ANGELIKA. VIRALE DEKONSTRUKTION DES KÜNSTLERGENIES

Ein Gespräch zwischen Kuratorin und Kauffmann-Expertin Bettina Baumgärtel und Kulturvirologin und Künstlerin Susanne Ristow anlässlich der in der Reihe CULTURE LOOP im Jacobihaus und Kunstpalast Düsseldorf geplanten Veranstaltung ANGELIKA in Kooperation mit dem Düsseldorfer Künstlerverein Malkasten, dem Frauenkulturbüro NRW und der AMBULANZ//////DOC SU & TRICKSTER zur Zeit der Corona-Krise 4/2020

Abb. 1 Düsseldorf, Museum Kunstpalast mit Plakat zur Ausstellung „Verrückt nach Angelika Kauffmann“, März 2020 © AKRP, Foto Bettina Baumgärtel

Susanne Ristow: Liebe Bettina, in der der Corona-Krise leidet die Kulturszene ganz besonders unter Schließungen der Orte der Kunst und Sozialer Distanz. Anscheinend ist Kunst auch deutlich weniger systemrelevant als ein Baumarkt oder Gartencenter. Wie erlebst Du als Kuratorin einer vor wenigen Wochen eröffneten Ausstellung diese schwierige Situation?

Bettina Baumgärtel: Ende Januar haben wir unsere Ausstellung „Verrückt nach Angelika Kauffmann“ nach dreijähriger Vorbereitung endlich eröffnet, Mitte März kam plötzlich die Schließung auf Grund der Corona-Pandemie. Das war schon schade, denn die Ausstellung kam beim Publikum ausgesprochen gut an und versprach ein richtiger Erfolg zu werden. Die Enttäuschung des Publikums war entsprechend groß, wie ich an den vielen Reaktionen, die ich erhalten habe, ablesen konnte. Auch für mich als Kuratorin war die Schließung traurig. Nach vielen Jahren Forschung über Leben und Werk von Angelika Kauffmann war das nicht irgendeine Schau, sondern ein Herzensprojekt. Nun hoffen wir, die Ausstellung wenigstens Ende Mai noch verlängern zu können.

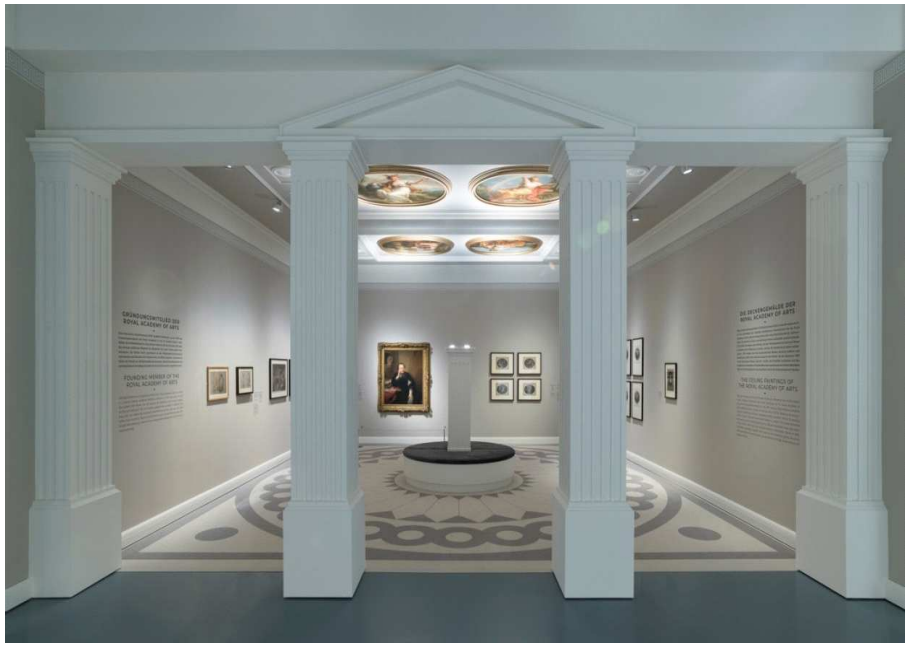

Abb. 2 Ausstellung „Verrückt nach Angelika Kauffmann“, Kunstpalast Düsseldorf, © Foto Katja Illner

Zurzeit kommt mir die Situation im Museum surreal vor: Statt des turbulenten Treibens herrscht nun gespenstische Stille in den Ausstellungsräumen. Und tatsächlich sind nicht nur wir Menschen gerade ziemlich ausgebremst, auch die Kunst kann ohne ihr Publikum nicht die volle Wirkung entfalten, sie kann noch nicht einmal zu ihren Eigentümern zurückgebracht werden, da Kunsttransporte völlig undenkbar sind. Es ist schon merkwürdig, wie eine so schön gestaltete Ausstellung zum Bilderdepot mutiert.

