universität wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

“Io, Rosalba Carriera (1673-1757)”

„prima pittrice de l’Europa“

Beruf Künstlerin

Verfasserin

Theodora Oberperfler

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A066 808
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Gender Studies
Betreuerin:	Dr.in Marlen Bidwell-Steiner

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 12

Erstes Kapitel

1.1. Methoden und Theorien 14

Zweites Kapitel

2.1. Lebensgeschichte einer venezianischen Künstlerin 21

2.1.1. Venedig im frühen 18.Jahrhundert – *genius loci* 21

2.1.2. (Aus)bildung und Sozialisation 24

2.1.3. Ermächtigungsstrategien und Freiräume 27

2.1.4. Reisetätigkeit: Paris - Modena - Wien 30

Drittes Kapitel

3.1. Mapping the studio 35

3.1.1.Publikum und AuftraggeberInnenschicht 36

3.1.2.Casa Carriera 39

Viertes Kapitel

4.1. Werkproduktion 43

4.1.1. Malerin und Modell im Malprozess 43

4.1.2. „Maestra del pastello“: Pastellmalerei als mediale Technik 44

4.1.3. Gesichter auftragen 46

4.1.4. „Farbe bekennen“ 48

4.1.5. Spiegelreflexionen: Von der Physik zur Metapher 52

4.2. Das Selbstportrait als Sonderfall 56

4.2.1. Ich bin meine Inspirationsquelle 57

4.2.2. Das *non finito* im Blickpunkt 60

4.2.3. Zwei Frauenbilder im Vergleich 63

4.2.4. Selbstbildnis als „Allegorie des Winters 66

Fünftes Kapitel

5.1. Werkanalyse 70

5.1.1. Das Portrait als Bildgattung 70

5.1.2. Werkbetrachtung 1 74

5.1.3. Werkbetrachtung 2 78

5.1.4. Werkbetrachtung 3 82

Schlussbemerkungen 86

Anhang 91

Literaturverzeichnis 94

Abbildungsverzeichnis 100

Abstract 101

Lebenslauf 103

Für Hans und Carla

Für die intensive Betreuung

recht herzlichen Dank an

Dr.in Marlen Bidwell-Steiner

Statt eines Vorwortes:

“Io non entreró in alcuna disputa, se huomeni o donne siino gerneralmente piú ingegnosi o doti, quel punto deve darsi all’avantaggio che gl’huomeni hano sopra di noi per la loro educazione, libertá di conversatione e varietá d’affari e compagnie. Ma quando qualche disparitá è fata tra quelli, gran differenza deve esser fatta per la disparitá di quelle circostanze.”

Rosalba Carriera

Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht am Beispiel der Bildnismalerin Rosalba Carriera, auf welche Weise und mit welchen Mitteln, spezifische, männlich konnotierte und dominierte Arbeits- und/oder Berufsbereiche auch von Frauen besetzt werden können.

Rosalba Carriera (1673-1757) war eine erfolgreiche Pastellmalerin, die sich weder als Opfer genderbedingter Diskriminierungsstrategien begreifen noch als Repräsentantin in einer retrospektiven Galerie der „Femmes Fortes“ oder einer „Malweiber“-Metaphorik einreihen lässt.

Mein Forschungsinteresse auf eine Malerin der Frühen Neuzeit stellt sich dezidiert außerhalb des dominanten Forschungskanon von Künstlerinnenviten, der entweder einem Nobilitierungsversuch *post mortem* geschuldet ist und/oder sich schwerpunktmäßig vor allem auf längst etablierte Künstlerinnenviten der Renaissance oder der Moderne spezialisiert hat.

In einem männlich dominierten Feld wie der Kunst werden forschungsleitend zwei Fragestellungen besonders relevant, die aus einer sozialgeschichtlichen und einer kunstwissenschaftlichen Perspektive untersucht und diskutiert werden.

