

Schwerpunkt: Frauenleitbilder von 1750 bis 1810

Vorwort zum Schwerpunktthema:

Von Heldinnen, enthemmten Furien und der neuen „Natürlichkeit“ der Frau. Gedanken über die kontroversen Weiblichkeitsbilder in der bildenden Kunst zwischen Aufklärung, Revolution und Frühromantik.

Das 18. Jahrhundert und die Auswirkungen seiner gesellschaftlichen Veränderungen auf die Situation von Frauen hat in den feministischen Wissenschaften von Anfang an einen zentralen Stellenwert eingenommen. Die Epoche gilt als paradigmatisch aufgrund des damaligen Wandels zum postfeudalen, bürgerlichen Frauenbild, das noch allzudeutlich bis in unsere Gegenwart hineinwirkt.

Mit dem 200jährigen Jubiläum der französischen Revolution von 1789 hat ein verstärktes Nachdenken und Forschen über die historische Rolle der Frauen in dieser Zeit eingesetzt. Fragen werden gestellt nach den Formen ihrer aktiven Teilhabe an den revolutionären Ereignissen, aber auch nach den ideologischen Prämissen der rasch eintretenden Verhinderungsstrategien, die eine sich als emanzipatorisch verstehende Revolutionsbewegung benutzte, um die Frauen wieder zu marginalisieren. Denn die Antwort auf das im revolutionären Frankreich offensiv vorgetragene weibliche Desiderat nach einem für beide Geschlechter freien, egalitären und solidarischen Lebensentwurf war durchweg negativ. Das Ende für eine der wichtigsten Verfechterinnen der Frauenrechte (Olympe de Gouges) und viele ihrer Mitkämpferinnen war das Schafott. Und für die meisten Frauen Europas hieß es in der Folge, der zunehmenden Beschränkung des weiblichen Aktionsraums auf die Bereiche der Familie ausgesetzt zu sein. Das 18. Jahrhundert mit seinem Aufscheinen realpolitischer Partizipation von Frauen in Frankreich einerseits und seinem restriktiven bürgerlichen Weiblichkeitsentwurf andererseits, stellt sich heute mehr denn je als Zeit vielschichtiger, gegenläufiger Tendenzen dar, die zum Teil simultan existierten. Erst das 19. Jahrhundert hat mit seinen noch extremeren Polarisierungen die Herausbildung der bürgerlichen Frauenunterdrückung für uns deutlich werden lassen.

Die Frage nach der verdeckten weiblichen Geschichte in ihren aktiven Kämpfen für Frauenrechte in der französischen Revolution gilt es daher heute wieder aufzuspüren. Dieser Ansatz bedarf aber der Ergänzung durch die Frage nach der Beteiligung der Frauen an ihrer eigenen gesellschaftlichen Ausgrenzung. Dies gilt auch für die feministische Kunstwissenschaft, die sich mit dieser Zeit auseinandersetzt. Wir haben versucht, auf diesem Hintergrund die verschiedenen Forschungsansätze und -ergebnisse ikonologischer, historischer und kunstsoziologischer Art zu sammeln.



Jacques Louis David, Der Schwur der Horatier, 1784, 330 x 427 cm, Louvre, Paris (Ausschnitt)

