



Bildnis und Individuum im Zeitalter der Aufklärung

Im 18. Jahrhundert wurde das Individuum zum Dreh- und Angelpunkt aufklärerischer Vorstellungen und Ideale¹. Im Fokus literarischer und wissenschaftlicher Werke standen die Ausbildung der individuellen Urteilkraft, eigenständiges, vernunftgeleitetes Denken und Handeln und damit die Befähigung, ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Als wichtige Voraussetzung hierfür galten Bildung, gedankliche Freiheit, intensiviert Gesprächskultur und kritische Öffentlichkeit. Die Bewegung wurde von der optimistischen Überzeugung geleitet, dass gesellschaftliche Strukturen und Lebensbedingungen nach rationalen Prinzipien neu geordnet und geistige Bevormundung abgeschafft werden könnten. Dieses Bestreben beinhaltete zunächst keineswegs die Forderung, die bestehenden Herrschaftsstrukturen aufzulösen. Vielmehr hielten die Träger der Aufklärung – aristokratische Kreise sowie gebildetes und wohlhabendes Bürgertum – grundsätzlich an der Ständegesellschaft fest².

Die intellektuelle Elite pflegte allerdings Formen der Geselligkeit und des Austauschs, die tendenziell ständeübergreifenden Charakter besaßen: In Freundeskreisen, Salons, Lesegesellschaften, Kaffeehäusern und Freimaurerlogen trafen bürgerliche Kaufleute und Unternehmer, Beamte, Künstler, Schriftsteller, Gelehrte und Juristen mit Geistlichen, Adligen und hohen Amtsträgern zusammen. Man hörte Vorträge oder wohnte künstlerischen und naturwissenschaftlichen Darbietungen bei, übte sich in geistreicher Konversation und diskutierte Fragen des öffentlichen Lebens, der Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Sozialer Status definierte sich immer stärker über Bildung, persönliche Leistung sowie aufgeklärte Lebensformen und Wertvorstellungen als über Stand und ererbte Privilegien. Die neue Schicht der Gebildeten grenzte sich einerseits gegenüber dem Hochadel, andererseits gegenüber der ungebildeten Land- und Stadtbevölkerung ab. Prägend für das Jahrhundert war die Entstehung einer »bürgerlichen Öffentlichkeit«. Sie fußte auf den neuen Kommunikationsformen, die nicht zuletzt durch das boomende Zeitungs- und Zeitschriftenwesen sowie den expandierenden Buchmarkt beflügelt wurden.

Das in großen Teilen der Gesellschaft gewandelte Verständnis vom Individuum schlug sich auch in der Porträtmalerei nieder. Sie zeichnete sich im 18. Jahrhundert durch ungewöhnlich weit gespannte, je nach Aufgabe variierende Darstellungsmög-

327 *Bildnis des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, Anton von Maron, 1766*

lichkeiten und Stile aus, die in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums umfassend dokumentiert sind. Während ein Teil der Bildnisse die Gültigkeit absolutistischer Herrschaftsstrukturen und adligen Machtanspruchs unterstreicht, spiegeln andere die Infragestellung der bestehenden Standesgrenzen, die neue Auffassung vom Individuum sowie die Aufwertung von Ratio und Gefühl. Auch gewann die Rezeption von Porträts eine neue Dimension, da die Werke durch das entstehende Ausstellungswesen, die Präsentation in Salons oder fürstlichen Galerien einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich und darüber hinaus Gegenstand der sich entwickelnden Kunstkritik wurden.

Das offizielle Standes- und Repräsentationsbildnis

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts orientierte sich die deutsche Bildniskunst vor allem am Vorbild der französischen Porträtmalerei des Spätbarock mit Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière als bedeutendsten Vertretern³. Die Vermittlung ihres Porträtstils wurde wesentlich durch die Berufung französischer Maler wie Antoine Pesne oder Louis de Silvestre an deutsche Fürstenhöfe befördert.

