

Pinxere et mulieres : und es malten auch die Frauen

Autor(en): **Rickli, Christina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Rosa : die Zeitschrift für Geschlechterforschung**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 26

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-631406>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Pinxere et mulieres – und es malten auch Frauen

von Christina Rickli

Herausfordernd schaut uns eine junge Frau am Spinett sitzend entgegen. Zarte Risse in der Ölfarbe der Leinwand ziehen sich über diese Augen, die vor 440 Jahren von der Künstlerin Sofonisba Anguissola mittels Blick in einen Spiegel verewigt wurden. Anguissola zeigte sich stolz als gebildete Frau der Oberklasse, als Nobil Donna. Wieder und wieder bildete sie sich selbst ab, bis sie von Zeitgenossen als grosse Künstlerin gefeiert wurde, um nach ihrem Tod schnell in Vergessenheit zu geraten und als Ikone der feministischen Kunsttheorie der 1960er Jahre eine Renaissance zu erleben.

Das 16. Jh. diente Künstlerinnen wie Sofonisba Anguissola als exzeptionelle Bühne, die sie für die kurze Zeit der Hochrenaissance ihren männlichen Konkurrenten ebenbürtig machten. Doch ihr Ruhm war der Höhepunkt eines schon seit des Hochmittelalters anhaltenden Prozesses. Das Künstlertum bildete sich langsam aus dem reinen Handwerkerstand heraus. Künstler wurden nicht mehr nur als bezahlte Arbeitskräfte angesehen, die einen Auftrag erfüllen, sondern wurden als Persönlichkeiten gefeiert. Zeugnisse dieses Wandels sind unter anderem das autonome Künstlerbildnis und Signaturen, in denen der Künstler selbstbewusst sein Können beschrieb. Von diesem Prozess blieben Frauen lange weitgehend ausgeschlossen, ausser wenn sie sich in den Klöstern als Buchmalerinnen- und Schreiberinnen betätigten.

Mit der Erfindung des Buchdrucks wurden Frauen aus dem professionellen Kunstschaffen verdrängt. Kunst fand nun v. a. in organisierten Werkstätten und Zünften statt, zu denen Frauen nicht zugelassen waren (Self-Portraits of Women Painters, S. 29). In ihrem Artikel *Why Have There Been No Great Women Artists* zeigt Linda Nochlin auf, wie Frauen kategorisch aus der Welt der Kunstausbildung rausgehalten wurden. Dadurch wurden sie auf weniger prestigeträchtige Kunstgattungen wie Stilleben oder Miniaturkunst verdrängt und blieben aus den grossen Förder- und Rezeptionskreisen ausgeschlossen. Daneben wurden – unter anderem von Giorgio Vasari in seinem Werk *Vite* – Künstlerbiographien tradiert und der Mythos des

Künstlertums aufgebaut. Wenn ein Hirtenknabe wie Giotto zu einem der grössten Meister aufsteigen konnte, warum waren dazu nicht auch die Frauen fähig?

Aber es gab auch eine Gegenbewegung der Legendenbildung um Künstlerinnen, die sich sehr im Leben von Sofonisba Anguissola widerspiegelte.

Antike Vorbilder

Es fand eine Rückschau auf berühmte Frauen des Altertums statt. Plinius d. Ältere (23 – 79 n.Chr.) führte im XXXV. Band seines *De Historia Naturalis* sechs Künstlerinnen des alten Griechenlands und Roms auf: Timarete, Eirene, Kalypso, Aristarete, Iaia und Olympias. Von Iaia berichtete er, dass niemand schneller malte als sie und dass sie sogar eine höhere Bezahlung bekommen hätte, als die berühmtesten Porträtmaler ihrer Zeit. Des weiteren erwähnt er, dass sie ein lebensrechtes Selbstbildnis aus einem Spiegel gemalt hätte.

Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) widmete 1362 sein Werk *De Mulieribus Claris* der Comtess Andrea Acciaiuoli von Florenz, die sich darüber beschwert hatte, dass die Lektüre für Frauen ihrer Zeit dünn gesiedelt sei. Boccaccio zählte darin alle illustren Frauen seit Eva auf. Von Plinius übernahm er Timarete als Thamaris, Eirene als Irene und Iaia als Marzia. Um 1400 erscheint das Buch in französischer Übersetzung und wird ab 1473 durch den Buchdruck zu einem weit verbreiteten und gelesenen Werk.

