

Carola Muysers

Angelika Kauffmann – Katalog zur Retrospektive

15.11.1998-24.1.1999 Kunstmuseum Düsseldorf/ 5.2.-18.4.1999 Haus der Kunst München/ 8.5.-11.7.1999 Bündner Kunstmuseum Chur, hg. von Bettina Baumgärtel, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1998, 472 Seiten, ISBN 3-7757-0756-5

Bis Juli diesen Jahres wanderte die Retrospektive Angelika Kauffmanns (1741-1807) vom Kunstmuseum Düsseldorf ins Haus der Kunst in München und dann ins Kunstmuseum Chur. Zu sehen waren 270 Ölgemälde Zeichnungen und Stiche, eine ausführliche biographische Dokumentation sowie eine Auswahl kunstgewerblicher Werke mit Kauffmannmotiven. Die Ausstellung rief beim Publikum und der Presse ein immenses Interesse hervor, denn die Künstlerin ist bis heute fester Bestandteil des „kollektiven Gedächtnisses“ der Kunstliebhaber und -konsumenten. Das ging so weit, daß sich im Kunstmuseum Düsseldorf Rosen über Rosen an einer fotografischen Großaufnahme der römischen Grabstätte Kauffmanns türmten, die den Abschluß der Retrospektive bildete. Immer noch gilt die Malerin als „die schöne Seele“, und „der Raphael unter den Weibern“, wie sie einst Herder und Sickler/Reinhart titulierten. Wie aber kann man mit einer solchen Mythologisierung wissenschaftlich seriös umgehen?

In der feministischen Kunstwissenschaft steht die rein biographische und monographische Beschäftigung mit Künstlerinnen seit längerem zur Debatte. Befürchtet wird deren „unkritische“ Einschreibung in den Topos der „herrschenden“ „patriarchalen“ Kunstgeschichte (Salomon 1993), kritisiert die daraus folgende Bestätigung und Verfestigung der „wahren Künstlerschaft“ als „männlich“ (Wenk/Schade 1995). Vor diesem theoretischen Hintergrund ist der umfangreiche und mit feministischem Impetus erarbeitete Katalog der genannten Retrospektive ein echtes Wagnis. Auf der Grundlage eines Werkverzeichnisses von über 1.000 Nummern und in Kenntnis zahlreicher bislang unbekannter Quellen bietet die Kuratorin, ausgewiesene Kauffmann-Expertin und Herausgeberin Bettina Baumgärtel eine neu überdachte Sicht auf Leben und Werk der Künstlerin an, die hier im Hinblick auf eine potentielle Alternative zur herkömmlichen Kunstgeschichtsschreibung erörtert werden soll.

Baumgärtel verzichtet keineswegs auf eine ausführliche Biographie. Nach dem neusten Forschungsstand verfolgt sie den Lebensweg der Malerin, die, äußerst früh professionell ausgebildet, mit elf Jahren die ersten Aufträge ausführte, um alsbald Alleinverdienerin ihrer Familie zu werden. Die Jugendliche legte bereits ihren Themenkanon fest. Seit 1765 in London lebend erwarb sie sich einen hervorragenden Ruf als Portraitistin und widmete sich erfolgreich der Aufwertung der damals brachliegenden englischen Historienmalerei. Zu dieser Zeit begann

auch die Verbreitung und Vermarktung ihrer Werke über Stiche in der damals neuen Punktieretechnik. Seit ihrer Rückkehr nach Rom 1782 führte die Künstlerin einen aristokratischen Lebensstil, empfing die italienische und deutsche Prominenz im eigenen Salon, arbeitete für hochrangige Grand-Tour-Reisende und den italienischen Hof. Sie war Mitglied und Ehrenmitglied in der Accademia del Disegno in Florenz, der Accademia Clementina di Bologna, der Accademia di San Luca in Rom, der Accademia di Venezia und der Royal Academy in London.

Diese biographische Darlegung steht nicht isoliert da, sondern gewinnt im Anschluß an eine übergreifende Betrachtung zum Künstlerinnenbild des ausgehenden 18. Jahrhunderts an Dimension. Dabei bezieht sich Baumgärtel auf Griselda Pollock, die in der zeitgenössischen Kauffmannrezeption das Muster von der Verschmelzung der Künstlerinnenpersönlichkeit mit ihrem Werk ermittelte (1981). Baumgärtel weist diesem nun den Mythos der Tochter des Dibatades zu: Kora zeichnete den Schattenriß des Geliebten auf eine Mauer und „erfand“ die Malerei. Darin liegt der Gedanke an die „Natur als Künstlerin“ begründet, demzufolge die Kunstausübende zugleich Muse zu sein hatte. Noch heute, so Baumgärtel, wird Angelika Kauffmann, selbst in der feministischen Forschung, unter diesen Vorzeichen profanisieren.

Im Gegensatz dazu möchte die Kuratorin den rollenspezifischen und den künstlerischen Wirkungsbereich Kauffmanns ausdifferenziert wissen. So hatte die Künstlerin Weiblichkeitsprämissen wie Anmut, Harmonie und Grazie zu erfüllen, Talent statt Genie an den Tag zu legen. Sie löste diese Ideale zwar restlos, doch mit der bewußten Stilisierung der eigenen Person und geschäftlichem Kalkül ein. Als „Leitfigur eines moralischen Künstlerintums“ gelangte sie daraufhin zu Anerkennung und Ruhm.