328 *Bildnis des Kaisers Franz I., Martin van Meytens d. J., Wien, um 1745/50*



Barocker Apparat und Hoheitsmotive der höfischen Bildnisse Rigauds und de Largillières blieben für offizielle Standesporträts des Adels und insbesondere für Herrscherbildnisse während des gesamten 18. Jahrhunderts in Gebrauch⁴. Die Werke vergegenwärtigen Macht und Status des Fürsten und zeigen ihn als Träger von Amt und Würden, hinter denen das Individuum zurücktritt. Eindrucksvolle Beispiele für zwei der französischen Tradition verpflichtete Staatsporträts sind die Pendantbildnisse von Kaiser Franz I. und seiner Gattin Maria Theresia (*Kat. 731, 732, Abb. 328, 329*). Der Wiener Hofmaler Martin van Meytens d. J. malte sie um 1745/50, kurz nach der Krönung Franz Stephans von Lothringen zum römisch-deutschen Kaiser. Kaiser und Kaiserin erscheinen in reichem Staatsornat mit den Insignien ihrer Macht. Franz I. trägt das Habit des Ordens vom Goldenen Vlies, mit der linken Hand stützt er sich auf sein Zepter. Auf dem prunkvollen Konsoltisch neben ihm liegen Reichsapfel, Reichskrone sowie die Krone von Lothringen. Seine herrscherliche Pose und die ganzfigurige Präsentation schaffen Distanz zum Betrachter und tragen zur Idealisierung des Monarchen bei. Ebenfalls der Überhöhung dient das theatralische Arrangement von Draperien, Möbeln und architektonischen Elementen. Maria Theresia sind Zepter, Erzherzogskrone von Österreich, böhmischer Kurhut, die Krone Ungarns und die habsbur-

gische Kaiserkrone beigegeben. Die Tochter Kaiser Karls VI. war eine der einflussreichsten Herrscherpersönlichkeiten des aufgeklärten Absolutismus. Da ihr einziger Bruder früh verstorben war, wurde sie nach dem Tod ihres Vaters Erzherzogin von Österreich sowie Königin von Ungarn und Böhmen; 1736 heiratete sie Franz Stephan von Lothringen.

Nach der Kaiserkrönung von 1745 bestand ein hoher Bedarf an Bildnissen des neuen Herrscherpaares. Nur die Leitung eines großen Werkstattbetriebs mit vielen Mitarbeitern und Lehrlingen ermöglichte es dem in Stockholm geborenen und 1732 in Wien zum Hofmaler ernannten Meytens, die Nachfrage nach solchen Bildnissen wie auch nach Porträts der kaiserlichen Familie und des Hofstaates in kurzer Zeit zu decken. In seinem Atelier entstanden unzählige Varianten und Kopien der kaiserlichen Porträts. Die Hintergründe, Draperien, Attribute und Kleidungsstücke der Dargestellten wurden häufig von Mitarbeitern des Meisters ausgeführt, während er selbst sich primär auf Köpfe und Hände konzentrierte. Darüber hinaus setzte Meytens rasch trocknende Bindemittel ein, um die Fertigstellung der Bildnisse zu beschleunigen⁵.

Barocke Repräsentations- und Würdeformeln wurden auch in Bildnissen Adliger verwendet, um sie als Standespersonen zu charakterisieren. So erscheint Christian Friedrich Carl Graf von Giech auf einem Bildnis von Johann Valentin Tischbein d. Ä. vor einer Mauerbrüstung gegen das Postament einer Säule gelehnt, auf dem Ritterhelm, Hermelinmantel und Feldherrnstab liegen (*Kat.* 738, *Abb.* 330). Architekturstaffage und Attribute verweisen ebenso wie die ganzfigurige Darstellung, kostbare Kleidung und der Stern des roten Adlerordens auf die Zugehörigkeit des Porträtierten zur Aristokratie. Die lässig-vornehme, ein wenig gezierte Haltung erinnert an die eleganten, leicht und natürlich wirkenden Posen, die Anthonis van Dyck im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts insbesondere im englischen Adelsporträt entwickelt hatte. Der Porträtstil des Flamen blieb bis weit ins 18. Jahrhundert vorbildlich für Bildnismaler aller Nationalitäten und wurde vor allem von aristokratischen Auftraggebern für offizielle Repräsentationsporträts favorisiert⁶.