Die sozialgeschichtliche Perspektive fragt nach den Bedingungen und Chancen, die es einer bürgerlichen Frau aus dem Venedig des frühen 18. Jahrhundert ermöglichten, als autonome Künstlerin und Geschäftsfrau sich den Zugang zu einer europaweiten, aristokratischen und großbürgerlichen Klientel zu sichern. Die kunstwissenschaftliche Perspektive fokussiert Carrieras Entscheidung, ihre Portraits in Pastelltechnik auszuführen. Die Pastellmalerei, gelesen als *double-writing-in-painting*[1], repräsentiert den höfischen Zeitgeschmack und spiegelt die Fragilität eines ambivalent gewordenen Lebensstils auf kongeniale Weise: Rokoko ist Pastell(farben) und umgekehrt. In dieser doppelten Lesbarkeit des Werkstoffs Pastell begründe ich meine Annahme einer strukturellen Analogie von Malen/Kolorieren und Schminken als kulturell kodierte soziale Praxis. Gendertheoretisch entwirft das gemalte/geschminkte Gesicht als *pars pro toto* auffällig geschlechtsambivalente Menschenbilder und der vehement geführte

[1] Rosenthal, A., Angelika Kauffmann, Eine Bildnismalerin im 18. Jahrhundert, Berlin, 1996, S.206.

Antischminkdiskurs des aufstrebenden Bürgertums ist letztlich ein Kampf gegen den höfischen-galanten „Gender-play".

Wie und ob sich dichotome Kategorisierungen von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Original und Kopie, Echtheit und Falschheit, Weiblichkeiten und Männlichkeiten auch entlang gegenläufiger Mal- und Schminkdiskurse diskutieren lassen, wird am Genre Portrait als gemaltes „öffentliches Gesicht" abgehandelt.

Rosalba Carriera ist 1673 in Venedig geboren und dort 1757 gestorben – eine Epoche des Übergangs, die in der klassischen (Kunst)Geschichtsschreibung wenig erforscht ist.

Ich werde zeigen, dass gerade Epochenschwellen in ihrer Instabilität, Unabgeschlossenheit und Uneindeutigkeit potenzielle Freiräume für weibliche Selbstermächtigungsstrategien entfalten können. Wie diese in Kombination mit dem *genius loci* der Stadtrepublik Venedig Carrieras Aufstieg als unverheiratete „*freelance*" Malerin erst hervorbrachten, wird entlang relevanter Etappen ihrer beruflichen Karriere ausformuliert.

Der Anspruch und/oder Versuch, adäquate Antworten, überzeugende Lösungsvorschläge oder innovative Thesen für die eingangs formulierten Forschungsfragen anbieten zu können, macht gleichzeitig ein methodisch-theoretisches Dilemma sichtbar: Es gilt, eine Balance zwischen einer geschlechterspezifisch interessierten Kunstgeschichte, den Erkenntnisinteressen feministischer Kunstauffassung und den klassischen Interpretationsmodellen der tradierten Kunstgeschichtsschreibung zu finden.

Die Masterarbeit besteht aus fünf Kapiteln.

Im **ersten** Kapitel werden schwerpunktmäßig die methodisch-theoretischen Zugänge zu den forschungsleitenden Fragen im Kontext eines <gendering> von Kunst(werken) ausgearbeitet.

Im **zweiten** Kapitel stelle ich die Künstlerin als Bürgerin der Stadtrepublik Venedig vor und erläutere, wie *genius loci* und Familienkonstellation Carrieras Ausbildung, Sozialisationsprozess und berufliche Aufstiegschancen mitbestimmten.

Mit „Mapping the studio" im **dritten** Kapitel skizziere ich das topografische Arbeitsumfeld und den Aktionsradius der Künstlerin. Ich stelle die Casa Carriera am Canal Grande als *bottega*/Werkstatt vor, wo die Künstlerin in einer weiblich besetzten Produktionsgemeinschaft ihre Auftraggeber/Innen empfing und malte.

Daran anschließend konzentriere ich mich im **vierten** Kapitel auf die technischen und künstlerischen Produktionsbedingungen der „*maestra del pastello*“ und die ästhetischen und semantischen Qualitäten eines Werkstoffs, der metonymisch für den höfischen Zeitgeist und seinem Repräsentationsbedürfnis steht.