Abb. 3 Ausstellung „Verrückt nach Angelika Kauffmann", Kunstpalast Düsseldorf, © Foto Katja Illner

Aber das soll uns nicht abhalten, - auch wenn wir uns nicht vor den Originalen treffen können - uns über Kauffmanns Leben und Werk auszutauschen.

Es fasziniert ja bis heute, dass Angelika Kauffmann eine der erfolgreichsten Künstlerinnen im Zeitalter der Aufklärung war. Und obwohl Künstlerinnen damals weit mehr Chancen erhielten als in den Jahrhunderten davor und auch danach, wurden ihnen dennoch deutliche Grenzen gesetzt. Ich bin auf viele Vorurteile gestoßen, gegen die Angelika Kauffmann ankämpfen musste, und ich habe mich immer wieder gefragt, warum konnte sie sich dennoch so erfolgreich durchsetzen?

SR: Das führt mich zu meiner nächsten Frage: Du legst dar, wie sehr die Vorstellung von der "Weiblichen Bestimmung" das Dasein von Künstlerinnen damals begrenzte. Man sollte doch meinen, dass im Geiste der Aufklärung nicht nur die Freiheit und Gleichheit der Brüder, sondern auch jene der Schwestern denkbar gewesen wäre.

BB: Ja, das war durchaus problematisch: Max Horkheimer und Theodor Adorno haben in ihrer „Dialektik der Aufklärung" aus gutem Grund vom „Mythos Aufklärung" gesprochen. Sie haben kritisiert, dass sich die Ideen der Aufklärung nicht wirklich durchsetzen konnten. Wenn man zusätzlich zu dieser Kritik die Gender-Perspektive einnimmt, muss man feststellen, dass sich die Aufklärung im Sinne von Weltverbesserung, fortschrittlichem Vernunftdenken oder Emanzipation des Menschen besonders dann als null und nichtig erwiesen hat, wenn Frauen durch die Vorstellung von der „Bestimmung" oder „Natur der Frau" in ihre Grenzen gewiesen wurden. „Die Bestimmung der Frau" ist ein Konstrukt, das ein ahistorisches und antiaufklärerisches Vakuum darstellt und in einer endlosen Argumentationskette zum Einsatz kommt, nicht zuletzt, wenn es um die Frage geht, ob Frauen überhaupt in der Lage seien, künstlerisch tätig zu sein.

In zahlreichen Schriften wie in François Fénélons einflussreichem Traktat über die Erziehung der Mädchen wird

behauptet, es sei nun mal die „Bestimmung der Frau“, Hausfrau und Mutter zu sein und sich dem Mann unterzuordnen. Selbst der angeblich so fortschrittliche Rousseau, der führende Pädagoge der Aufklärung, der übrigens Fénélon sehr bewunderte, sorgte mit seiner Vorstellung von der „Natur der Frau“ für diese patriarchale Festlegung. Er schrieb in seiner berühmten Erziehungsschrift „Emile“, Frauen könnten weder gelehrt, noch original-schöpferisch tätig sein.

Abb. 4 Angelika Kauffmann-Ausstellung, Kunstpalast Düsseldorf, 2020 © Foto: Anne Orthen

Da sie nur nachahmen würden, sei alle Kunst von Frauen „Scharlatanerie“. Künstlerinnen damals mussten also immer wieder den Verdacht ausräumen, ihr Werk sei nicht von ihrer Hand, sondern von einem Mann gemacht. Ich bin übrigens auch ins Nachdenken darüber gekommen, in wie weit Frauen selbst an dieser Idee der „Bestimmung der Frau“ mitgewirkt haben.

Ein Beispiel: Fénélon hebt die Römerin Cornelia, Mutter der Gracchen, als großes Vorbild all jener Eigenschaften hervor, die angeblich zur ‚weiblichen Natur‘ gehören sollen: Selbstlosigkeit zugunsten der Familie, Aufopferungsbereitschaft, Treue, Bescheidenheit, Verzicht auf Öffentlichkeit und vieles mehr.
Damit liefern diese aufklärerischen pädagogischen Schriften schon sehr früh eine Grundlage für die Themen, die später in der Historienmalerei des Klassizismus eine Rolle spielen. In einem ihrer Hauptwerke führt uns Kauffmann nun ausgerechnet diese Cornelia als vorbildhafte Mutter, deren ganzer Stolz ihren Söhnen gilt, vor Augen.