»Aufgeklärte« Fürsten- und Adelsporträts

Der mit der Aufklärung einhergehende Wandel hatte im deutschsprachigen Raum zunächst kaum Auswirkungen auf das Erscheinungsbild des adligen Standesporträts. Im Herrscherbildnis sind zwar im letzten Drittel des Jahrhun-

329 *Bildnis der Kaiserin Maria Theresia, Martin van Meytens d. J., Wien, um 1745/50*





330 Bildnis des Christian Friedrich Carl Graf von Giech, Johann Valentin Tischbein d. Ä., Thurnau, 1756

derts Tendenzen zu einer stärkeren Individualisierung festzustellen, prinzipiell wurden die traditionellen barocken Gestaltungsmuster jedoch beibehalten. Größeren Spielraum für die Vermittlung eines neuen Menschenbildes boten Adelsbildnisse privateren Charakters.

Als wichtiges Vorbild fungierten »aufgeklärte« Porträts des französischen Rokoko, die sich durch die Reduzierung der formalen Mittel und des Dekorums sowie den Verzicht auf Standesattribute auszeichnen⁷. Charakteristisch sind dabei ein neutraler Hintergrund, die Konzentration auf die individuellen Züge des Modells und die Beschränkung auf das Brustbild. Wesentliche Aspekte dieser Auffassung weist Pesnes Porträt des Ministers Christoph Ludwig Freiherr von Seckendorff-Aberdar auf, der 1734 bis 1737 als kaiserlicher Gesandter am preußischen Hof in Berlin weilte (*Kat.* 728, *Abb.* 331)⁸. Die lockere, entspannte Haltung und Gestik des Dargestellten, sein freundlich zum Betrachter gewandter Blick, der Verzicht auf barocke Würdeformeln und die Betonung des Individuellen stehen in Einklang mit dem Ideal einer einfachen, natürlichen und »wahren« Darstellungsweise ohne symbolische oder allegorische Überhöhung⁹. Nicht der adlige Stand, sondern die Zugehörigkeit zur Schicht der Gebildeten steht im Mittelpunkt, wie der gestische Verweis des Ministers auf sein Schreibgerät unterstreicht.

331 Bildnis des Ministers Christoph Ludwig Freiherr von Seckendorff-Aberdar, Antoine Pesne, Berlin, 1737

Einen besonders ungezwungenen Eindruck vermittelt das in eine szenische Darstellung eingebundene Bildnis Fürst Johann Friedrichs von Schwarzburg-Rudolstadt, das sein Hofmaler und Kammerdiener Johann Christian Morgenstern um 1760 geschaffen hat (*Kat.* 739, *Abb.* 332). Der Fürst sitzt beim Austernfrühstück, seine älteste Tochter Friederike Sophie Auguste steht neben ihm und fasst ihn zärtlich an der Hand.



Auf der anderen Seite des Tisches ist Morgenstern selbst dargestellt. Er liest ein Schriftstück vor, bei dem es sich um eine Glückwunschadresse handeln könnte: Vermutlich ist gezeigt, wie Tochter und Maler dem Fürsten zum Geburtstag gratulieren¹⁰. Die Szene spielt sich jenseits des streng geregelten Hofzeremoniells ab und zeugt von dem Vertrauensverhältnis zwischen Fürst und Maler, der seinen Herrn bereits seit dessen Kindheit kannte. Die enge Bindung drückt sich in Körpersprache wie Kleidung der Männer aus, die beide einen in häuslich-privater Sphäre üblichen legeren Hausmantel tragen. In der Zwanglosigkeit der geschilderten Situation, der »privaten« Art der Kommunikation und der Nivellierung der de facto bestehenden Standesunterschiede spiegelt sich die fortschrittliche Geisteshaltung des Fürsten.