Im **fünften** Kapitel werden ausgewählte Artefakte formal und inhaltlich analysiert und geklärt, ob und wie an ausgewählten Portraits die künstlerische Meisterinnenschaft nachvollzogen werden kann. Bei meiner Bildanalyse rekurriere ich nicht auf das etablierte Verfahren des „Vergleiche und stelle gegenüber“, das, laut der feministischen Kunstwissenschaftlerin Nanette Salomon, nur zu bestätigen scheint, „dass Frauen nie irgendetwas Innovatives oder Einflussreiches geschaffen haben. Immer waren sie diejenigen, die Einflüsse empfingen.“ [2] So wird Artemisia Gentileschi meist zu ihrem Nachteil mit Caravaggio verglichen, Mary Cassat mit Eduard Manet, und Rosalba Carriera mit Maurice Quentin La Tour oder mit Jean Etienne Liotard.

Der Titel meiner Arbeit ist programmatisch zu verstehen. Mit „Io, Rosalba Carriera“ markiere ich sie als handelndes Subjekt *in prima persona;* mit dem Zitat im Untertitel wird ihre internationale Position als Künstlerin benannt und die Berufsbezeichnung Künstlerin unterstreicht die erwerbsmäßige Dimension ihrer Kunstproduktion.

[2] Solomon, N., Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: Zimmermann, A., (Hg.) Kunstgeschichte und Gender, Eine Einführung, Berlin, 2006, S.10.

Erstes Kapitel

Methoden und Theorien

Das bereits skizzierte methodisch-theoretische Dilemma versuche ich mit genderaffinen Modellen, Kategorisierungen und Theorien aus unterschiedlichen Forschungsbereichen aufzulösen. Als unhintergehbare Grundannahme für die Zusammenschau der verschiedenen Theorien fungiert die Erkenntnis, dass Wissen und Wirklichkeiten das Ergebnis von sozialen Konstruktionsprozessen sind.

Aus dieser grundsätzlichen Einsicht entwickle ich mein Verständnis von KünstlerInnentum und Kunstwerk. KünstlerInnen sind immer schon in ihrem *modus vivendi* und *operandi* in ein sozialhistorisch kontextualisiertes Verweissystem eingebunden und Kunstwerke sind bereits in ihrem *status nascendi* kein Produkt einer *creatio ex nihilo.*

Jutta Held und Norbert Schneider folgend, ist ein künstlerisches Bild, eine künstlerische Idee oder ein Plan nicht als direkte Äußerung einer Subjektivität oder persönlichen Willkür zu begreifen, sondern „als Ausdruck eines emotionalen, kognitiven oder situativen und biografischen Zustandes des Künstlers."[3]

Um die Bedingungen und Möglichkeiten für Rosalba Carrieras Erfolg zu untersuchen, stütze ich mich auf Pierre Bourdieus Habituskonzept und seiner soziologischen Feldtheorie, die in enger Korrelation miteinander gefasst werden.

Dass Soziologen sich mit visuellen Phänomenen beschäftigen ist nicht neu: Für den Focus dieser Arbeit besonders relevant wären etwa Georg Simmel[4], der sich beispielsweise zum Problem des Portraitierens so äußerte:

„Was wir nämlich an einem Menschen (auf ihn als Aufgabe der bildenden Kunst beschränken wir uns) wirklich sehen, das bloß Optische, sinnlich Aufgenommene

[3] Held, J./Schneider, N., Grundzüge der Kunstwissenschaft, Gegenstandsbereiche-Institutionen-Problemfelder, Wien, 2007, S.198.

[4] Simmel, G., Das Problem des Portraits, ex: Die neue Rundschau, XXIX. Jg. der freien Bühne, 1918, Bd. 2 (= Heft 10 vom Oktober 1918), S. 1336-1344, URL, http://socio.ch/sim/verschiedenes/1918/, Zugriff vom 16.8.2012.

seiner Erscheinung ist keineswegs dasselbe, was wir in der Gewohnheit des täglichen Lebens als das Sichtbare bezeichnen".

