

Künstlerinnen- Parvenüs

Rosalba Carrieras *innovatio* und ihre Kunst
der Dissimulation

Philipp Zitzlsperger

An den Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts lässt sich das Parvenüwesen wie unter einem Brennglas studieren – denn die Herausforderungen, denen sich Parvenüs in ihrem Kampf um Aufstieg und Anerkennung stellen mussten, galten für sie in verstärktem Maß. Bekanntlich legte das Patriarchat Frauen generell viele Steine in den Weg des Aufstiegs – Hindernisse, die man in der Gegenwart zum Teil immer noch studieren kann. Für das ›Parvenü‹-Forschungsprojekt sind die Karrieren der Künstlerinnen deshalb so interessant, weil sie besonderer Strategien bedurften, um in ein selbstbestimmtes Berufsleben aufzusteigen – Strategien, die von starkem Innovationspotenzial zeugen. Auch an dieser Stelle sei betont, dass der Parvenü-Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch zwar negativ konnotiert ist, im ›Parvenü‹-Forschungsprojekt jedoch ohne Wertung in Gebrauch ist. Wie in meinem Text ›Eine kleine (Begriffs-)Geschichte des Parvenüs‹ in diesem Band dargelegt, ist statt der bisherigen Geringschätzung der Parvenüs¹ exemplarisch ihre gesellschaftliche Rolle als Gestalter und Erneuerer zu beleuchten. Denn unterschätzt wird in der Regel, dass Parvenüs dem Klischee der Parasiten und Nachahmer weit weniger entsprachen, als es die pejorative Wortbedeutung suggeriert. Das Klischee kolportiert Imitatoren, welche die Eliten nachahmen und sie umschmeicheln, um sich in ihren Kreisen festzusetzen. Die Elitenkreise – so das Narrativ – empfanden Parvenüs als Fremde und Eindringlinge. Das Stereotyp verfestigte sich in der Literatur und Alltagssprache, bildet jedoch nicht den Stand der neueren Forschung ab und wird den historischen Akteur:innen nicht gerecht, wie

1 Da die deutsche Sprachgeschichte den Begriff ›Parvenü‹ im generischen Maskulinum geprägt hat, es in diesem Aufsatz jedoch vornehmlich um weibliche Aufsteigerinnen geht und sich eine unkritische Verwendung (›der Parvenü‹) somit verbietet, wird der Begriff im Folgenden weitgehend im Plural ›Parvenüs‹ verwendet, um unmissverständlich beide Geschlechter einzuschließen. Diese pragmatische Vorgehensweise empfiehlt sich in Ermangelung einer weiblichen oder geschlechtsneutralen Singular-Variante des Wortes ›Parvenü‹.

diverse Beiträge dieses Bandes zeigen. Um das Klischee von den Imitatoren zu brechen, sind die kulturellen Leistungen der Parvenüs als Innovatoren in den Vordergrund zu stellen, die sich im gesellschaftlichen Wettbewerb mit neuen Ideen durchsetzen konnten.²

Künstlerinnen waren von dieser Herausforderung besonders betroffen, wenn sie Karriere machen wollten, weil ein solcher Aufstieg gleich doppelt gegen gesellschaftliche Konventionen verstieß. Und Künstlerinnen-Parvenüs der Aufklärungszeit waren mitnichten Parasiten oder Nachahmerinnen, die sich anpassten, um gewissermaßen »unter dem Radar zu fliegen« und um sich in ihre Zielgruppen einzuschleichen. Das im Folgenden zu beleuchtende Beispiel zeigt das Gegenteil: Künstlerinnen-Parvenüs traten immer wieder aus der Deckung heraus, waren oft Paradiesvögel, auffallend und dennoch von subtiler Zurückhaltung. Sie mussten, um ihrer traditionellen »passiven« Rolle als Ehefrau, Mutter und Hausfrau zu entkommen, mit dem Patriarchat brechen, ohne es infrage zu stellen.³ In ihrer nunmehr »aktiven« Rolle als Künstlerin und Geschäftsfrau, die ihre Kunst auch vertreiben wollte, konnten sie ohne ausgefeilte Legitimationsstrategien kaum bestehen. Denn sie mussten über Eigenschaften des *doctus artifex* oder *pictor doctus* verfügen, die in der damaligen Theoriebildung nur den Männern zugesprochen wurden.⁴ Den Drahtseilakt zwischen Männer- und Frauenrolle zu bestehen, war nicht zufällig ein Thema in den feministischen Handbüchern der Zeit. Sie empfahlen (nicht nur für Künstlerinnen) die *dissimulatio* als Kardinaltugend der Frau, ihre geistreiche Verstellung, um in der Männerwelt zu reüssieren.