Als Prototyp eines reformfreudigen Monarchen der Aufklärung gilt Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-



332 Bildnis des Fürsten
Johann Friedrich von
Schwarzburg-Rudolstadt,
Johann Christian
Morgenstern, Rudolstadt,
um 1760

Dessau. Sein von Anton von Maron gemaltes Porträt entstand um 1766 in Rom auf einer Bildungsreise des Fürsten und entspricht dem damals beliebten Typus des Touristenporträts, das die aufgeklärte Gesinnung der Italienreisenden zum Ausdruck brachte (*Kat. 740, Abb. 327*)¹¹. Unter deutlicher Reduzierung barocker Prachtentfaltung zeigt der Maler Leopold in lässiger, an Lösungen von Dycks erinnernder Haltung an eine klassizistische Vase gelehnt, die auf die Antikenbegeisterung des jungen Landesfürsten verweist. Gemeinsam mit seinem Freund, Reisebegleiter und Architekten Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff ließ sich der Fürst von dem Archäologen und Kunstgelehrten Johann Joachim Winckelmann persönlich durch Rom führen¹².

Unter der Regierung Leopolds entwickelte sich Dessau zu einem Zentrum der Aufklärung¹³. Um den Staat zu reformieren sowie Lebensumstände und Bildungsniveau zu verbessern, führte der Fürst neue Methoden der Land- und Forstwirtschaft ein, erneuerte das Schulsystem, reorganisierte das Armen- und Krankenwesen, gewährte Zensur- und Religionsfreiheit und förderte die Künste und Wissenschaften. Seine herausragende kulturhistorische Leistung bestand in der Anlage des Wörlitzer Gartenreiches nach dem Vorbild des englischen Landschaftsgartens. Er beauftragte von Erdmannsdorff mit der Planung der Landhäuser, Villen, Tempel, Brücken und Denkmäler, die in verschiedenen, vom Klassizismus bis zur Neugotik reichenden Baustilen errichtet wurden. Dem Bildungsideal und pädagogischen Anspruch Leopolds gemäß waren die Gartenanlagen für Personen aller Stände zugänglich und sollten die moralische Erziehung der Allgemeinheit im Sinne der Aufklärung befördern.

Charakterdarstellung im bürgerlichen Porträt

Die Bildnisauffassung bürgerlicher Porträts weicht häufig stark von der für Adelsporträts üblichen Darstellungsweise ab, wie etwa die Orientierung am Stil Rembrandts verdeutlicht¹⁴. Da der Holländer als bürgerlicher Maler par excellence galt, eignete sich seine Kunst besonders gut als identitätsstiftendes Vorbild für das selbstbewusste Bürgertum. Deutlich wird die Bezugnahme auf Rembrandt etwa im Werk des seit 1770 in München tätigen Johann Georg Edlinger, der für seine Bürgerporträts eine auf Brauntöne reduzierte Palette in pastosem Farbauftrag einsetzte und auch in der durch starkes Helldunkel bewirkten Fokussierung auf das Gesicht und die pointierte Charakterisierung der Dargestellten an die Bildnisse des Niederländers anschloss (Kat. 780, 781, Abb. 333, 612). Vergleichbare Stilmerkmale prägen das Selbstbildnis von Antoine Pesne, das bereits 1725 entstand (Kat. 771, Abb. 611). Gerade im Künstler- oder Selbstbildnis lag die Berufung auf Rembrandt nahe, da dieser eine große Zahl vielfach kopierter und nachgestochener Selbstporträts hinterlassen hatte und im 18. Jahrhundert als Künstlergenie gerühmt wurde.