Abb. 5 Angelika Kauffmann: Cornelia, Mutter der Gracchen, 1785 Klassik Stiftung Weimar, Museen © AKRP, Foto Horst Kolberg

Kauffmanns Themenwahl mag man als antiemanzipatorisch kritisieren, und sicher steht das Bild der Mutter im Widerspruch zu ihrem eigenen Werdegang, aber allein die Tatsache, dass Kauffmann diese Römerin zur Hauptfigur ihres Historienbildes macht, konterkariert den klassizistischen Kanon der bildwürdigen Themen, wo meist die siegreichen Helden im Zentrum stehen.

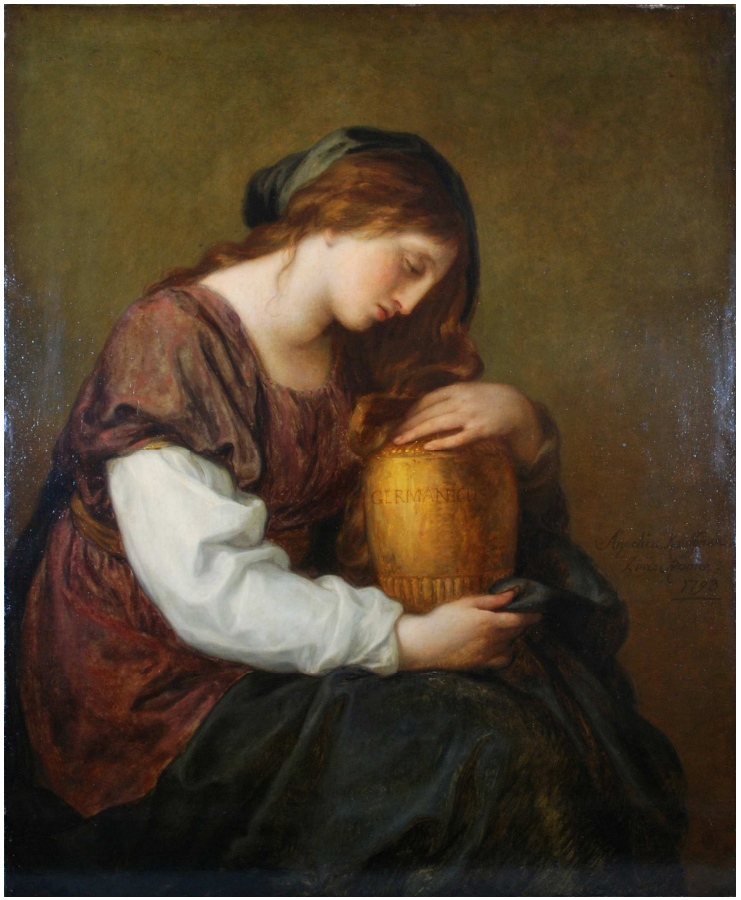

Abb. 6 Angelika Kauffmann: Agrippina trauert über der Asche des Germanicus, 1793 Kunstpalast Düsseldorf ©AKRP, Foto: Archiv

SR: Ja, das scheint mir in vielen ihrer Portraits ein springender Punkt zu sein. Arbeitet Kauffmann vielleicht sogar an der Demontage des gängigen Weiblichkeitsbildes? Oder stellt sie nicht sogar in ihren Werken auch schon den Geniebegriff ihrer Zeit in Frage?

BB: Das ist ein wichtiger Zusammenhang, den Du da herstellst. Ich bin davon überzeugt, dass sie sich einer klugen Strategie der Unterwanderung bediente. Sie stellt nicht nur Frauen der Geschichte wie Cornelia, Julia, Alkeste, Kalypso oder Penelope als Vorbilder in den Mittelpunkt ihrer Werke und macht sie zu neuen Heldinnen – das zeige ich auch in der Ausstellung -, sondern diese Heldinnen widersprechen auch in ihrem selbstbewussten Auftritt dem gängigen Weiblichkeitsgebot von Zurückhaltung, Bescheidenheit oder Verzicht auf Öffentlichkeit. Ich würde sogar behaupten, dass Kauffmann durch ihre Heldinnen eine Neubewertung weiblicher Tugenden als gesellschaftsrelevantes Verhalten vornimmt.

Auch in ihrem eigenen Auftreten verfolgte Kauffmann diese Strategie. Sie trat zwar betont bescheiden auf, aber nur, um sich das Leben zu erleichtern, denn es war ja schon Provokation genug, dass sie als Frau in einer Männerdomäne so erfolgreich war und ihren Kollegen die Aufträge wegschnappte.