Die schwierigen und mühsamen Forschungen über die aktive Gestaltung geschichtlicher Ereignisse durch Frauen während der französischen Revolution ist seit Mitte der 80er Jahre intensiviert worden. Die schriftlichen Geschichtsquellen stellten sich dabei als extrem ausgedünnt und bruchstückhaft heraus (z.T. aus Gründen, die geschichtliche Alltagsforschung allgemein zum Problem hat, zum anderen durch den verengten Blick patriarchaler Historiografie). Den feministischen Literaturwissenschaftlerinnen ist es zu verdanken, daß sie aus den literarischen Quellen des 18. Jahrhunderts grundsätzliche Erkenntnisse über weibliche Lebenswelten und die Formierung einer neuen Weiblichkeitsideologie gewonnen haben. In jüngster Zeit rückten schließlich die bildästhetischen Medien der Druckgrafik, Kalenderblätter, Münzproduktionen etc. ins Zentrum des Interesses, da sie gerade mit der Mitte des 18. Jahrhunderts einen immensen Verbreitungsgrad erreicht hatten, außerdem während der französischen Revolution relativ aktuell auf die politischen Ereignisse reagierten und als meinungsbildende Überzeugungsinstrumente zahlreich Aufschlüsse über die damalige Ideologieproduktion geben konnten. In diesen Bildquellen sind Frauen durchgängig präsent, sie werden als aktive Teilnehmerinnen der Volksbewegungen gezeigt, bei bestimmten Ereignissen als Protagonistinnen der Aktionen ausgewiesen und als Objekte politischer Karikatur abgebildet. Das, was die schriftlichen Quellen mit der geschlechternivellierenden Bezeichnung des „homme“, „Mensch“ als Substitut für Allgemeines vertuschen, nämlich die Negierung des geschichtlichen und politischen Subjektes Frau, wird hier optisch als Fälschung ausgewiesen. Gerade anhand neuerer Untersuchungen der Revolutionsgrafik oder Münzproduktion wird die eigenständige Ausprägung der revolutionären Bewegungen der Frauen aufgezeigt (vgl. V. Schmidt-Linsenhoff, E. Harten).

Neben dieser Qualität als Quellen feministischer Geschichtskorrektur, bieten diese populären Ereignisbilder eine ebenso spannende Forschungsquelle für die Herausbildung einer spezifischen Ikonografie des Weiblichen zwischen Heroisierung und Diffamierung. Als Allegorie der Freiheit, Natur, Nation etc. war der antikisierende (partiell nackte) Frauenkörper auch damals beliebt. Über die Diskrepanz zwischen der weiblichen Figuration der Liberté, die zudem die „Menschenrechtserklärung“ als Attribut mit sich führt, die bekanntermaßen Frauen nicht als „Menschen“ mit einbezog, ist von feministischer Kunstgeschichtsschreibung beschrieben worden (vgl. V. P. Cameron). Über die negative wie positive Sexualisierung der Bildsprache bei Protagonistinnen damaliger Ereignisse gibt es hingegen kaum Untersuchungen. Auffallend scheint in diesem Zusammenhang nämlich bei Frauen so unterschiedlicher politischer Couleur wie Marie Antoinette, Charlotte Corday oder Théroigne de Méricourt die jeweils wechselnde Charakterisierung ein- und derselben Person als tugendhafte, entsexualisierte Heroine einerseits und ihre Reduktion auf den Sexus als Movers ihres politischen Handelns andererseits. So erfüllt Marie Antoinette einmal das Bild der lesbischen, lasterhaften, dekadenten Herrscherin, ein anderes Mal das der tragischen, entsexualisierten Mutterfigur im Kerker, die gewaltsam von ihrem Gatten getrennt wird. Charlotte Corday wird einmal zur tugendhaften Tyrannentöterin stilisiert, zum anderen zur gefährlichen Männermörderin, eine Interpretation, die – wenn auch unter diffamierenden Vorzeichen – zumindest so etwas wie Geschlechterkampf zugibt. Théroigne de Méricourt schließlich wird zur heldenhaften Amazone und Anführerin der Frauen des 5./6. Oktober erhoben – obwohl ihre Teilnahme an dem Zug nach Versailles geschichtlich bezweifelt wird –, um dann als Geliebte fast



Elisabeth Vigée-Lebrun. Marie Antoinette „en gaule“, 1783, Darmstadt



Jacques Louis David, Marie Antoinette auf dem Weg zum Schafott, Federzeichnung, Bibliothèque Nationale, Paris



Gabriel (?), Théroigne de Méricourt, 1883, Musée Carnavalet, Paris



Antoine Vestier (?), Théroigne de Méricourt, Musée Carnavalet, Paris

aller wichtiger Männer der Nationalversammlung diffamiert zu werden, was die Wirkung ihrer Reden und Aktionen auf eine rein sexuelle Einflußnahme zu reduzieren versucht.