In der umfangreichen Werkdokumentation deckt Baumgärtel das eigentliche „emanzipatorische“ Potential Angelika Kauffmanns auf, das sie vor allem in ihre Selbstportraits, Musendarstellungen und der Historienmalerei einbrachte. Entsprechend folgt das „Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei“ von 1792 dem Topos der Allegorisierung ebenso sehr wie dem Anspruch auf das Männlichkeitsbild des „Herkules am Scheideweg“. Gleichermaßen bediente Kauffmann den Kanon des Selbstportraits mit weiblicher Muse, ließ ihn aber, wie beim „Selbstbildnis als Zeichnung inspiriert von der Muse der Poesie“ von 1782 in das Motiv des Freundschaftsbildes einfließen. Baumgärtel sieht darin die Verdopplung des Selbst und die Huldigung der eigenen Kreativität. In der Historienmalerei wies die Künstlerin stellenweise die patriarchale Rollenaufteilung vom handelnden Helden und der Gefühlsarbeit leistenden Heldin von sich, indem sie beiden affektbestimmte Handlungen abverlangte. Der Betrachter war zu Anteilnahme und Mitleiden aufgerufen – ein erzieherisches Moment, das Hauptanliegen der klassizistischen Historienmalerei werden sollte.

Angelika Kauffmann, die kurz nach ihrem Tod eine erste biographische Würdigung erfuhr (Rossi 1810), ist über eine wesentliche Problematik der Künstlerinnenforschung erhaben. Sie muß nicht mehr dem „Vergessen“ entrissen werden, einem Vorgehen, dem die feministische Kunstwissenschaft patriarchale Denkmü-

ster unterstellt. Sie führt gleich zu theoretisch vertiefenden Fragestellungen, die sie als Hauptvertreterin der weiblichen Künstler ihrer Zeit, als „Schöpferin“ einer besonderen und eigenen Ikonographie erkennen lassen. Dazu liegt nicht nur Baumgärtels qualitätvolle Auseinandersetzung mit der Malerin vor. Beiträge verschiedener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler spiegeln das Themenkauleidsokop rund um Angelika Kauffmann wider.

Anhand der türkisierten Frauenportraits differenziert Viktoria Schmidt-Linsenhoff den Gedanken über die emanzipatorische Aussagekraft in der Kunst Kauffmanns. Sie deutet den Einbezug der Türkenmode und Haremsphantasien als transkulturellen Raum, aus dem der männliche Blick ausgegrenzt wird und so weibliche Subjektivität und Kreativität stattfinden kann. Werner Busch stellt den prägenden Wert des einfigurigen Historienbildes der Malerin heraus, das den narrativen Inhalt substrahierte und nur noch das Gefühl und die Warnung vor dem grenzenlosen Gefühl vermittelte. Im Verein mit englischem Gedankengut und römischer Barockkunst trug sie ein wesentliches Erziehungsmoment zur Kunst des Zeitalters der Demokratisierung und Verbürgerlichung ein. Brian Allan und David Alexander umreißen den kulturgeschichtlichen Kontext, in dem Angelika Kauffmann zu Ansehen gelangte. In der Welt der Grand-Tour Reisenden und des aufblühenden Graphikmarktes wußte sie sich gewinnträchtige und renommierte Aufträge zu sichern.

An vielen Stellen räumt der monographische Katalog die geschlechtsstereotypen Deutungen der Künstlerin aus dem Weg. Baumgärtel ist der Versuch gelungen, kritische Ansätze, die man bislang nur auf Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, allenfalls des späten 19. Jahrhunderts, angewendet hat, für eine Persönlichkeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts relevant zu machen. Radikale Emanzipationsentwürfe, wie sie beispielsweise die Expressionistinnen oder die Video- und Performanckünstlerinnen an den Tag legten, sind in der Lebensführung und der Kunst Kauffmanns nicht auszumachen. Erst die detailfreudige Betrachtung zeigt das ihnen innewohnende Potential: Kauffmann erfand keine neuen Motive, aber sie wandelte die vorgegebenen dahingehend ab, daß sie den Wert eigener „Bildfindungen“ gewannen. Sie brach nicht mit den zeitgenössischen Gattungskonventionen, aber erzeugte, wie beispielsweise in der Historienmalerei, Brüche, die ganz besonders auf den Betrachter wirkten. Ihre Karriere stellte den Werdegang der männlichen Kollegen nicht in Frage, sondern nahm den Platz eines anderen gleichwertig karrieristischen Entwurfes ein. Und schließlich rührte das Phänomen der berühmten und gefeierten Malerin zwar nicht an die Statik des „männlichen Künstlertums“, bestätigte diese aber ebensowenig.

Wie im Prolog dargelegt, möchte Bettina Baumgärtel das Augenmerk auf eine Persönlichkeit richten, die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert als „starke Frau“ durchsetzte, klug und kreativ mit der Konvention der „Frau als Bild“ umging, um erfolgreich zur „Frau, die selbst Bilder schuf“ zu werden. Der Katalog erfüllt diese Vorgabe und eröffnet damit der Künstlerinnenforschung eine weitere Perspektive.