Die Kunstgeschichtsforschung ignorierte Künstlerinnen lange Zeit. Im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts galt: »Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur.« »Die Kunst ist vom Mann für den Mann gemacht.« Die ideologischen Behauptungen aus dem damals populären Buch »Die Frau und die Kunst« (1908) des Kunstkritikers Karl Scheffler stehen ebenso programmatisch für männliche Ignoranz, wie sie damals von Frauen wie der Kunstkritikerin und Frauenrechtlerin Lu Märten in ihrem Buch »Die Künstlerin« (1914/1919) beklagt wurde: »So ist alles geistige und künstlerische Schaffen der Frau schon in seinem Beginnen obdachlos und schutzlos.«⁵ Spätestens seit 1971, als Linda Nochlin mit ihrem Essay »Why have there been no great women artists?« die feministische Kunstgeschichte einläutete, entstand eine Vielzahl an Monografien zu Künstlerinnen. Doch sie bezeichnen nur die Spitze des Eisbergs einer Künstlerinnengeschichte, die bis heute der Künstlergeschichte nachgeordnet ist. Darüber hinaus wurden in der Forschung Künstlerinnen bislang noch nicht mit der Kultur und Blütezeit der Parvenüs in Verbindung gebracht. Doch gerade für das 18. Jahrhundert, das ja ein Jahrhundert der Schnellaufsteiger:innen war, ist auch eine signifikant wachsende Zahl praktizierender Künstlerinnen statistisch belegt.⁶ Nicht alle Künstlerinnen der Aufklärungszeit waren Parvenüs, denn nicht alle wirkten als autonome Künstlerinnen mit eigenem Atelier und Geschäft, sondern arbeiteten im Atelier ihrer Väter oder Brüder. Wenn aber eine unverheiratete Künstlerin aus armen Verhältnissen ohne familiäre Künstlertradition stammte, um am Ende als gefeierte Künstlerinnenattraktion an die europäischen Höfe gerufen und mit großzügigen Geschenken überhäuft zu werden, ohne ihr Kerngeschäft in der Heimatstadt zu vergessen, dann handelt es sich um Künstlerinnen-Parvenüs. Das vielleicht beste Beispiel dafür war die venezianische Malerin Rosalba Carriera (1673–1757), die in den zeitgenössischen Quellen »Signora Rosalba« genannt wurde und im Folgenden der Einfachheit halber auch »Rosalba« zu nennen ist.

↘ 2 ↘ Vgl. hierzu meinen Text »*Imitatio* oder *innovatio*? Eine andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs« in diesem Band.
↘ 3 ↘ Roska Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981 (Neuaufgabe 2013). Dagmar Korbacher (Hg.), *Muse oder Macherin. Frauen in der italienischen Kunstwelt 1400–1800*, Berlin 2023. ↘ 4 ↘ Nils Büttner, *Künstler und Gesellschaft im Barock*, in: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. von Wolfgang Brassat, Berlin/Boston 2017, S. 417–434. ↘ 5 ↘ Zu den Zitaten vgl. Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908, S. 20 und 29. Lu Märten, *Die Künstlerin*, Berlin 1919, S. 41. Märten hatte »*Die Künstlerin*« 1914 verfasst. Das Buch konnte kriegsbedingt erst 1919 erscheinen. ↘ 6 ↘ Liana de Girolami Cheney, Alixia Craig Faxon und Kathleen Lucy Russo, *Self-Portraits by Women Painters*, Washington 2009, S. 98. ↘ 7 ↘ Zu Leben, Werk und kunsthistorischer Bedeutung der Rosalba Carriera vgl. die rezente und äußerst instruktive Arbeit von Angela Oberer, *The life and work of Rosalba Carriera (1673–1757), The queen of pastel*, Amsterdam 2020. ↘ 8 ↘ Ebd., S. 60. ↘ 9 ↘ Vgl. meinen Text »*Imitatio* oder *innovatio*? Eine