333 Bildnis des Bildhauers
Roman Anton Boos, Johann
Georg Edlinger, München,
nach 1790

Herausragender Vertreter einer betont naturgetreuen und ungeschönten Porträtauffassung war der in Winterthur geborene und ausgebildete, seit 1766 als Hofmaler in Dresden tätige Anton Graff. Er gilt als Begründer eines neuen Porträtstils, der unter weitgehendem Verzicht auf Standesattribute und inszenatorisches Beiwerk auf die Erfassung der Persönlichkeit zielt und sich durch sachliche wie eindringliche Schilderung der nahsichtig gezeigten Modelle auszeichnet. Ein eindrucksvolles Beispiel seiner scharfen Beobachtungsgabe und seines Könnens ist Graffs Selbstbildnis von ca. 1790/91 (Kat. 778, Abb. 334).

Das Bemühen um eine möglichst realitätsnahe und ungekünstelte Darstellungsweise lässt sich nicht nur in der Malerei beobachten, wie Johann Valentin Sonnenscheins Büste einer Dame aus der Berner Familie von Zinner veranschaulicht (Kat. 790, Abb. 335). Auch der Bildhauer verzichtet auf die Betonung der Standeszugehörigkeit und konzentriert sich ganz auf die individuelle Physiognomie und geistige Präsenz der Porträtierten.

Das gesteigerte Interesse an der Darstellung individueller Gesichtszüge ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund der im letzten Drittel des Jahrhunderts in Mode gekommenen Physiognomik zu sehen. Diese in der Antike wurzelnde, in der Renaissance wiederbelebte und im Zeitalter der Aufklärung mit neuer Aufmerksamkeit bedachte Lehre geht davon aus, dass sich Geist, Charakter und Wesen eines Menschen

in seiner äußeren Erscheinung, insbesondere in seiner Physiognomie spiegeln¹⁵. Die einflussreichste Abhandlung zum Thema, auf der die weit verbreitete Rezeption der Theorie im 18. Jahrhundert fußte, verfasste Johann Caspar Lavater mit seinen 1775 bis 1778 erschienenen »Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe«¹⁶. Lavater stellt Regeln zur Entschlüsselung des angenommenen Kausalverhältnisses zwischen Leib und Seele auf, um so eine Charakteranalyse anhand des menschlichen Aussehens zu ermöglichen. Er versteht die Physiognomik als Wissenschaft, wobei ihm vor allem Porträts unterschiedlichster Provenienz, aber auch andere Bildquellen als empirische Grundlage dienen.

Wenn es Malern wie Graff auch nicht primär um die malerische Umsetzung physiognomischer Theorien ging, so empfanden die Zeitgenossen seine Porträts doch zweifellos als aussagekräftige Charakterstudien. Graffs Schwiegervater, der Naturwissenschaftler und Philosoph Johann Georg Sulzer, schrieb in seiner »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« (1771–1774): »Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verschiedene Personen, die sich von unserm Graf[f], der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physionomie in der Wahrheit der Natur darzustellen, haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum ertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen scheint¹⁷.«



334 Selbstbildnis,
Anton Graff, Dresden,
um 1790/91

Freundschaftskult und Empfindsamkeit

Bei Graffs Selbstbildnis handelt es sich um ein Geschenk an Christian Gottfried Körner, dessen Haus der Dresdener Bildungselite für gesellige Zusammenkünfte offen stand. Das Verschenken und Sammeln von Porträts gehörte zum Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts und diente dem Ausdruck von Dank, Bewunderung und gegenseitiger Verbundenheit¹⁸. »Freundschaft« wurde im Sinne von »Seelenverwandtschaft« als die zentrale Kategorie zwischenmenschlicher Beziehung und als Voraussetzung für soziale und emotionale Verwirklichung des Einzelnen beurteilt. Besondere Intensivierung erfuhr der persönliche Austausch durch das Medium des Briefes, dessen hoher Stellenwert sich in der Entfaltung der neuen literarischen Gattung des Briefromans niederschlug.