Marzia, Thamaris und Irene erscheinen auch wieder 1405 in *La Cité des Dames* von Christine De Pizan (1365 – 1430). Wie schon Plinius und Boccaccio betont sie das aussergewöhnliche Talent aller drei und streicht auch wieder die Jungfräulichkeit Marzias und ihr Selbstporträt aus dem Spiegel hervor. Boccaccio gleich, verweist De Pizan auf berühmte Frauenfiguren der Bibel, Geschichte und Mythologie. Das besondere an ihrer Autorenschaft ist, dass sie gleich selbst in diese Auflistung rein genommen werden könnte. De Pizan war selbst Malerin, Gelehrte und eine angesehene Schriftstellerin. In ihrer Stadt der Frauen erschuf sie eine utopische, nur von Frauen bestimmte Welt. Sie erdachte sich dies als Lesebuch für Frauen, das ihr Selbstbewusstsein stärken sollte – als eine Art Erziehungsprogramm gegen die Fremd-Bestimmung durch Männer.

Gesellschaftliche Wandel

Im frühen 16. Jh. fand ein Wandel der Stellung der Frau statt. Baldassare Castiglione (1478 – 1529) gab

1518 in seinem gefeierten Werk *Il libro del Cortegiano* Anweisungen, wie der perfekte Höfling zu sein hatte. Im dritten Buch lieferte er als Pendant die perfekte Palastdame. Einen seiner Hauptcharaktere, Il Magnifico Giuliano, lässt er seine Wunschvorstellung einer Hofdame wie folgt beschreiben:

«Dass diese Dame Kenntnisse in der Literatur, der Musik und Malerei habe und zu tanzen und scherzen verstehe (. . .) dann wird sie durch ihr Gespräch und ihr Lachen, beim Spiel und beim Scherz, kurz bei jedem Anlasse bestriicken und jede beliebige Person mit treffenden Bemerkungen und geziemender Kurzweil unterhalten können» (Castiglione, S. 93).

Castiglione forderte eine intellektuelle Ausbildung für die Frau, damit sie als gesellschaftliches Geschöpf situiert werden kann. Dabei hatte er aber in erster Linie nicht an die Palastdame selbst gedacht, sondern an den Hofmann, der «keine ritterlichen Taten verrichten (kann, C. R.), wenn er nicht durch den Umgang, die Liebe und das Wohlgefallen der Damen dazu bewogen wird (. . .)» (Castiglione, S. 89). Eine Palastdame sollte also das ansonsten langweilige Hofleben vervollkommen und schmücken.

Die kultivierte *Nobil Donna* wurde von Castiglione und den Herren seiner Zeit folglich zur eigenen Ergötzung erträumt und als Kuriosum behandelt. Es war einer Künstlerin nur dann möglich aus dem Schatten des stillen und zur Unterhaltung der Männer gedachten Kunstschaffens zu treten, wenn sie aktiv von einem männlichen Gönner oder Meister darin unterstützt wurde. In genau dieses Szenario fallen die Biographien dreier Malerinnen, deren Lebensdaten sich allesamt überschneiden.

Caterina van Hemessen

Inwiefern die Holländerin Caterina van Hemessen (1526 – 1587) von einem ähnlichen Zeitgeist wie dem der italienischen Renaissance profitiert hat, ist heute schwer abzuschätzen. Caterina wurde von ihrem Vater, dem Maler Jan van Hemessen, in der Malkunst unterrichtet. Unglücklicherweise scheint sie nach ihrer Eheschliessung nicht mehr gemalt zu haben. Aus ihren zehn erhaltenen Gemälden, darunter zwei Selbstbildnisse, schaut uns aber eine junge Frau reichen Stands entgegen, die in frappanter Weise ihrer italienischen Zeitgenossinnen gleicht. 1546 schuf Caterina ein Selbstporträt, in dem sie sich in einem als Malkleidung unpassenden Festtagskleid an der Staffelei zeigt. In der Signatur

betont sie äusserst genau, dass sie selbst die Urheberin des Gemäldes ist: *Ego Caterina De Hemessen me pinxit 1546, aetatis suae 20*.¹ Das zweite Selbstbildnis entstand 1548 und zeigt Catherina am Spinett, mit ähnlicher Inschrift (Abb. 1).



Caterina van Hemessen, Selbstporträt am Spinett, 1548, Öl auf Eichenholz, 32,2 x 25,7 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln.