Norbert Elias[5] konnte zeigen, wie sich die Stellung des Künstlers und die soziale Funktion der Kunst mit dem Aufstieg und der Konsolidierung der „bürgerlich-industriellen Gesellschaft" ab 1750 von Grund auf veränderte. Bis zu den Impressionisten hätte mehr oder weniger die <gute Gesellschaft< der Malerei als gesellschaftliches Repräsentationsmittel sein Gepräge aufgedrückt; erst mit Èduard Manet konnte sich zum ersten Mal ganz klar eine Spezialistenkunst gegen die herrschende Gesellschaftsmalerei und den herrschenden Geschmack durchsetzen.

Zu nennen ist in diesem Kontext auch Arnold Haussers „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", die 1953 erstmals publiziert wurde und die Arbeiten von Martin Warnke[6], die sich unter anderem mit der Vorgeschichte des modernen Künstlers und dessen Emanzipation von handwerklichen Normen und Zwängen der Zünfte durch den Hof beschäftigen. Beide letztgenannten Standardwerke enthalten jedoch keine Reflexion der Geschlechterdifferenz.

Interessant finde ich die begriffsgeschichtliche Verwandtschaft zwischen Bourdieus Habitusbegriff und Erwin Panofskys[7] *mental habit,* was eventuell mit Denkgewohnheit übersetzt werden könnte: Beide verbinden den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter.

„Wer Individualität und Kollektivität zu Gegensätzen macht, bloß um den Rechtsanspruch des schöpferischen Individuums und das Mysterium des Einzelwerkes wahren zu können, begibt sich der Möglichkeit, im Zentrum des Individuellen selbst Kollektives zu entdecken; Kollektives in Form von Kultur – im subjektiven Sinne des Wortes ‚cultivation' oder ‚Bildung'…"

Der Mehrwert eines handlungstheoretisch begründeten Modells liegt in der Fokussierung auf ein aktives, wandlungsfähiges und pragmatisch handelndes

[5] Elias, N., Kitschstil und Kitschzeitalter. Mit einem Nachwort von Hermann Korte, Münster 2003, S.148. Im Laufe dieser Arbeit werde ich noch einmal auf den französischen Maler in Zusammenhang mit dem Medium der Pastelltechnik zurückkommen.

[6] Warnke, M., Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln, 1996.

[7] Panofsky, E., Gotische Architektur und Scholastik, Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter, Köln, 1989, S.18. Panofsky operiert in seiner Abhandlung über Gotische Architektur und Scholastik mit dem – aus der Scholastik stammenden – Begriff Habitus, den er in *mental habit* abwandelt. Hier zeigt er Ähnlichkeiten, Analogien, in Architektur u.a. und scholastischer Denkweise: das *‚principium importans ordinem ad actum'.*
Die deutsche, bereits etablierte Übersetzung als Denkgewohnheit trifft den Sinn deshalb nicht ganz optimal, da Panofsky selbst den Begriff „in seinem exakten scholastischen Sinne als ‚Prinzip', das das Handeln regelt" definiert.

Künstlerinnensubjekts, das sich in ihrem „Feld“ strategisch[8] zu bewegen, zu artikulieren und zu vermarkten versteht.

Für meine Forschungsfrage hat der Begriff „Feld“ gegenüber dem traditionellen Begriff „Einflussbereich“ den Vorteil, die außerberuflichen Konstellationen in ihrer Beweglichkeit und Mehrdimensionalität miteinzubeziehen. Während „Einfluss“ die Künstlerin als passive Matrix denkt, ist das künstlerische „Feld“ ein Raum, in dem sie sich aktiv bewegt und ihre Entscheidungen trifft bzw. strukturellen Bedingungen (z.B. einer patriarchal strukturierten Gesellschaftsordnung als Makroebene) unterliegt. Die Künstlerin wird als soziale Akteurin verstanden - auf der Subjektebene entspricht der Begriff des Habitus dem des Feldes - die in einem strukturierten Raum (Bottega/Werkstatt als Mikroebene) und nicht in einem Leerraum operiert.[9]