Über Rosalbas Ausbildung ist wenig bekannt, doch festzuhalten ist, dass sie in keine Künstlerfamilie hineinwuchs. Ihr Vater war Jurist und die Mutter von einiger musischer Bildung. Sie dürfte das Talent ihrer Tochter früh erkannt und gefördert haben. Im Wesentlichen aber dürfte Rosalba Carriera Autodidaktin gewesen sein. Überliefert ist, dass sie in noch jungem Alter international als Meisterin der Pastell- und Miniaturmalerei Ruhm erlangte und die Aufmerksamkeit ihrer späteren Förderer auf sich zog.⁷ Dazu zählten um 1700 dann der venezianische Maler Anton Maria Zanetti und der englische Botschafter Christian Cole, dessen Vermittlung beim gefeierten römischen Hofkünstler Carlo Maratta der jungen Frau 1705 als erster Künstlerin die Aufnahme in die Accademia di S. Luca in Rom ermöglichte.⁸ Durch diesen Karrieresprung und durch die weitere Vermittlungstätigkeit Coles gelangte Rosalba in immer höhere Auftraggeberkreise bis hinein in den Pariser, Dresdner, Wiener und Düsseldorfer Hof. Anfangs halfen ihr die Netzwerke. Bald war ihr Kundenkreis über ganz Europa verteilt, es entstand eine Carriera-Mode, jeder Sammler begehrte ihre Kunst, Italienreisende pilgerten zu ihrem Atelier in Venedig, und Rosalbas erhaltene Briefkorrespondenz gibt Einblick in die intensive Freund- und Kundschaftspflege. Neben ihrer ausgeprägten Sozialkompetenz war es aber auch Rosalbas bildende Kunst und Selbstinszenierung als alleinstehende Künstlerin der Lagunenstadt im Schutze der *dissimulatio*, der frühneuzeitlichen Kunst der Verstellung, die zu den Kardinaltugenden der Parvenüs zu zählen ist. Die Ursachen für Rosalbas sozialen Schnellaufstieg sind vielfältig und reichen von der allgemeinen (Geschmacks-)Bildung bis zur facettenreichen Selbstinszenierung in Schrift und Bild. Aus ihrer Fülle sind im Folgenden Rosalbas innovative Kunstproduktion und besondere Dissimulationsstrategie in den Vordergrund zu rücken.

Rosalbas *innovatio*

Es ist bezeichnend, dass sich Künstlerinnen häufig in Kunstproduktionsnischen aufhalten mussten, um reüssieren zu können. Im Falle Rosalba Carrieras zählten hierzu die Miniatur- und Pastellmalerei. In beiden Gattungen zeigte Rosalba größte Virtuosität und die Fähigkeit, die Maltechnik ihrer Zeit zu revolutionieren. Als Künstlerinnen-Parvenü huldigte sie nicht dem Parvenüklischee der *imitatio*, sondern der *innovatio*.⁹

Während an den Kunstakademien vom 16. bis ins 19. Jahrhundert hinein das Historienbild als Königsdisziplin galt, verlegte sich Rosalba Carriera auf die Miniaturmalerei auf kleinen Tabakdosen und Porträtmedaillons, die im Reich der Kunsttheorie wenig Achtung genossen und dennoch zu einer tragenden Säule für die Karriere der venezianischen Künstlerin wurden. Die Tradition der Miniaturmalerei, insbesondere der Miniaturporträts, reicht bis in die Zeit des Manierismus zurück. Der englische Goldschmied und Maler Nicholas Hilliard (1547–1619) schrieb circa 1600 bereits einen Traktat über die Miniaturmalerei, um sie aus ihrem Schattendasein herauszuholen, und verglich sie mit den Werken Holbeins d.J. und Dürers.¹⁰ Zwar genoss die Disziplin an den Kunstakademien weiterhin nur geringes Ansehen, doch außerhalb des akademischen ›Elfenbeinturms‹ erfreute sich das Miniaturbildnis wachsender Beliebtheit, denn zum einen war es im Gegensatz zur großen Tafelmalerei mobil und konnte als ›ambulantes Porträt‹ überallhin mitgenommen werden.¹¹ Zum anderen war es ein intimes

andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs: in diesem Band. ↘ 10 ↘ Nicholas Hilliard, A Treatise concerning the Arte of limning (ca. 1600). Zur Miniaturmalerei vgl. John Pope-Hennessy, Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 6, 1943, S. 89–100; Jim Murrell, The Craft of the Miniaturist, in: The English Miniature, hg. von John Murdoch, New Haven 1981, S. 1–24; Roy Strong, The English Renaissance Miniature, London 1983, S. 67–69; Susan Stewart, On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Durham/London 1993; Marcia Pointon, »Surrounded with Brilliants«. Miniature Portraits in Eighteenth-Century England, in: The Art Bulletin, 83, 2001, S. 48–71; La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éléphantiques, hg. von Nathalie Lemoine-Bouchard, Paris 2013; Marianne Koos, Zur Handlungsmacht der Dinge. Das Miniaturenporträt als körpernahes und wandelbares Artefakt, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hg. von Eva Krems und Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 233–253; Gerrit Walczak, Zurschaustellung und Intimität. Praktiken der Bildnisminiatur, 1750–1840, in: Das