Auf einer Metaebene kratzte sie durch ihre Kreativität, die Qualität und innovative Kraft ihrer Werke an der damaligen Vorstellung vom Künstlergenie. All das widersprach der damaligen Geniekonzeption und dem Vorurteil, Frauen seien nicht geniefähig. Innerhalb der Geniedebatte des 18. Jahrhunderts wurde die Frage erörtert, ob das Genie angeboren oder erlernbar sei. Dabei kam es zu einer Aufspaltung der

Begriffe Genie und Talent, die auch den Geschlechtern zugeordnet wurden. Die Anhänger der Anlagetheorie waren vom angeborenen Genie, die Vertreter der Lerntheorie waren vom erlernbaren Talent überzeugt. Diese Aufspaltung war für die Frage wichtig: Haben Künstlerinnen Genie?
Während Originalgenie ausnahmslos Männern zugeordnet wurde, konnte nun den zahlreichen Künstlerinnen, ohne dass die Hierarchie gestört wurde, Talent zugesprochen werden.
Vor diesem Hintergrund ist Goethes Lob, Kauffmann "hat ein unglaubliches und als Weib wirklich ungeheures Talent" doppelt fragwürdig. Maßstab ist die generelle Talentlosigkeit der Frauen, Kauffmann billigt er immerhin Talent zu, verwendet aber ganz bewusst den Begriff Talent und nicht Genie.

SR: Lass uns die Frage nach dem "Ingenium", dem Geniebegriff Goethes vertiefen. Gehorchte die Kunstproduktion Zufall oder "innere Notwendigkeit"? Welche Beschränkungen insbesondere für vermeintlich "eitle" oder "dilettierende" Frauen sind dem Begriff implizit?

BB: Ja, ich habe mir mal Goethes Dilettantismus-Theorie genauer angesehen. Goethe spricht vom „Dilettantismus der Weiber, der Reichen und Vornehmen“ (*Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten*, 1799). Als Goethe nach Italien kam, suchte er bei seiner Künstler-Freundin Kauffmann Rat, weil er ernsthaft überlegte, bildender Künstler zu werden. Sie leitete ihn an, aber er musste wohl bald erkennen, dass ihm das Talent fehlte.

Ich vermute, dass er nach seinen persönlichen Verzichtserfahrungen den Dilettantismus erst recht ablehnte. In seiner Schrift unterscheidet er strikt zwischen dem Dilettanten und dem Künstler-Genie, zu letzterem wird man geboren, und da waltet “kraftvolle Männlichkeit“, ersteres entsteht durch Nachahmung und einen glücklichen „Zufall“. Das ist der Platz, den Goethe den künstlerisch tätigen Frauen mit ihrem „hübsches Talent“ einräumt. Darin war er sich einig mit den führenden Pädagogen Campe, Rousseau und andere. Sie warnten vor Künstlerinnen als einen „Abgrund der Eitelkeit“, außer man könne ihr kreatives Potentiale auf Nützliches und Dekoratives für das Heim und den eigenen Körper umlenken.

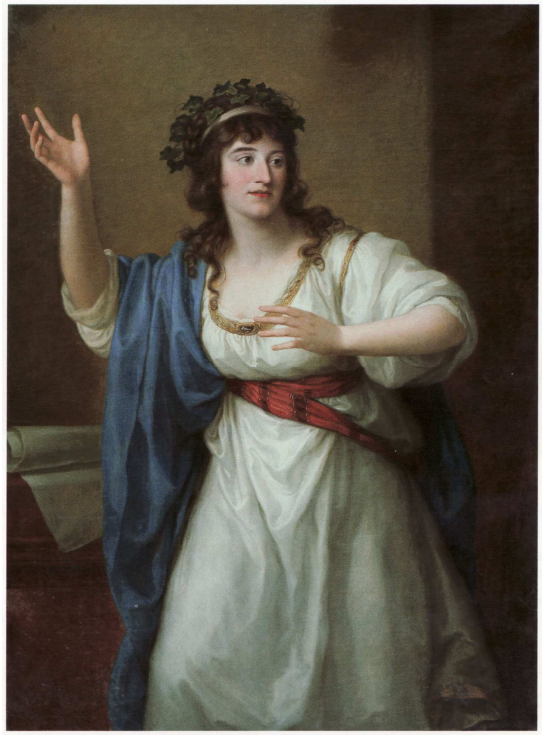

Abb. 7 Angelika Kauffmann: Bildnis der Stegreifvirtuosin Teresa Bandettini Landucci als Muse, 1794 Kunstpalast Düsseldorf ©AKRP, Foto: Archiv

