematiken, zu transportieren? Es wäre wünschenswert gewesen, wenn die Ausstellung, die sicherlich als ein wichtiger Mosaikstein in der deutschen Künstlerinnengeschichte zu werten ist, in ihrer Strukturierung und Präsentation noch mehr der im Katalog ausgebreiteten Ergebnisse transportiert hätte. Damit hätte man einer vorschnellen Kritik dieses ehrgeizigen Unternehmens als positivistisch und zu biographie-lastig durch manche Besucher vorbeugen können.

1 Viktoria Schmidt Linsenhoff, Dibutadis – Die weibliche Kindheit der Zeichnung, in: Kritische Berichte, 4, 1996, S. 7-20, hier: S. 7.

2 Renate Berger, „...denn meine Wünsche streifen das Unmögliche...“ – Künstlerinnen zwischen Aufklärung und Biedermeier, in: Ausst.-Kat. Gotha 1999, Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850, Gotha, Schloßmuseum u.a., Ostfildern-Ruit 1999, S. 12-31, hier: S. 13.

3 Siehe auch die sehr interessante Aufschlüsselung zur Veränderung männ-

licher Rezeptionsmuster weiblicher Kunst in dieser Zeit in: Berger, op. cit., S. 26.

4 Berger, op. cit., und Bettina Baumgärtel, „Wenn ich leben soll, so sei es mit dir“ – Geselligkeitskultur und Arbeitsgemeinschaften von Künstlerinnen im Lichte des Freundschaftskultes der Goethe-Zeit, in: Ausst.-Kat. Gotha 1999, op. cit., S. 32-40.

5 Bärbel Kovalevski, „Dahin! Dahin Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehen“ – Deutsche Malerinnen in Italien von 1810 bis 1850, in: Ausst.-Kat. Gotha 1999, op. cit., S. 71-78, hier S. 75.