Abb. 1 Rosalba Carriera, Porträt von Philip Wharton, 1718–1720, Royal Collection, Windsor

Andenken, das seine Besitzer:innen (versteckt) an Halsketten oder Armbändern dicht am Körper tragen konnten. Meistens waren es Liebesgaben an die Verehrte oder den Verehrten, die Phasen der räumlichen Trennung überbrücken halfen und einem Fetisch ähnlich die absente Person präsent machte. Und es waren Gaben der Erinnerung an Treue und Loyalität, die den Gebenden das Gefühl vermitteln konnten, mit den Miniaturen die Beschenkten kontrollieren und disziplinieren zu können.

Während wie gesagt die Miniaturmalerei im akademischen Diskurs auf den hintersten Rängen rangierte, legte sie auf dem Kunstmarkt eine große kommerzielle Karriere hin. Befördert wurde sie zum einen durch die magische Wirkkraft, die dem Miniaturbildnis von den damaligen Zeitgenoss:innen attestiert wurde. Zum anderen war es den hohen ästhetischen Werten der Kunst Rosalba Carrias zu verdanken, dass die Miniaturmalerei von Sammlern zunehmend begehrt wurde.¹² Ohnehin war Rosalba in ganz Italien nahezu die einzige Miniaturmalerin von internationalem Format, war doch die Kunstgattung im Land der großen Renaissance- und Barockkünstler zunächst noch vollkommen unbeachtet und unterbewertet, während sich nördlich der Alpen eine Miniaturmode entfaltete, die Rosalba geschickt für sich nutzen konnte. Ihr Alleinstellungsmerkmal fußte auf Material und Stil. Sie malte vornehmlich mit Wasserfarben auf Elfenbein im Gegensatz zu den bis dahin verbreiteten Öltechniken auf Pergament.¹³ Und Rosalba entwickelte eine neue Porträtästhetik, wie beispielsweise bei ihrem Miniaturbildnis Philip Whartons (1698–1731), das sich in der Royal Collection in Windsor befindet (Abb. 1) und um 1718–1720 entstanden sein dürfte. Es zeugt von einer ausgesprochenen *Sprezzatura*, die sich nicht nur in der exotisierenden Garderobenwahl mit einer seltsam faltenreichen textilen Kopfbedeckung manifestiert, sondern auch und vor allem in der Körperdynamik: Jede traditionelle Frontalität wird aufgelöst durch die in die Bildtiefe fluchtende Schulterachse und die Gegen-

Porträt als kulturelle Praxis, hg. von Eva Krems und Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 254–266. \ 11 \ Zum Begriff des »ambulanten Porträts« vgl. Pointon (wie Anm. 10), hier S. 48. \ 12 \ Pointon (wie Anm. 10), S. 52; Walczak (wie Anm. 10), S. 256. Zu Rosalbas Beitrag in der Gattung des Miniaturporträts vgl. Oberer (wie Anm. 7), S. 39–52. \ 13 \ Zur Mode der Miniaturmalerei nördlich der Alpen vgl. Oberer (wie Anm. 7), S. 47–48. Zur Geschichte ihrer Materialien vgl. Murrell (wie Anm. 10), S. 6–17. \ 14 \ Piero del Negro, Le relazioni di Rosalba Carriera e della sua famiglia con il patriziato veneziano, in: Rosalba Carriera 1673–1757. Atti del Convegno Internazionale di Studi

drehung des Kopfes. Diese Sonderform des Kontraposts des Oberkörpers sucht in der Miniaturkunst ihresgleichen, ebenso wie die in zahlreichen anderen Beispielen Rosalbas erotisierenden Frauenbildnisse, die mit meist tiefem Dekolleté und versonnenem und schmachtem Blick im Gartenambiente umgeben von Blumen die Betrachtenden betören. Diese ästhetischen Alleinstellungsmerkmale der Kunst Rosalba Carrieras dürften die Konjunktur ihrer Miniaturkunst entscheidend beflügelt haben.