SR: Am Geniebegriff im schöpferischen Produktionsprozess setzt für mich übrigens auch die Frage nach dem Aufkommen eines „Viralen Prinzips“ in der modernen Massenkultur ein, das durch die Anwendung technischer Reproduktionsverfahren und das Prinzips Collage einen subtilen Angriff auf Vorstellungen von Schöpferkraft, Autorschaft und männlich konnotierten Kunstkriterien des Einzelkämpfertums darstellt, die Auswirkungen dieser „viralen Attacke“ werden vielleicht erst im 21. Jahrhundert angesichts der digitalen Partizipationskultur richtig nachvollziehbar. In der Moderne werden ja die klassischen Vorstellungen vom schöpferischen Genie, das einem (männlichen) Schöpfergott gleich das Werk erschafft, von der Idee einer kreativen Evolution, von Prozessualität und Aleatorik immer mehr unterwandert. Und nicht ohne Grund wurde Henri Bergsons Werk „L´evolution creatrice“ bei seiner Veröffentlichung 1907 vom Vatikan auf den Index gesetzt, denn die Evolution nicht nur in der Biologie, sondern auch in der Kultur zur Schöpferin zu erklären, ging traditionellen denkenden Männern natürlich zu weit. Kannst Du diese Ansicht teilen?

BB: Ein interessanter Gedanke, das würde bedeuten, dass die idealistische Genie-Konzeption durch das zunehmende Auftreten von Künstlerinnen und Kunstamateuren geschwächt bzw. aufgeweicht wurde. Dies mag in einem langwierigen Prozess unterschwellig abgelaufen sein, aber immerhin dauerte es noch über hundert Jahre, bis Künstlerinnen an Akademien studieren durften. Gleichzeitig bewirkte diese ‚virale Attacke‘ im 19. Jahrhundert einen starken Abwehrmechanismus und - wenn man so will - sogar eine Stärkung des männlichen Immunsystems in Form eines Rollbacks in die traditionelle Rollenverteilung von Mann und Frau. Denn bis ins 20. Jahrhundert hinein zeigte die vom Klassizismus kommende Autonomieästhetik samt Geniekonzeption vom einsamen, verkannten und männlichen Außenseiter der Gesellschaft ein starkes Beharrungsvermögen.

Abb. 9 Die Kuratorin Bettina Baumgärtel wenige Tage vor der Eröffnung in ihrer Angelika Kauffmann-Ausstellung im Kunstpalast Düsseldorf, Foto: Susanne Ristow

SR: Auch die männlich dominierte Kunstkritik betont gebetsmühlenartig gemäß dem traditionellen Geniebegriff und einer an Energetik, Autonomie und Radikalität der Neuschöpfung orientierten Konzeption von Modernität, dass Zeitgenossen wie Goya, Füssli oder gar Ingres doch bitteschön origineller gewesen seien als Kauffmann. So sehr ich Goya liebe, den wir als einen der ersten an der unerträglichen Nichtigkeit des Daseins verzweifelnden Modernen ansehen dürfen, scheinen mir derartige Vergleiche einem völligen Unverständnis der zeithistorischen Zusammenhänge zwischen einem hochkomplexen zivilisatorischen Konstrukt wie der klassischen akademische Malerei und dem Aufkommen eines existentiellen Zweifels am Leben selbst zu unterliegen. In Goyas „Schlaf der Vernunft“ und Füsslis „Nachtmahr“ bricht für mein Empfinden der auch in der Antike stets drohende chtonische, dämonische Untergrund jenseits aller christlichen wie auch aller aufklärerischen Schutzmechanismen durch. Diese Unberechenbarkeit der Natur steht den Menschen der Goethezeit mit der Faszination für den seinerzeit wieder aktiven Vesuv sehr deutlich vor Augen. Goethe beklagt auf seinem Weg zu den antiken Ausgrabungsstätten und Kunstorten in Italien die „Ungestalt“ der Alpen, ist aber später von Bergwelt wie Vulkanen zunehmend beeindruckt und setzt der Naturgewalt pantheistische Strategien der Kontingenzbewältigung entgegen.

Kauffmanns künstlerische Arbeitsweise erscheint mir hingegen als höchst konzentrierter Versuch, über dem drohenden Schrecken der Welt (übrigens auch der politischen Aufruhr ihrer Zeit) einen besonders kunstvoll und graziös gewebten Schleier von Zivilisation und Kultiviertheit auszubreiten. Die Göttin der Webkunst, die gut gerüstete Minerva, wehrhaft kraft der Vernunft, der Technik und der Kunstfertigkeit taucht nicht selten in ihren Werken auf und was ist der Klassizismus am Ende anderes als ein schützender Schild der Rückbesinnung auf die Antike, den man einer chaotischen, erschreckenden Realität und der Infragestellung aller gültigen akademischen Ordnungsprinzipien gut gerüstet entgegenhält?