Wichtig an dieser ikonografischen Dichotomie, die (nicht nur) historische Frauenfiguren trifft, scheint die Zwangsläufigkeit, mit der diese zu gegensätzlich füllbaren Bildhülsen werden. Die bildliche „Entlarvung“ vorheriger Heroinnen trifft die Aristokratin wie die Revolutionärin gleichermaßen unter geschlechtsspezifischen Prämissen. Ein Vergleich der Davidschen Skizze Marie Antoinettes auf dem Weg zur Guillotine und der Zeichnung von Théroigne de Méricourt im Irrenhaus der Salpêtrière zeigt, daß beide in die gleiche Richtung zielen: Frauen, die Macht ausüb(t)en, müssen auch auf der Bildebene wieder von ihrem Sockel gerissen werden (Abb. 1-4).

Neben der Druckgrafik, deren Produzenten und Produzentinnen zumeist anonym blieben, (gerade für die zahlreichen in den Familiendruckwerkstätten arbeitenden Frauen war dies der direkte Weg ins kunsthistorische „Off“), bieten der feministischen Kunstwissenschaft die Bildgattungen Malerei und Skulptur weitere wichtige Aussagewerte. Zum einen war/ist ihnen der Anspruch überzeitlicher ikonografischer Muster zu eigen, so daß sich hier Weiblichkeitsdarstellungen zu normbildenden Prototypen verdichteten, zum anderen erhalten wir durch das Werk von Künstlerinnen Anschauungsmaterial darüber, wie Frauen am Transport der neuen Weiblichkeitsbilder mitwirkten bzw. diese unterliefen.

In der Malerei und Skulptur tauchen nicht wie in der revolutionären und konterrevolutionären Grafik überspitzte Frauenbilder der bewaffneten Amazone oder der „blutigierigen Strickweiber“ an den Guillotinen auf, deren fast karikaturartige Zeichnung sehr direkter Ausdruck des Widerstandes gegen bestimmte Formen der revolutionären Frauenvolksbewegungen war. Während die Druckgrafik also ereignisbezogen, partiell bis polemisch zunächst Ausdruck und Verteiler der Meinungen des 3. Standes war, war besonders die Malerei (z.T. wieder über grafische Reproduktionen verbreitet) das Medium des bürgerlichen Frauenbildes. Bürgerliche Frauen tauchen dementsprechend in der Druckgrafik selten auf. Qua Weiblichkeitszuschreibung hatten sie keinen Zugang zur Sphäre der Handeltreibenden und Manufakturarbeiterrinnen. Patriotismus konnten sie nur sehr vermittelt öffentlich inszenieren: etwa in den Schmuckköpfen, wenn sie öffentlich Spenden für die Nation gaben (ein Brauch, den eine Gruppe von Künstlerinnen vorbildgebend am 7.9.1789 einleitete). In der allegorischen Malerei wie in der Porträtmalerei wird die bürgerliche Frau dagegen durchweg analog den aufklärerischen Determinierungen rousseauistischer Prägung dem häuslichen Bereich, der Familie, der Mutterschaft zugeordnet und mit den idealen „Eigenschaften“ von „Natürlichkeit“ und „Gefühl“ identifiziert.

Über die polarisierende Herausbildung der Geschlechtscharaktere und deren Ontologisierung im 18. Jahrhundert ist von feministischer Seite intensiv und kontrovers diskutiert worden. Auch für die Kunstgeschichte wurde diese Ausdifferenzierung z.T. analysiert (vgl. C. Duncan, P. Garsen, R. Nobs-Greter, E. Spickernagel, S. Schade, I. Barta). Besonders die Etablierung weiblicher Anmut und Grazie als normative Kategorien, die die angeblich „schöne Seele“ der Frau über den Körperausdruck ins Bildmedium heben, stand dabei im Zentrum der Untersuchungen.