Sofonisba Anguissola

1532, sechs Jahre nach der Geburt Caterinas wurde Sofonisba Anguissola in Cremona geboren. Ihr Vater Amilcare war ein Provinzadliger und wenig erfolgreicher Unternehmer. Da er mit sechs Töchtern und einem zuletzt geborenen Sohn gesegnet war, beschloss er, allen seinen Töchtern (vielleicht sogar im Sinne Castigliones) eine gute Ausbildung zu ermöglichen. Die Anguissola Töchter wurden in Musik, Malerei, italienischer und griechischer Literatur unterrichtet. Schnell erkannte er das aussergewöhnliche Talent seiner Erstgeborenen, Sofonisba und fragte den Maler Bernardino Campi an, ob er sie nicht in die Lehre nehmen könnte. Sehr wahrscheinlich wurde Sofonisba nicht in seinem Atelier, sondern von 1546 – 1549 in ihrem Elternhaus unterrichtet (Buffa, S. 71).

Amilcare war ein guter Vermarkter des Talents Sofonisbas. Geschick knüpften er und seine Tochter an der Legendenbildung vergangener Jahrhunderte an. So signierte Sofonisba Anguissola v. a. in ihren ersten Selbstbildnissen als *virgo*, in Anlehnung an die antike Jungfrau Marzia. Ebenso

Chronos

betont sie in einigen ihrer Werke immer wieder, dass es *ex speculo* – aus dem Spiegel – gemalt sei. So schlägt sie gleich zwei Fliegen auf einen Streich. Erstens stellt sie wieder eine Verbindung zu Marzia her, zweitens bezeugt sie unmissverständlich ihre Autorenschaft des Bildes.

Bevor Sofonisba vollauf berühmt wurde, zeigte sie sich in zwei Bildsujets, die den vorgestellten Selbstporträts Caterina van Hemessens gleichen. 1554 entstand ein Selbstbildnis am Spinett (Abb. 2) und 1556 eines an einer Staffelei.



Sofonisba Anguissola, Selbst-Portrait am Spinett, um 1554, Öl auf Leinwand, 56,5 x 48 cm, Museo di Capodimonte, Neapel.

Ob ihr das sechs Jahre ältere Vorbild van Hemessens bekannt war, sei dahin gestellt. Auffallend ist nur, dass bei beiden jungen Künstlerinnen das Bedürfnis da war, sich als gebildete *Nobil Donna* zu zeigen und durch Selbstporträts gleichwohl ihre eigene Schönheit sowie ihr Können zu präsentieren. Um seine Tochter berühmt zu machen, hegte Amilcare regen Briefkontakt mit den Höfen Mantua, Ferrara, Parma, Urbino und Rom, um Werbung für seine aussergewöhnlich talentierte und schöne Tochter zu machen. Tatsächlich sollte die ganze Familie Anguissola bald von den Verdiensten Sofonisbas leben können.

Ende der 1550er war Sofonisbas Ruhm so gross, dass sie 1559 vom spanischen König, Philipp II. an seinen Hof geholt wurde, um als Hofdame der neuen Königin, Isabelle de Valois, auch Malarbeiten der Königsfamilie anzufertigen. Bis zu ihrer Heirat 1573 blieb sie als angesehene Künstlerin im Umkreis Philipp II. und zog danach nach Sizilien. Selbst in hohem Alter blieb Sofonisba Malerin und zog ihre Umwelt in ihren Bann. Anton van Dyck

porträtierte die 92 Jahre alte Sofonisba bei einem Besuch in Palermo und soll von der Greisin immer noch Tipps betreffend der Lichtwahl erhalten haben.² 1624 stirbt Sofonisba Anguissola in Sizilien.

Lavinia Fontana

1552 wurde Lavinia Fontana in Bologna geboren. In Bologna befand sich eine der ersten Universitäten, an der Frauen überhaupt als Studentinnen zugelassen wurden. So herrschte dort sozusagen eine lange Tradition von gelehrten Frauen. Ihr Vater, Prospero Fontana, war selbst ein bekannter Maler und unterrichtete seine Tochter. Aus heutiger Perspektive scheint Lavinia sehr stark von Sofonisba Anguissola beeinflusst gewesen zu sein. Auch sie greift auf die Hinweise *virgo* und *ex speculo* und stellt sich somit in die Tradition der Jungfrau Marzia, die ihr Selbstbildnis aus einem Spiegel gemalt haben soll.



Lavinia Fontana, Selbst-Portrait am Spinett, 1577/8, Öl auf Leinwand, 27 x 24 cm, Accademia Nazionale di San Luca, Rom.