Abb. 10 Angelika Kauffmann: Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei, 1792 Moskau, Staatliches Puschkin Museum der Schönen Künste © AKRP, Foto: Archiv

Susan Sontag, die übrigens mit ihrem einzigen Roman „The Vulcano Lover“ ein großartiges Historienbild der Zeitgenossen Angelika Kauffmanns aus diversen weiblichen Perspektiven

entwirft, hat in ihren Überlegungen zur „Krankheit als Metapher“ vom Virus als „Synonym für Veränderung" gesprochen. Ich meine, etwas von dieser virusspezifischen Lust an der Mutation und Rekombination, die ich an der Denkfigur des Virus so schätze, auch bei Kauffmann zu finden, vor allem in ihrem Umgang mit Aneignung und Weiterverwendung von Bildmotiven durch Zeichnung. Erfindet sich die Künstlerin in der Zeichnung nicht wieder und wieder selbst, ist es nicht geradezu ein selbstgenerierender Schaffensprozess wie die von Maturana und Varela beschriebene evolutionsbiologische „Autopoiese“? Kann man diesen Begriff, wie Michael Fehr vorschlug, für die Kunstbetrachtung fruchtbar machen?

Gern zeigt Kauffmann sich ja auch durch andere Künste wie Poesie und Musik „infiziert“ bzw. „inspiriert“. Ich habe mich nicht erst in der derzeitigen Auseinandersetzung mit dem allgegenwärtigen Corona-Virus daher gefragt, ob man mit dem im 18. Jahrhundert so beliebten Begriff der „Inspiration“ in Fragen der kulturellen Ansteckung und Übertragung nicht viel weiter kommt, als mit dem vermeintlichen „Genie“?

BB: Im Sinne von Susan Sontags „Virus als Synonym für Veränderung“ sollten wir uns Kauffmanns Selbstbildnisse genauer ansehen. Dort besetzt sie als Künstlerin männlich konnotierte Rollen. Sie schlüpft in die Rolle des Herkules im *Selbstbildnis am Scheideweg zwischen Musik und Malerei*, kleidet das Ganze aber zugleich in ein urweibliches Gewand, das der Drei Grazien. Die direkte Konfrontation ist nicht Kauffmanns Methode. Auch im Selbstbildnis von Kenwood House verkörpert sie das ‚männliche Prinzip‘ des „Disegno“, das normalerweise in einer männlichen Figur erscheint. Das Ungewöhnliche dieser Darstellung erkennen wir erst auf den zweiten Blick, das heißt, die Künstlerin nimmt nicht offen konfrontativ, sondern virusartig Veränderungen der traditionellen Bildsymbolik vor. Dazu muss man wissen, dass „Disegno“ mehr als nur das Zeichnen bedeutet, es steht für Erfindungsgabe und Inspiration. Und das sind ja bekanntlich Fähigkeiten, die Frauen qua Geniekonzept abgesprochen wurden.

Abb. 11 Angelika Kauffmann als Zeichnung, inspiriert von der Muse der Poesie, 1782 English Heritage, The Iveagh Bequest (Kenwood, London) The Ernest Edward Cook Bequest presented by the Art Fund)

Mindestens so spannend aber ist in diesem Selbstbildnis der dargestellte Gestus der Selbstbestimmung. Dieser wird mit der zeichnenden rechten Hand ausgeführt, mit der sie andeutet, dass sie im Begriff ist, sich selbst zeichnend zu erfinden. Hier werden wir Zeugen eines Selbstermächtigungsprozesses einer Frau. Es ist die ‚Selbsteinschreibung' ins Bild als erfindende Künstlerin und eine Aufforderung an uns zur Revision überkommener Bilder.

SR: Wenn ich mir Angelikas oft herangezogene Musen ansehe, könnte ich mir auch vorstellen, dass es ihr um eine Weiterentwicklung alter, teils ja nicht nur im Wortsinn ausgegrabener Urformen und um Fragen der Beseelung bzw. Belebung vorhandener Bildern gegangen sein könnte. Als Musikerin wußte sie nur zu gut, wie oft eine alte Melodie oder vor Jahrhunderten verschriftlichtes Notenmaterial neues Leben erhalten kann durch originelle Interpretation, Variation und Verzierung oder auch durch die freie Ausführung in der Kadenz.
Laut dem von ihr portraitierten Kunsthistoriker Winkelmann bedeutet „Inspiration" Beseelung: Ging es also auch Angelika Kauffmann bei der Belebung antiker Motive wie Giorgio Agamben in seinem Text „Nymphen" über Aby Warburgs kulturwissenschaftlichen Mnemosyne-Atlas meint, um die Reaktivierung latent wirksamer Bilder, die erst durch „die liebevolle Vereinigung mit einem Menschen" zu neuem Leben kommen? Das Virus ist nach meinen kulturvirologischen Erkenntnissen eine solche „Nymphe", die stets auf den menschlichen Wirtskörper angewiesen ist.