In geistesgeschichtlicher Perspektive ist die Kultivierung emotionalisierter Freundschaft eine der wichtigsten Ausdrucksformen der Empfindsamkeit. Diese seit der Jahrhundertmitte an Bedeutung gewinnende literarische und mentalitätsgeschichtliche Strömung erhob das Gefühl und gesteigertes Empfinden sowie die



335 Büste einer Dame aus der Berner Familie von Zinner, Johann Valentin Sonnenschein, Bern, um 1790

Konzentration auf das Innere zum Ideal¹⁹. Intuitives Fühlen sollte zur Erkenntnis des Wahren und Guten führen. Eine zentrale Aufgabe von Literatur und bildender Kunst bestand demnach darin, starke Emotionen hervorzurufen. Dies gilt gleichermaßen für die Musik, deren Wirkkraft in zeitgenössischen Texten immer wieder beschrieben wird. Zum akustischen Ausdrucksmittel der »Werther«-Zeit²⁰ avancierte die um 1762 von Benjamin Franklin erfundene Glasharmonika (Kat. 793, Abb. 336)²¹. Das Instrument birgt in seinem Korpus in der Größe abnehmende Glasschalen, die auf einer rotierenden Achse montiert sind. Die Berührung der sich drehenden Schalen mit befeuchteten Fingern erzeugt schwebende, ätherische Töne, die durch Verstärkung des Drucks moduliert werden können. Mozart und Beethoven komponierten für die Glasharmonika, Franz Anton Mesmer setzte sie als Mittel zur Therapie ein, Friedrich Schiller, Jean Paul und andere Dichter rühmten sie emphatisch für ihren ergreifenden, das Gemüt erschütternden Klang.

Eingang in die Porträtmalerei fand die Empfindsamkeit zunächst in England. Sir Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough begründeten das »empfindsame« Bildnis, in dem Standesgrenzen zwischen Adel und Bürgertum nivelliert werden²². Schon bald übernahmen auch Maler auf dem Kontinent die neue Porträtauffassung. Wie in Johann Friedrich August Tischbeins Bildnis seiner Gattin Sophie bestimmen Ungezwungenheit und Natürlichkeit die Bildwirkung (Kat. 779, Abb. 337): Sophie erscheint auf dem in Pastelltönen gehaltenen Bildnis ohne Standesattribute im »déshabillé« – das heißt in einer für inoffizielle Anlässe üblichen Kleidung –, in gelöster Haltung mit anmutiger Kopfneigung, offenem Haar und freundlichem Lächeln.



336 Glasharmonika, deutsch oder böhmisch, um 1820

Die neue Rolle der Frau

Der Gefühlskult der Empfindsamkeit übte eine nachhaltige Wirkung auf das zeitgenössische Rollenverständnis aus²³. Frauen wurde die besondere Fähigkeit und Neigung zu tiefen Empfindungen, zu Liebe, Mitleid und Geselligkeit zugesprochen. Sie erschienen unverbildeter und naturnäher als Männer, zu deren Vervollkommnung sie beitragen sollten. Selbst wenn die Unterordnung unter männliche Führung grundsätzlich bestehen blieb, bedeutete diese Auffassung doch eine Aufwertung der Frau als Individuum. Der kultivierte Herr suchte nun in seiner Ehefrau eine adäquate Gefährtin und Gesprächspartnerin, womit im gehobenen Bürgertum ein bestimmtes Maß an Bildung auch für Frauen selbstverständlich wurde. Allerdings blieben dem weiblichen Geschlecht die Ausübung öffentlicher Ämter sowie eines Berufes weitgehend verwehrt. Die dem Weiblichkeitsideal der Zeit entsprechenden Aufgaben der bürgerlichen Frau konzentrierten sich vornehmlich auf die Organisation des Haushalts, die Sorge für das Wohl des Gatten sowie die liebevolle Pflege und Erziehung der Kinder.