Ähnlich aufsehenerregend war Rosalbas Einstieg in die Technik der Pastellmalerei. Diese kam erst in den 1660er-Jahren vereinzelt auf, bis sie zur Mitte des 18. Jahrhunderts der Ölmalerei auch im Großformat fast den Rang ablief. Insbesondere in der Porträtmalerei entpuppte sich die Kreidetechnik als besonders vorteilhaft, denn die Farbpigmente sind rasch zur Hand und benötigen nach dem Auftrag auf Papier, Pappe oder Leinwand keine Trocknungszeit. Zudem sind sie von intensiver Optik und in der Maltechnik zwischen Zeichnung und Malerei leichter zu beherrschen. Rosalba erkannte früh all die Vorteile der Pastellmalerei und professionalisierte sie für ihre Bildniskunst. Damit erreichte sie eine neue Klientel, die auf der Durchreise in Venedig nicht ausreichend lange verweilte, um ausgedehnte Porträtsitzungen einzuplanen. Carrieras Pastelltechnik erwies sich als günstige Alternative, die Zeit und Geld sparte. Offensichtlich kamen die neuen Vorteile den durchreisenden Auftraggebern und Auftraggeberinnen entgegen, die in Scharen ihr Atelier aufsuchten, das Ergebnis der nun erfrischend kurzweiligen Sitzungen im Gepäck gleich mitnahmen und den Ruhm der jungen Porträtistin aus Venedig rasch in die Welt trugen. Anfangs verlangte Carriera noch acht bis zwölf *zecchini* pro Bildnis. Um 1730, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, konnte sie über 30 *zecchini* veranschlagen.¹⁴ Das Porträt der Kaiserin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (der Ehefrau von Kaiser Joseph I.) steht exemplarisch für den hohen Stand ihrer Pastelltechnik um 1730.¹⁵ Auf dem Format von 65,5 mal 51,5 Zentimetern erscheint der Oberkörper der schwarz gekleideten Kaiserin in der prallen Fülle leiblicher Lebendigkeit. Die deckenden Farben sind auf den ersten Blick kaum von einem Ölgemälde zu unterscheiden und entfalten einen ähnlich lasierenden Schimmer. Das weite Dekolleté ist in grelles Licht getaucht und überstrahlt in seiner weißen Farbe die übrigen Farbtöne, sodass darin jede Kontur etwa eines Brustansatzes untergeht. Im Gesicht mischt sich in den an sich blässlichen Teint eine pulsierende Vitalität in sanft schattierten Rosatönen, während das übrige Kleid und die kopftuchartige Haube in Schwarz sowie der seltsam graue (sonst in der Porträtmalerei immer leuchtend weiße) Hermelin auf der linken Bildseite vor dem grau-schwarzen Hintergrund den fast düsteren Rahmen bilden. Rosalba führte mit diesem Porträt ihre Virtuosität und unkonventionelle Farbkomposition in der Gattung der Pastellmalerei vor das Auge der Betrachtenden. Sie stellte den hohen innovativen Ansatz der Künstlerinnen-Parvenüs unter Beweis, dem nicht durch Anpassung, sondern vielmehr durch den Aufbruch in neue Welten der bildenden Kunst der schnelle soziale Aufstieg gelingen konnte.

Rosalba Carriera war also keine Frau der *imitatio*, sondern der *innovatio*, mit der sie ihre Klientel faszinierte und ihre Karriere fundamentierte. Als solche ging sie in die Geschichte ein, wenngleich sie heute kaum noch im kollektiven Gedächtnis verankert ist, wenn nach großen Vertreterinnen und Vertretern der Pastellmalerei gefragt wird. Im Fokus der Geschichtsschreibung steht dann meist Jean-Étienne Liotard (1702–1789), der 29 Jahre jünger als Rosalba war. Sein Ruhm ist nicht unverdient. Das beweist nicht zuletzt das berühmte ›Schokoladenmädchen‹ in Pastell von circa 1744 (Dresden). Dass er aber der Pionierin der Pastellmalerei bisweilen den Rang abläuft, hat Rosalba Carriera nicht verdient.

(26.-28.4.2009), hg. von Giuseppe Pavanello, Venedig 2009, S. 45–96, hier S. 80. Siehe auch die hilfreiche und umsichtige Online-Edition von Neil Jeffares, *Pastels & Pastellists. The Dictionary of Pastellists before 1800*. Letztes Update am 9.3.2022 der URL zu Rosalba Carriera: <http://www.pastellists.com/articles/Carriera.pdf> [Zugriff: 24.4.2022]. Zu Carrieras Pastellmalerei als früher Karrierefaktor vgl. Oberer (wie Anm. 7), Kp. 2. \ 15 \ Heute in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. P20).