BB: Wenn wir im Bild des Virus bleiben, könnte man tatsächlich davon sprechen, dass die Musen, Nymphen oder Grazien, die Kauffmann im Übrigen nicht so genau voneinander unterscheidet, viele Bereiche ihres Œuvres bevölkern oder virologisch gesprochen vor allem die Porträts unterwandert haben. Sie bemächtigen sich lebender Personen, die im Bild dann als Musen, beispielsweise der Komödie oder Tragödie, oder als eine der Drei Grazien in Erscheinung treten. Man könnte durchaus davon sprechen, dass sich diese nymphischen oder musischen Inspiratorinnen eines neuen Wirtskörpers bedienen, um ihre göttliche Wirkung ausüben zu können.

Abb. 12 Angelika Kauffmann: Bildnis Domenica Morghen als Tragödie und Maddalena Volpato als Komödie, 1791 Warschau, Nationalmuseum © AKRP, Foto: Ligier Piotr 2015

SR: Häufig wird behauptet, Angelika Kauffmann habe immer nur sich selbst gemalt, bzw. Männerdarstellungen allzu sehr feminisiert sich selbst angeglichen. Ist es nicht vielmehr so, dass sie in zahlreichen Bildern, männliche Positionen neu besetzt – wie den schon genannten Herkules am Scheideweg, indem sie die radikale Umdeutung der paganen Antike in ein christliches Zivilisationsmodell aufgreift? So wie das Christentum aus dem antiken Helden mit Furcht erregenden Waffen, wehrhafter Rüstung und tierischen Attributen wie Adler oder Löwe das verletzliche Modell des gequälten Christus mit seinen Christuswaffen und einem Lamm als Bild generiert, ist Angelikas zivilisatorischer Ansatz möglicherweise nicht nur von einer ästhetischen Idealisierung, sondern auch von transformativer Androgynität und dem englischen Vorbild des "Idler" und "Gentleman" geprägt? Schließlich wird aus dem gefährlichen Bürschchen Amor, der jeden Moment aus dem Schlaf erwachen und Unheil anrichten kann in der christlichen Motivik das Sinnbild unschuldiger, nackter und bloßer Liebe als Jesuskind in der Krippe. Kann man solche Umwertungen antiker Werte auch an direkten Beispielen im Werk feststellen?

BB: Im Empfindsamkeitskult dieser Zeit und besonders im androgynen Schönheitsideal, das mit Winckelmanns Schriften aufkam, liegt - meiner Einschätzung nach - das Fundament für das innovative Potenzial von Kauffmanns Kunst, aber auch ein wesentlicher Erklärungsansatz für ihren großen Erfolg. In dieser Interimsphase der Empfindsamkeit wurden als weiblich erachtete Verhaltensformen zum Ideal für alle Menschen verallgemeinert. Man durfte im Freundschaftskult seine Gefühle intensiv zum Ausdruck bringen, indem man sich hoch-emotionale Brief schrieb, die heute leicht als Liebesbriefe missverstanden werden. Man durfte Körpergrenzen überschreiten, sich küssen und sich weinend in die Arme fallen, auch Männer durften Tränen zeigen usw. In dieser Zeit der Sentimentalität war es wichtig, dass sich kurzzeitig eine Vorstellung eines feminisierten Künstlertums breit machen konnte, das von diesen neuen emotionsgeleiteten Verhaltensmustern getragen war. Empfindsamkeit galt nun als wesentliche Voraussetzung für künstlerische Kreativität. Ich bin davon überzeugt, dass Angelika Kauffmann nur in einem solchen empfindsamen Milieu so viel Akzeptanz erhalten und so erfolgreich werden konnte.

Abb. 13 Angelika Kauffmann: Hektor mahnt Paris, in den Kampf zu ziehen, 1775, St. Petersburg, Staatliche Eremitage © AKRP, Foto Archiv

Mit der Zeit ist mir klar geworden, wie stark Kauffmann vor allem durch feminisierte Männlichkeitsbilder den neuen Sensibilitätskult mitgeprägt hat. Dabei reflektierte sie das traditionelle Männlichkeitsbild durchaus kritisch, indem sie beispielsweise den jungen Paris als Kriegsdienstverweigerer darstellt. Oder sie zeigt sich fasziniert von homoerotischen, geschlechtlich ambivalenten Figuren wie dem schönen Jüngling Ganymed. Mit diesen Bildern vertritt Kauffmann ein neues, antikriegerisches Männerbild. Möglich, dass ihre Antikenbegeisterung und die christlichen Werte der Nächstenliebe, die sie als gläubige Katholikin vertrat, eine gelungene Symbiose in diesen sanften Antihelden eingehen.