Zunächst verwende ich den Habitusbegriff als „Ergebnis eines Sozialisations- und Akkulturationsprozesses“, den Joseph Jurt als eine Art primären Habitus bezeichnet und innerhalb der Familienkonstellation verortet.[10] In einer weiblichen Produktionsgemeinschaft zu leben und zu arbeiten, heißt etwa auch deren Dispositionen im Reden, Denken und Handeln zu übernehmen und zu verinnerlichen. In einem zweiten Moment wird der Habitusbegriff dann relevant, wenn es um die unterschiedlichen Klassifikationsschemata von Handlungs- und Denkmustern sozialer HandlungsträgerInnen, in unserem Fall einer Künstlerin, geht. Venezianerin sein ermöglichte Differenzen (*donne sulla scena pubblica*) und Differenzqualitäten (*l’amicizia tra i sessi*[11]) für sich zu reklamieren – nicht auf essentialistische, identitätslogische Weise, sondern auf Grund materieller, ökonomischer, kultureller, geschlechtsspezifischer und ästhetischer Faktoren. Je nach Struktur und Autonomisierungsgrad des Aktionsfeldes, in diesem Fall die Stadtrepublik „Venedig“

[8] Bourdieu, P., Satz und Gegensatz, Über die Verantwortung des Intellektuellen, Berlin, 1989, S.73. Bourdieus spricht von Strategien nicht im Sinne rationaler Handlungstheorie oder eines konsequent ausgeführten Plans, sondern mit einer anderen theoretischen Intention, „nämlich um damit zweckgerichtete Handlungsserien zu bezeichnen, welche die Akteure fortwährend hervorbringen – beim Sport etwa, wenn sie das Gegenteil von dem tun, was ihr Gegner tut, indem sie seine Reaktion auf ihre Aktion vorwegnehmen.“ Im Laufe meiner Arbeit wird Strategie oder strategisch in dieser Bezeichnung verwendet.

[9] Held/Schneider 2007, S.384.

[10] Jurt, J., Habitus und Normalismus, in: Link, J.,/Loer, Th.,/Neuendorff, H., „Normalität“ im Diskursnetz soziologischer Begriffe, Heidelberg, 2003, S.121-133.

[11] Filippini, N.M.,/Gazzetta, L.,/Pannocchia, N.,/Plebani, T.,/M.T., Sega, Donne sulla scena pubblica, Societá e politica in Veneto tra Sette e Ottocento, Milano, 2009.

als *genius loci*, zeige ich, wie Rosalba Carriera ihre persönliche Dispositionen und Ressourcen strategisch eingebracht hat.

Für meine kunstwissenschaftlich perspektivierte Forschungsfrage bilden in erster Linie Sigrid Schades und Silke Wenks Aufsatz zu den „Inszenierungen des Sehens“ [12]und ihre „Studien zur visuellen Kultur“[13] den methodisch-theoretischen Referenzrahmen. Ohne mich auf die derzeit angeheizte Debatte rund um die Ablöse des *linguistic turn* zugunsten eines *iconic, visual* oder *pictural turn* einklinken zu wollen, teile ich die Auffassung der Wissenschaftlerinnen, dass das Visuelle nicht von der Sprache zu trennen und als eigengesetzliches, angeblich von anderen Sprachzeichen völlig losgelöstes Medium zu betrachten sei.[14]

Sehen, Lesen, Deuten: Diesen analytischen Dreischritt verfolge ich bei der Begegnung, Beschreibung und Interpretation von Carrieras Pastellbildnissen.

Wie wir etwas sehen, was wir als sinnfällig oder evident definieren, wie wir Gesichter lesen - jede Art des Zu-Sehen-Gebens ist immer auch schon Deutung.[15] So kann das Portrait der „**Faustina Bordoni“** entweder nach dem etablierten Modell der Ikonografie von Erwin Panofsky als Muse oder Allegorie der Musik gelesen werden, weil eine entblößte Brust das motivgebende Attribut dafür ist. Eine andere Interpretation bietet sich an, wenn über dasselbe Motiv im Kontext des Malerin/Modell-Verhältnisses reflektiert wird. Ohne die grundsätzliche Unabgeschlossenheit des Bilderdeutens (im Sinne von Umberto Ecos <*opera aperta*>) in Frage zu stellen, zeigt ein Gendering von Kunstwerken aber auch, wie leistungsstark sich die Kategorie Geschlecht als Analyseinstrument für eine kunstwissenschaftliche Bildbetrachtung erweist.