Das neue, durch emotionale Bindung geprägte Verhältnis der Geschlechter kommt eindringlich im Gemälde eines streitenden jungen Paares von Georg Melchior Kraus zum Ausdruck (*Kat. 774, Abb. 338*). Dargestellt sind wohl der im Dienst des Mainzer Erzbischofs stehende Friedrich Carl Freiherr von Groschlag zu Dieburg und seine Gemahlin Sophie Gräfin von Stadion im Arbeits- und Studierzimmer²⁴. Auf Schreibtisch und Boden verstreut stehen und liegen Bücher, Karten, Graphiken, ein Globus, Winkelmesser, Zirkel und mathematische Skizzen. Die Gegenstände verweisen dem aufklärerischen Bildungsideal gemäß auf die Beschäftigung des Laien mit naturwissenschaftlichen Fragen, Literatur und Geschichte. Die junge Frau wendet sich gegen diese Studien ihres Mannes, indem sie trotz seines Widerstands erbost eine trigonometrische Skizze zerreißt. Offensichtlich fühlt sie sich von ihrem Ehegatten vernachlässigt. Thematisiert wird somit der Konflikt zwischen dem Streben nach Wissensaneignung und dem Anspruch, einem neuen, in Literatur wie alltäglichem Leben kultivierten Ideal gegenseitiger Zuwendung und ehelicher Liebe zu genügen.

Trotz der skizzierten Rollenzuschreibung blieben die Betätigungsfelder von Frauen nicht ausschließlich auf den häuslichen Bereich beschränkt. In gewissen Grenzen, die meist mit dem Grad der Institutionalisierung und Professionalisierung einer Beschäftigung zusammenhingen, nahmen Frauen am öffentlichen Leben und den neuen Formen der Kommunikation durchaus teil. Sie führten Salons, beteiligten sich an Lesegesellschaften, besuchten Theateraufführungen oder traten als Autorinnen, Künstlerinnen und Schauspielerinnen hervor. Zu den bedeutendsten Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts zählt im deutschsprachigen Raum neben Angelika Kauffmann Anna Dorothea Therbusch, die nach ihrer Heirat 1742 und der Geburt mehrerer Kinder in Stuttgart, Mannheim, Paris und Berlin als Malerin arbeitete. 1762 wurde sie Ehrenmitglied der Stuttgarter Akademie, 1767 und 1768 folgten die



337 Bildnis der Gattin des Künstlers, Sophie Tischbein, geb. Müller, Johann Friedrich August Tischbein, Arolsen, 1787



338 Zwischen Wissenschaft und Ehe, Georg Melchior Kraus, Mainz, um 1770/76

Aufnahme in die Pariser Académie Royale und die Wiener Kunstakademie. Diese Karriere wurde von ihrem Ehemann, der sein Jura-studium abgebrochen hatte, um das elterliche Gasthaus zur »Weißen Taube« in Berlin zu übernehmen, offenbar unterstützt. Sein Bildnis in legerer, eigentlich für Künstlerbildnisse üblicher Kleidung gehört zu den lebendigsten und gleichzeitig persönlichsten Privatporträts der Malerin (*Kat. 775, Abb. 339*). Das mit großer Sensibilität wiedergegebene sympathische Gesicht und der humorvolle Blick des Gastwirts spiegeln das enge Verhältnis von Malerin und Modell. Auch das Selbstbildnis von 1782 vermittelt den Eindruck von Intimität, demonstriert aber gleichzeitig das Selbstbewusstsein der Dargestellten: Mit Buch und Einglas, aber ebenso durch das Zitat des aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bekannten Fenstermotivs, inszeniert sich Therbusch als gelehrte Künstlerin, auf deren Tätigkeit die Staffelei im Hintergrund verweist (*Kat. 776, Abb. 340*). Das Einglas ist nicht nur Zeichen für den präzisen, analytischen Blick der Malerin, sondern deutet im Sinne ungeschminkter Naturwiedergabe wohl auch auf die im Alter nachlassende Sehschärfe Therbuschs. Im Zeitalter der Aufklärung war es möglich geworden, dass eine Frau sich als gebildete Künstlerin darstellte und dabei nicht nur auf Idealisierung verzichtete, sondern darüber hinaus dezidiert Anspruch auf einen ihren malenden Kollegen ebenbürtigen Platz in der Gesellschaft erhob.