Rosalbas *dissimulatio*

Dissimulatio meint die Unähnlichkeit, die Verstellung, mit der sich zum Beispiel Politiker:innen tarnen. Sie ist ein Schutzschild der Verschleierung, eine Maske vor dem wahren Gesicht, um im politischen Wettbewerb bestehen zu können. Sie ist eine Tugend der frühneuzeitlichen Etikette und hinterließ breite Spuren auch in der Geschichte der Kunst. Mit Machiavellis ›Il Principe‹ kam die *dissimulatio* in die politische Staatstheorie. Er schrieb den Traktat um 1513. Publiziert wurde er postum 1532. Kapitel 18 befasst sich ausführlich mit der *dissimulatio*, also jener Herrschertugend der Verstellung, der Maskierung: »Wären die Menschen alle gut, so würde die Verstellung nicht gut sein. Da die Menschen aber erbärmlich sind und dir nicht Wort halten, brauchst du es ihnen auch nicht zu halten. [...] Man muss [...] groß im Erheucheln und Verbergen (*dissimulatio*) sein.«¹⁶ Machiavellis *dissimulatio*-Begriff ist noch recht rustikal. Bei ihm ist *dissimulatio* Lüge oder Täuschung, um Konkurrent:innen auszu-merzen. Doch in den folgenden 100 Jahren sollte sich die Komplexität der *dissimulatio* als höfisches, diplomatisches und performatives Ritual unendlich erhöhen. Sie wuchs sich zu einer Kunst der diplomatischen Konversation und Repräsentation aus und erfuhr in Torquato Accettos ›Della dissimulazione onesta‹ von 1641 wohl ihre größte Differenzierung. Auch Accetto attestiert dem Menschen wenig gute Eigenschaften, doch ist er mehr vom Humanismus durchdrungen als Machiavelli. Bei Accetto ist *dissimulatio* keine schnöde Täuschung, sondern ein geistreiches Spiel der Verstellung. Es verlangt von allen Beteiligten Esprit für das Dissimulieren und seine Entdeckung.

Dissimulatio ist also die Kunst der Verstellung. In der Emblematik beispielsweise des Silvestro Petrasancta erhielt sie das Symbol der Maske, die das wahre Gesicht verbirgt. *Dissimulatio* maskiert und verdeckt etwas, das existiert. Deshalb ist sie das Gegenteil von Simulation. Denn der Simulator oder die Simulatorin versuchen, Eigenschaften nachzuahmen, die sie nicht haben, während der Dissimulator oder die Dissimulatorin versuchen, Eigenschaften, die sie haben, zu verbergen. Für Rosalba Carriera als Künstlerin war diese Tugend des Verbergens essenziell, und es ist zu vermuten, dass sie stellvertretend für die Herausforderungen des Parvenüs im Allgemeinen steht. Carrieras Dissimulationsstrategie wirkt wie ein Leitfossil auf der Suche nach den Kernstrategien und -eignungen des Parvenüs.

Sie wusste sehr genau über die Tugend der *dissimulatio* Bescheid. Ihr erwähnter Freund und Förderer Christian Cole lehrte sie seit 1701 Englisch und versetzte Rosalba in die Lage, Judith Drakes feministischen ›Essay in defence of the female sex‹ (1696) zu lesen, von dem sie sogar Passagen übersetzte.¹⁷ Drakes Publikation markierte einen wichtigen Abschnitt in der Epoche der ›Querelle des femmes‹, die zu Rosalbas Lebzeiten schon an die 100 Jahre lang währte, in der Frauen gegen ihre Diffamierung in den misogynen Publikationen der Männer anscrieben. Drake beschreibt über Seiten hinweg die Eitelkeit des Mannes (S. 60–84) und dann den Schwätzer als »Coffee-House-Politician« (S. 87). Nachdem sie all die ›Impertinenzen‹ des Mannes aufgezählt hat, kommt sie zu den Gegenmaßnahmen der Frau, mit denen sie sich vor dieser Welt der Kraftmeierei schützen kann. Die *dissimulatio* steht an oberster Stelle. Denn die Frau müsse sich verstellen. »Dissimulation is nothing but the hiding or disguising our secret thoughts, or Inclinations under another appearance.« (S. 111) Die Kulturtechnik der *dissimulatio* für die selbstbestimmte Frau im Patriarchat war Rosalba also nachweislich vertraut. Um sich als Künstlerinnen-Parvenü bewähren zu können, war ihr die *dissimulatio* nicht nur Angebot, sondern Notwendigkeit, die Drakes Zeilen betont.