Was für die feministische Kunstwissenschaft noch aussteht, ist hingegen die Beschreibung der Teilhabe von Künstlerinnen an dieser Ideologieproduktion. Ein Problem scheint darin zu liegen, daß sich für die Bearbeitung von Künstlerinnen des 18. Jahr-

hunderts latent eine Aufteilung ergeben hat zwischen höfischen Auftragskünstlerinnen (Rosalba Carriera, E. Vigée-Lebrun), deren Arbeiten nur auf der Folie normativer aristokratischer Vorgaben betrachtet werden, und Künstlerinnen im Kontext des aufgeklärten Bürgertums (Protobeispiel: A. Kauffmann), in deren Malerei nach den „positiven“, „humanistischen“ Aspekten des neuen Weiblichkeitsbildes gesucht wird (vgl. B. Baumgärtel, E. Spickernagel). Spannend wäre es, von diesen Ansätzen ausgehend die Fragestellungen in andere Richtungen zu erweitern. Z.B. wäre es sicher aufschlußreich, zu untersuchen, inwieweit eine Hofkünstlerin wie Vigée-Lebrun den Dargestellten in ihren Porträts „Natürlichkeit“ nach ganz im Sinne aristokratischer, spielerischer Souveränität, als ein Attribut unter anderen beimißt, das heißt, inwieweit sie die innere Distanz zwischen Person und „Eigenschaft“ noch thematisiert, während Angelika Kauffmann durch die heroisierende Verewigungstrategie in ihren Allegorien und (Historien)Bildern eine bildliche Ontologisierung der bürgerlichen Weiblichkeitscharakteristiken etabliert.

Neben solchen kritischen ikonologischen Fragestellungen wäre ein wichtiges Desiderat die eingehendere monografische Bearbeitung fast aller Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts: Wenn schon die Aufarbeitung der Œuvres von in der feministischen Kunstgeschichte allseits bekannten Frauen wie Rosalba Carriera, Anna-Dorothea Therbusch u.a. noch in einem absolut rudimentären Stadium ist, so kann von einer monografischen Literatur über Künstlerinnen wie Adélaïde Labille-Guiard, Marie-Victoire Lemoine, Marie-Anne Lair, Marguerite Gérard oder der Porträtmalerinnen Françoise Du Parc und Marie-Jeanne Doré (die mit ihren Bildnissen von Frauen des 3. Standes neue Aufschlüsse über das Porträt des ausgehenden 18. Jahrhunderts bieten könnten) im eigentlichen Sinn des Wortes gar nicht die Rede sein. Für den Bereich Deutschlands harren neben Anna-Dorothea Therbusch und ihrer Schwester Anna-Rosina Lisiewski-de Gasc, die Werke von Analie Tischbein, Katharina Treu, Susanne Henry, Constanze Meyer u.v.a. eingehenderer Bearbeitung.

Vivien P. Camerons Ansatz, den sie in ihrer Untersuchung über „Women as Image and Image-maker in Paris during the French Revolution“ (vgl. Bibliografie) beschreibt, scheint für das Herangehen an Gesamtœuvres von Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts überzeugend, denn er beschreibt die Künstlerin als dem Weiblichkeitsbild der eigenen Zeit ausgesetzt, und gleichzeitig als Bild- und Normproduzentin, deren Werk (auch) als Spielraum zwischen Normerfüllung und Normüberschreitung gelesen werden kann: „... the investigation emphasizes the images since these were the models against which women measured themselves and which accordingly influenced the productions of women artists“ (zit. ebd. S. 2).

Ideologiekritische Ikonologie und Monografie/Biografie sowie kunstsoziologische Untersuchungen über die tatsächlichen Tätigkeitsbereiche von Künstlerinnen (eine Diskussion, die sich auch für das 18. Jahrhundert entfernt hat von der ausschließlichen Frage nach der Teilnahme von Künstlerinnen an Aktkursen oder nach ihrer Mitgliederzahl in den Akademien) müßten hier in der feministischen Kunstgeschichtsforschung korreliert werden, und dies besonders für eine Zeit, die konstitutiv war für unser heutiges normatives Weiblichkeitsbild.

Wir danken Karin Görner und Christina Klausmann für ihre inhaltliche Unterstützung.