Interpretieren ist ein Akt des Bilderlesens und damit sind auch schon die engen Beziehungen zwischen Bild und Schrift benannt. Der französische

[12] Schade, S.,/Wenk, S., Inszenierungen des Sehens, Kunst, Geschichte und Geschlecht, in: (Hg) Bußmann, H.,/Hof, R., Genus, Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart, 1995, S.342-407.

[13] Schade, S.,/Wenk, S., Studien zur visuellen Kultur, Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld, 2011.

[14] Schade/Wenk 2011, S.8.

[15] In Bourdieus Konzept des Habitus spricht er auch vom Auge als ein durch Erziehung reproduziertes Produkt der Geschichte und dass der reine Blick eine geschichtliche Erfindung sei.

Literaturwissenschaftler und Sprachtheoretiker Roland Barthes [16]warnte in seinem Text „Ist die Malerei eine Sprache?“ die Semiologie auf die Malerei bloß „anzuwenden“ und/oder die Kunst als das der Sprache Entgegengesetzte zu verstehen.Er schlägt vor, den „Text als Arbeit, die Arbeit als Text“ zu analysieren, weil das Bild eine „Variation der Kodifizierungsarbeit“ sei und „nur in der Erzählung, die ich von ihm wiedergebe“ existiere.

Semiologische und/oder ikonografische Werkanalysen geben Auskunft über Sinnproduktion und Bedeutungsgenerierung von Bildnissen, während die Frage nach dem materiellen Charakter des Kunstwerkes ausgeblendet bleibt. In meiner Arbeit wird die Materialität des Artefaktes insofern relevant, als ich das „Material“ oder den „Werkstoff“ als ursächlich beteiligt an der ästhetischen Qualität eines Genres verstehe. Ich bevorzuge den Begriff Werkstoff[17] deshalb, weil ich damit die Wechselbeziehung zwischen Kreativität und Arbeit hervorheben kann. Im künstlerischen Prozess verwandelt sich der „Stoff“ und erscheint im fertigen Werk als ein anderes[18] – damit ist schon die Betonung der Nähe zu den „angewandten Künsten“ mitreflektiert.

Carrieras Entscheidung, ihre Portraits in Pastell (farben und -technik) auszuführen, kann auch im (frühneuzeitlichen) Kontext kunstkritischer Theoriedebatten über eine Präferenz von Farbe diskutiert werden. Norbert Schneiders[19] Ausführungen folgend, hätte diese in Rom von Giovanni Bellori (in: *„L’Idea del Pittore, dello scultore e dell’Architetto“* an der *Accademia di San Luca*) und in Paris von Roger de Piles (in: *Abregé de la vie des peintres, avec de réflexion sur les ouvrages, et un traité de peintre parfait* und seinen *Dialogue sur le coloris)* geführte Debatte jenen

[16] Barthes, R., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt, 1990, S.159. In diesem Sinne bietet Roland Barthes semiotischer Ansatz ein nützliches Analyseinstrument, um Naturalisierungstendenzen von historisch Gewordenem zu entlarven.

[17] Raff, Th., Die Sprache der Materialien, Anleitungen zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster, 2008, S.19. Der Kunsthistoriker weist darauf hin, wie in der Nazizeit der Begriff lateinischen Ursprungs „Material“ dem deutschen „Werkstoff“begriff weichen musste und im Namen der „Werkstoffehrlichkeit“ die „Materialgerechtigkeit“ aus dem kunsthistorischen Vokabular gestrichen wurde; Burns, Th., The Inventions of Pastel Painting, London, 2007. Lesenswert sind vor allem jene Kapitel, wo die Autorin Rosalba Carrieras Techniken der Bildproduktion beschreibt, Fragen nach dem Bildträger Papier nachgeht oder Rahmungsproblematiken untersucht.