16 \ Niccolò Machiavelli, Der Fürst, Anfang Kp. 18. Übersetzung nach W. Grützmacher, Leipzig 1870, S. 38. Vgl. zu Machiavellis Dissimulationsbegriff: Dissimulazione onesta, oder: Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Martin Warnke zu Ehren. Ein Symposium (2003), hg. von Horst Bredekamp u.a., Hamburg 2007; Marco Arnaudo, L'altra dissimulazione: Accetto, Pallavicino, Machiavelli, in: American Association of Teachers of Italian, 2009, 86.3, S. 488–499.

17 \ Judith Drake, Essay in defence of the female sex, London 1696. Zu Rosalba Carrieras Kenntnis der Publikation vgl. Oberer

Die besondere Notwendigkeit der *dissimulatio* betraf Rosalbas Lebensführung als ledige Künstlerin. Unverheiratete Frauen gerieten leicht in Verdacht, ohne die ›disziplinierende‹ Fürsorge des Ehemanns ein unzüchtiges Leben zu führen. Als sie bereits berühmt war, ließ Rosalba deshalb größte Vorsicht walten, vor allem, wenn sie sich außerhalb Venedigs aufhielt. Dann erkundigte sie sich in ihren Briefwechseln mit den Haushältern immer nach dem aktuellen Klatsch in der Lagunenstadt. In Paris musste sie 1720 erfahren, dass die Venezianer:innen ihre Absenz zunehmend lasterhaft fanden.¹⁸ Sie war sich dieser Gefahr der Rufschädigung stets bewusst, weshalb sie Auslandsreisen nach Möglichkeit vermied und dies in ihren Briefen immer wieder zum Ausdruck brachte. Durch die Vorsicht gelang es ihr, ihr Single-Dasein in der öffentlichen Wahrnehmung positiv umzudeuten, ja zu sakralisieren. Ihre Auftraggeber:innen jedenfalls lobten wiederholt ihre großartige Malkunst auf dem Grat zwischen erotisierender Lasterhaftigkeit und keuscher Tugendhaftigkeit als einen Balanceakt, der nur wegen ihrer Heiligenähnlichkeit gelinge, die ihr beispielsweise der Komponist und Sammler Francesco Stiparoli in einem Brief von 1715 attestierte.¹⁹ Rosalbas *dissimulatio* offenbarte sich nicht im Simulieren einer Heiligen, die sie nicht war, sondern im geistreichen Dissimulieren, der Verschleierung der erotischen Anspielungen in ihrer Bildkunst, so wie es ihr gelang, als Unverheiratete nach außen den Eindruck höchster Tugendhaftigkeit zu erwecken, indem sie Gerüchten achtsam keinen Anlass bot.

Rosalba Carrieras hohe Kompetenzen auf dem Gebiet der *innovatio* und *dissimulatio* sind nur ein Aspekt in der Biografie dieser wichtigen Vertreterin der Künstlerinnen-Parvenüs. Unerwähnt bleiben mussten in der Kürze viele weitere Aspekte, die dem schnellen gesellschaftlichen Aufstieg der Künstlerin zuträglich waren. Hierzu zählen ihre Bildung und Geschmacksbildung, die Rosalba die gelehrte Konversation ermöglichten, welche ihr letztlich die Tür in die höfische Gesellschaft öffnete. Oder ihre berückenden Selbstporträts, mit denen sie sich in Pastell und Öl immer wieder neu inszenierte und ihre gesellschaftliche Rolle reflektierte. Erwähnt seien auch der (oben angerissene) Kontext der ›Querelle des femmes‹ und die in Italien, besonders in Venedig, weit entwickelte Salonkultur mit ihren Debattierklubs, zu denen auch Frauen zugelassen waren, was der Emanzipationsbewegung nach 1700 zusätzlichen Schub und Ausstrahlungskraft nach ganz Europa verlieh.²⁰ Diese und viele andere Umstände beförderten den sozialen Schnellaufstieg der Künstlerinnen. Für sie alle steht Rosalba Carriera mit ihrem internationalen Ruhm als frühes Beispiel der Aufklärungszeit stellvertretend. Ihre Karriere ist wegen der ausgezeichneten Quellenlage, ihrer erhaltenen Briefkorrespondenz, besonders gut erschlossen und jüngst in der glänzenden Studie von Angela Oberer (2020) aufbereitet worden. Für die Parvenüforschung war sie bislang unsichtbar geblieben, vermutlich weil sie ein positives Beispiel für die Frauenkarriere in der Frühaufklärung abgibt. Ihre Strahlkraft sollte durch den negativ konnotierten Parvenübegriff anscheinend nicht getrübt werden. Mit der Umkehrung der Vorzeichen und der Anerkennung vieler Parvenübiografien, die mehr erzählen als vom bloßen Schmarotzertum, zeichnet sich Rosalba Carriera nunmehr als Galionsfigur der gesellschaftlichen Schnellaufsteiger:innen aus.