Abb. 14 Angelika Kauffmann: Ganymed, den Adler des Zeus tränkend, 1793
Bregenz, vorarlberg museum, © AKRP, Foto Markus Tretter

Ich denke, die transformative Funktion des Androgynen in ihrer Kunst wird bis heute nicht richtig verstanden. Im Gegenteil, schon zu Lebzeiten musste Kauffmann erleben, wie ihr neues androgynes Ideal als Unvermögen einer Künstlerin, „echte Männlichkeit“ darzustellen, missverstanden wurde.

SR: Heute haben wir infolge des technologischen Wandels eine auf reproduziertes kulturelles Material rekurrierende Zitatkultur. Ist nicht schon das Wiederauflebenlassen von antiken Urformen im Klassizismus ähnlich zu betrachten wie "Samplings" und "Mash-Ups" der digitalen Gegenwart nach dem "Prinzip Collage"? Schließlich hatte Angelika Kauffmann nicht allein schon im ihrer Ausbildung als junges Mädchen Zugang zu zahlreichen Originalgemälden in Kunstsammlungen und Akademien gehabt, sondern orientierte sich sicherlich auch stark an druckgraphischen Reproduktionen von berühmten Werken, so wie sie später auch immer Wert auf gute Reproduktionen und Nachstiche der eigenen Werke legte und damit für besonders professionelle Verbreitung ihrer Bildmotive sorgte. Angelika Kauffmann erhielt beispielsweise bei Piranesi einige persönliche Instruktionen zur Architekturzeichnung und sicherlich haben sich viele Künstler ihrer Zeit anhand seiner Kupferstiche eine Vorstellung von den Ausgrabungsstätten der Antike am Fuße des Vesuvs, in Paestum und andernorts gemacht.

Ich frage mich angesichts der Diffusion von Reproduktionen, ob in einem solchen Zusammenhang die Kunst nicht schon zu ihrer Zeit viel weniger in der einzigartigen Neuschöpfung als in der Mutation und Rekombination von Bildmaterial besteht? Und kann

man in diesem einflussgeschichtlichen Sinne schon von einer Zirkulation ansteckender kultureller Agenten sprechen?

BB: Das Bild von der Zirkulation ansteckender kultureller Agenten passt vielleicht da am besten, wo es um die massenhafte Verbreitung von Kauffmanns Motive in alle Bereiche der Kunst und des Lebens geht.

Abb. 15 Ausstellung „Verrückt nach Angelika Kauffmann“, Kunstpalast Düsseldorf, © Foto Katja Illner

Ab den 1770er-Jahren war die Nachfrage nach Kauffmanns Werken so überwältigend, dass der Spruch des dänischen Botschafters Schönborn „Die ganze Welt ist verrückt nach Angelika“ („The whole World is angelicamad“) bald in aller Munde war. Er bringt die geradezu ‚pandemische‘ Verbreitung ihrer Werke zum Ausdruck. Gleichsam ansteckende kulturelle Agenten waren zahlreiche Kupferstecher aus ganz Europa, die Reproduktionsstiche nach Kauffmanns Werken fertigten und so die Voraussetzung für die europaweite und massenhafte Verbreitung ihrer Kunst schufen. So blieb kaum ein Gegenstand, ob Möbel, Porzellan, Fächer, Tabakdosen oder Textilien, vom ‚Kauffmann-Virus‘ verschont, das heißt, es gab kaum einen Gegenstand, der nicht mit Motiven Kauffmanns dekoriert war.

SR: Wer hätte gedacht, dass wir bei genauerem Hinsehen so deutliche virale Potentiale im Werk Angelika Kauffmanns entdecken würden! Bettina, ich danke Dir sehr für das Gespräch und hoffe nur, dass uns das kursierende biologische Virus dieser Tage wenigstens soviel Luft lässt, dass wir und andere uns endlich wieder von Angelikas Kunst und dem verletzlichen, empfindsamen Zeitgeist des europäischen Klassizismus anstecken lassen können. Denn ein Letztes ist mir in unserem Gespräch noch deutlicher als ohnehin schon geworden: Eine selbstständige Künstlerin wie Angelika Kauffmann ist zu ihrer Zeit nur in Europa vorstellbar, sie nutzt ein europaweites Netzwerk für die Akquise ihrer Aufträge, verschafft sich Zugang zu Bildarchiven und Sammlungen und überschreitet scheinbar mühelos, in Wirklichkeit aber durch strenge Selbstdisziplin und hohe Arbeitsmoral sämtliche Länder-, Standes-, und Geschlechtergrenzen und wird damit zu einem weiblichen Rollenvorbild für jede gleichermaßen weltoffene wie geschichtsbewusste Europäerin.

© Baumgärtel/Ristow 2020