[18] Wagner, M., Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung, in: Haus, A.,/Hofmann, F.,/Söll, A., Material im Prozess, Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin, 2000, S.120; Wagner, M., Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne, München, 2001.

[19] Schneider, N., Geschichte der Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Wien, 2011.

rezeptionsgeschichtlichen kunsthistorischen Paradigmenwechsel eingeleitet, der die Debatte um die Vorrangigkeit der Zeichnung (*disegno, dessin*) gegenüber der Farbe (*colore, couleur bzw. coloris*) relativierte und entschärfte. Wichtig für unseren Zusammenhang ist Roger de Piles Vorschlag, Kunstwerke nach ihrer „Optizität" und nicht nach gattungshierarchischen Kriterien zu beurteilen. Das eröffnete zwei semantisch einander konträre Assoziationsfelder, die bis ins 20. und 21. Jahrhundert die Kunsttheorie und die Kunstkritik bestimmten: Zeichnung vs. Farbe, Intellekt vs. Sinnlichkeit und Leidenschaft (Enthusiasmus), Konstruktion vs. furiose Spontaneität. Pastellmalerei ist als Technik Zeichnung und Malerei zugleich.

In der Annahme einer strukturellen Affinität von Malen und Schminken, im Vollzug verstanden als Akt des Kolorierens, gehe ich der Frage nach dem „Making up the Rococo"[20] nach. Wie das Darstellungsmedium Pastell noch hundert Jahre später *ex negativo* mit Effeminierung und Unmännlichkeit des Künstlers kurzgeschlossen wird, diskutiert Barbara Wittmann[21] in ihrer Publikation zu Èduard Manets Spätwerk.

„Das Bild entsteht im Auge des Betrachters": so kompakt als Statement, so definitiv in der Aussage, denn die deckungsgleiche Ähnlichkeit von Bild und Modell gibt es nicht. Weshalb auch die Frage nach der Rolle des Betrachters und der Betrachterin[22] konstitutiv für die Kunstwerkerschließung ist, finde ich beim Kunsthistoriker Hans Belting überzeugend theoretisiert und ausformuliert.

„Die Grenzziehung zwischen dem, was Bild und dem was nicht Bild ist, ist in unserem inneren Bildgedächtnis und in der Bildphantasie bereits angelegt. Dort findet ein Selektionsprozess statt, aus dem die Bilder mit einer besonderen Verdichtung und Intensität hervorgehen." [23]

Diese Evokationskraft beeinflusst mehr oder weniger bewusst auch mein Analyseverfahren, denn das Wissen um die Genderedness und Vermitteltheit meines persönlichen Bildgedächtnisses kann nicht ausgeblendet werden.

---

[20] Hyde, M., Making Up the Rococo, Francois Boucher and His Critics, Los Angeles, 2006. Sie untersucht die an Boucher festgemachte Rokoko-Polemik, die von Denis Diderots *Salons* losgetreten wurde, indem er den Künstler der <galanterie romanesque, ses carnations fardées, sa debauche< bezichtigte und dass dessen Bildfindungen aus dem Prostituiertenmilieu schöpften.

[21] Wittmann, B., Gesichter geben, Èduard Manet und die Poetik des Portraits, München, 2004.

[22] Ich verwende abwechselnd die Bezeichnung der weiblichen und männlichen Form Betrachterin bzw. Betrachter, die zum einen generisch und zum anderen als Hinweis auf die Uneinheitlichkeit eines Betrachtersubjekts gelesen werden kann.

[23] Belting, H., Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München, 2001, S.3.

Rosalba Carriera Werk[24] besteht fast ausschließlich aus Portraits, Selbstportraits, allegorischen oder mythologischen Darstellungen, die ich unter dem Überbegriff *teste femminili e maschili* zusammenfasse.