(wie Anm. 7), S. 244. ¹⁸ Oberer (wie Anm. 7), S. 230–231. ¹⁹ Ebd., S. 91. ²⁰ Rebecca Messbarger, Reforming the Female Class: Il Caffè's ›Defense of Women‹, in: Eighteenth-Century Studies, 32.3, 1999, S. 355–369; Irene Zanini-Cordi, Botteghe da caffè. Sociability and Gender in Eighteenth-Century Venice, in: Northeast Modern Language Association, Italian Section, 35, 2013, S. 26–50, URL: https://www.buffalo.edu/content/dam/www/nemla/NIS/XXXV/NIS2013_Zanini-Cordi.pdf [Zugriff: 25.7.2022].

Literatur

Marco Arnaudo, L'altra dissimulazione: Accetto, Pallavicino, Machiavelli, in: American Association of Teachers of Italian, 2009, 86.3, S. 488–499

Nils Büttner, Künstler und Gesellschaft im Barock, in: Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste, hg. von Wolfgang Brassat, Berlin/Boston 2017, S. 417–434

Dissimulazione onesta, oder: Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Martin Warnke zu Ehren. Ein Symposium (2003), hg. von Horst Bredekamp u. a., Hamburg 2007

Judith Drake, Essay in defence of the female sex, London 1696

Liana de Girolami Cheney, Alixia Craig Faxon und Kathleen Lucy Russo, Self-Portraits by Women Painters, Washington 2009

Nicholas Hilliard, A Treatise concerning the Arte of limning [ca. 1600]

Neil Jeffares, Pastels & Pastellists. The Dictionary of Pastellists before 1800. Letztes Update am 9.3.2022 der URL zu Rosalba Carriera: <http://www.pastellists.com/articles/Carriera.pdf> [Zugriff: 24.4.2022]

Marianne Koos, Zur Handlungsmacht der Dinge. Das Miniaturenporträt als körpernahes und wandelbares Artefakt, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hg. von Eva Krems und Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 233–253

Dagmar Korbacher (Hg.), Muse oder Macherin. Frauen in der italienischen Kunstwelt 1400–1800 (Ausst.-Kat.), Berlin 2023

La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éléphantiques, hg. von Nathalie Lemoine-Bouchard, Paris 2013

Niccolò Machiavelli, Der Fürst, Übersetzung nach W. Grüntzmaker, Leipzig 1870

Lu Märten, Die Künstlerin, Berlin 1919

Rebecca Messbarger, Reforming the Female Class: Il Caffè's »Defense of Women«, in: Eighteenth-Century Studies, 32.3, 1999, S. 355–369

Jim Murrell, The Craft of the Miniaturist, in: The English Miniature, hg. von John Murdoch, New Haven 1981, S. 1–24

Piero del Negro, Le relazioni di Rosalba Carriera e della sua famiglia con il patriziato veneziano, in: Rosalba Carriera 1673–1757. Atti del Convegno Internazionale di Studi (26.–28.4.2009), hg. von Giuseppe Pavanello, Venedig 2009, S. 45–96

Angela Oberer, The life and work of Rosalba Carriera (1673–1757), The queen of pastel, Amsterdam 2020

Roska Parker und Griselda Pollock, Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London 1981 (Neuaufgabe 2013)

Marcia Pointon, »Surrounded with Brilliants«. Miniature Portraits in Eighteenth-Century England, in: The Art Bulletin, 83, 2001, S. 48–71

John Pope-Hennessy, Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 6, 1943, S. 89–100

Karl Scheffler, Die Frau und die Kunst, Berlin 1908

Susan Stewart, On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Durham/London 1993

Roy Strong, The English Renaissance Miniature, London 1983

Gerrit Walczak, Zurschaustellung und Intimität. Praktiken der Bildnisminiatur, 1750–1840, in: Das Porträt als kulturelle Praxis, hg. von Eva Krems und Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 254–266

Irene Zanini-Cordi, Botteghe da caffè. Sociability and Gender in Eighteenth-Century Venice, in: Northeast Modern Language Association, Italian Section, 35, 2013, S. 26–50, URL: https://www.buffalo.edu/content/dam/www/nemla/NIS/XXXV/NIS2013_Zanini-Cordi.pdf [Zugriff: 25.7.2022]

Bildnachweis

Abb. 1

Homepage der Royal Collection, Windsor: URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/406905/philip-duke-of-wharton-1698-1731>