Lavinia Fontana entstammte einer sehr angesehenen, wenn auch nicht adligen Familie. Vielleicht lässt sich damit ihr Insistieren auf die Darstellung ihrer Selbst als *Nobil Donna* erklären. Als sie sich

Anfang der 1570er als Künstlerin etabliert hatte, stellt sie sich immer wieder in sehr prunkvollen Gewändern als vielseitig talentierte und gebildete Nobelfrau dar. Dazu gehört auch ein Selbstbildnis, in dem sie sich am Spinett zeigt (Abb. 3). Eine Dienerin bringt neue Musiknoten herbei und im Hintergrund ist eine Staffelei zu sehen. Die Signatur mutet angesichts des Bildthemas ein bisschen übertrieben an: *Lavinia Virgo Prosperi Fontana Filia ex speculo imaginem oris sui expresit anno 1577*.³ Auch hier wieder dieses Bestehen auf der eigenen Jungfräulichkeit und dem Spiegel als Hilfe zum Selbstporträt. Ihre Anspielungen können sowohl für Marzia als auch Sofonisba Anguissola gelten.

Lavinia Fontana heiratete den Künstler Giovan Paolo Zapi und malte, obwohl sie 11 Kinder gebar, bis zu ihrem Tod als renommierte Malerin weiter. Natürlich mag der Vergleich dieser drei Frauen als erzwungen erscheinen, dennoch fallen ihre Gemeinsamkeiten ins Auge. Sie wurden in eine Zeit hineingeboren, die ihnen erlaubte, zu gefeierten Künstlerinnen zu werden. Durch die Verknüpfung von Talent, Zeitgeist und förderlichem Elternhaus erstritten sie sich einen Platz, der den meisten ihrer Zeitgenossinnen verwehrt blieb. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass sie wegen ihrem Können gepaart mit ihrer Schönheit als Kuriosum vermarktet wurden. Wie viel Belustigung ob der Aussergewöhnlichkeit einer malenden Frau bei den Käufern mitschwang, bleibt abzuschätzen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Ich, Caterina de Hemessen, malte mich 1546, im Alter von 20 Jahren.
² Buffa, S. 74.
³ Die Jungfrau Lavinia und Tochter Prospero Fontanas malte im Jahre 1577 ihre Gestalt aus einem Spiegel.


LITERATUR

- Boccaccio, Giovanni, Vittore Branca (Hg.). Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Band 10, Rom 1967.
 Buffa, Paola. Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Ausstellungskatalog zu der Ausstellung in Cremona vom 17.9. – 11.12.1994.
 Castiglione, Baldassare, Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, Berlin 1996.
 C. Plinius Secundus d. Ä., Roderich König (Hg.). Naturkunde, XXXV. Band, München 1973.
 De Pizan, Christine. Das Buch von der Stadt der Frauen, München 1990.
 De Girolami Cheney, Liana et al. (Hg.). Self-Portraits by Women Painters, Hants 2000.
 Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Linda Nochlin. Women, Art and Power and Other Essays, London, 1989, S. 145 – 178.

AUTORIN

Christina Rickli ist ROSA-Redaktorin. Sie studiert Englisch, Filmwissenschaften und Kunstgeschichte (Böse Zungen behaupten: Welchen Umgang mit Kunst bleibt Mal-Unbegabten denn sonst?). chrickl@hotmail.com.

ANZEIGE



RISSE
ANALYSE UND SUBVERSION

DIE LINKE
ZEITSCHRIFT
MIT FUNDIERTEN
BEITRÄGEN ZU
POLITIK,
GESELLSCHAFT
UND
KULTUR

IRAK KEINE FRAGE UM KRIEG UND FRIEDEN | USA ZUR GRENZE ZWISCHEN KRITIK UND RESENTIMENT | SLANSKY-PROZESS ZUR GENESE DES ANTIZIONISMUS | FOUCAULT UND MARX TÄUSCHENDE VERWANDSCHAFT | DOCUMENTA WELTKUNST VS. MULTIKULTI | UND VIELES MEHR

Probeabo (2 Ausgaben)
für Fr. 14.- / € 10.-

Abo (6 Ausgaben)
für Fr. 40.- / € 30.-

Preise inklusive Versandkosten

Name _____

Adresse _____

PLZ/Ort _____

Telefon _____

Unterschrift _____

TALON EINSENDEN AN:
 RISSE MAGAZIN
 POSTFACH 3119
 CH-8021 ZÜRICH

IM INTERNET
 WWW.RISSE.INFO