ANMERKUNGEN: – 1 Dülmen 2001, S. 267–268. – 2 Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Im Hof 1982. – Habermas 1987. – Blanning 2006, S. 105–174. – Stollberg-Rilinger 2006, bes. S. 68–93, 114–145. – 3 Börsch-Supan 1966, bes. S. 8–13. – Kluxen 1989, S. 90–93. – 4 Kluxen 1989, S. 107–127. – 5 Marvelde / Berg 1998. Für den freundlichen Hinweis danke ich Mireille te Marvelde ebenso wie für die Zusendung ihres 1998 in Dublin (»International Institute for Conservation Conference«) zusammen mit Klaas Jan van den Berg präsentierten Posters. – 6 Kluxen 1989, S. 76, 101. – Zu van Dycks Einfluss auf das englische Porträt des 18. Jahrhunderts vgl. Busch 1993, S. 386–388. – 7 Kluxen 1989, S. 90–93. – Zum französischen Rokokobildnis vgl. etwa Bauer 1980, S. 125–137. – Denk 1998. – 8 Bei dem oben rechts angebrachten Wappen und der Inschrift auf dem Bildnis des Gesandten handelt es sich um eine spätere Hinzufügung; Berckenhagen 1958, Nr. 287, S. 175. – 9 Vgl. EDN 2005, Bd. I, S. 818–822. – 10 Siehe Zieler 1912, S. 187–188. – 11 Zum Touristenporträt vgl. Kluxen 1989, S. 95–98. – Karohl 2005. – Zum Phänomen der Grand Tour vom 14. bis zum 18. Jahrhundert vgl. Babel/Paravicini 2005. – 12 NDB 1985, Bd. 14, S. 268–269. – Ingo Pfeifer in: Savelsberg/Quilitzsch 2005,



S. 102–106. – **13** Hirsch 1985. – Kanz 1993, S. 129–138. – Ausst. Kat. Wörlitz 1994. – Savelsberg/Quilitzsch 2005. – **14** Kluxen 1989, S. 99–101. – **15** Kanz 1993, S. 114–120. – Spanke 2004, S. 197–210. – Zu den physiognomischen Theorien der Antike und Renaissance vgl. Reißer 1997. – **16** Lavater 1775–1778. Zu Lavaters physiognomischen Theorien vgl. Louis 1992. – Mraz/Schögl 1999. – **17** Sulzer 1777, Bd. II, 1, S. 451. – Vgl. Kanz 1993, S. 99–108. – **18** Vgl. Kanz 1993, S. 121–171. – Scholke 2000. – **19** Krüger 1972. – Aurnhammer/Martin/Seidel 2004. – EDN 2006, Bd. 3, Sp. 264–268. – **20** Mit Goethes Briefroman »Die Leiden des jungen Werthers« von 1774 erlebte die Empfindsamkeit einen literarischen Höhepunkt. Eine ganze Generation sah in der Gestalt des empfindsamen Werther, der an der Unvereinbarkeit von Gefühl und gesellschaftlichen Zwängen scheitert und sich das Leben nimmt, eine tragische Identifikationsfigur. – **21** Allgemein zur Glasharmonika vgl. Lütge 1925. – Baser 1957. – Hoffmann: Glasharfe 1983, S. 12–38. – Schuler 1986. – Sascha Reckert in: MGG 1995, Sachteil, Bd. 3, Sp. 1400–1414. – **22** Kluxen 1989, bes. S. 74–78, 103–107, 133–135. – **23** Zur Stellung der Frau im Zeitalter der Aufklärung vgl. etwa Farge/Zemon Davis 1994, bes. S. 333–366, 415–459. – Knott/Taylor 2005. – Stollberg-Rilinger 2006, 145–164. – **24** Zur Identifizierung des Paares Steeb 2007.

339 *Bildnis Ernst Friedrich Therbuschs, Gatte der Künstlerin, Anna Dorothea Therbusch, Berlin, 1770/71*

340 *Selbstbildnis, Anna Dorothea Therbusch, Berlin, 1782*