Für einen gattungsgeschichtlichen Überblick im Genre der Portraitmalerei greife ich auf das Standardwerk von Rudolf Preimesberger[25] zurück. Grundsätzliche Orientierungshilfe bei den Portraitanalysen liefern Forschungsbeiträge von feministischen Kunstwissenschaftlerinnen, wenn es um Allegorisierungsdiskurse von Weiblichkeit[26] geht oder um die Frage, warum gerade Frauen im Fach der Portraitmalerei reüssieren konnten: ob als „Effekt natürlicher Prädisposition" oder als Chance, ohne akademische Ausbildung, sich den Lebensunterhalt verdienen zu können. Maike Stadlers[27] Überlegungen zu den sprachhistorischen Konstruiertheiten von Analyseinstrumenten wie z.B. den <Stil> unterstützen die Annahme, dass Gender auch als ästhetische Kategorie von Carrieras Portraitmalerei durchaus tragfähig ist.

„*Ogni dipintore dipinge sé*" (Leonardo): Diese fundamentale Erkenntnis grundiert meine Überlegungen zum Selbstportrait. Aus der großen Anzahl von Selbstdarstellungen wähle ich Rosalba Carrieras „Selbstportrait als **Malerin**" aus dem Jahre 1706 und ihr „Selbstportrait als **Allegorie** des Winters" aus dem Jahre 1730.

Viktor Stoichita[28] hat das „selbstbewusste Bild" in seinem Doppelcharakter als Reflektion und Reflexion als ein Nachdenken über die Bedeutung der Repräsentation in ihrer Verdoppelung untersucht: darstellen und vertreten. Im Rollenportrait als Malerin fällt das malende Subjekt mit dem malenden Objekt zusammen und es stellt sich die Frage nach den Konsequenzen dieser Verdoppelung: einmal als Bildfindung (technisch

[24] Rosalba Carrieras Miniaturmalereien sind nicht Gegenstand dieser Arbeit.

[25] Preimesberger, R.,/Baader, H.,/Suthor, N., Portrait, Mit Beiträgen von Karin Hellweg, Ulrike Müller Hofstede, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin, 1999. Mit Bedauern stelle ich fest, dass die Geschlechterdifferenz als Untersuchungskategorie nicht berücksichtigt wird.

[26] Wenk, S., Versteinerte Weiblichkeit, Allegorien in der Skulptur der Moderne, Wien, 1999.

[27] Stadler M., Haben nur Männer Stil?, in: kritische berichte, Jg. 31 Heft 3/2003, S. 83-93. „Die polemisch-rhetorische Frage im Titel meines Aufsatzes orientiert sich weder an Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788), der meinte, „le style est l' homme même"; sie orientiert sich auch nicht, aber doch schon eher, an den Überlegungen Jacques Derridas zur Etymologie des Stil-Begriffs aus dem lateinischen Wort „stilus", mit der er die männlichen Qualitäten des Begriffs auslotete. Mich interessiert - vor dem Hintergrund von Geschlecht als analytischer Kategorie - , wie (und für wen) ‚Stil' in der Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts (sprachlich) ‚gemacht' wurde...Der Stil-Begriff ist hierfür ein gutes Beispiel, denn er dient der Kunstkritik seit dem 16. Jahrhundert als Medium für die Schaffung kanonischer Künstlergrößen. Dazu wird er in spezifischer Weise semantisiert. Die Zuweisung von ‚Stil' an einen künstlerischen Gegenstand, soll diesen qualitativ klassifizieren; eigentlich wird jedoch die Qualität überhaupt erst durch diese Zuweisung zugeschrieben."

[28] Stoichita, V., Das selbstbewusste Bild, Vom Ursprung der Metamalerei, München, 1998.

dargestellt als <Bild-im-Bild> Verfahren) und einmal als visualisiertes alter Ego. Ob Carrieras Selbstportrait auch als Narrativ einer Vorher-Nachher-Schönheitsphantasie gelesen werden kann, wird meine Leitfrage sein.

In meine methodisch-theoretischen Überlegungen zu Werkproduktion und Werkanalyse beziehe ich auch Rosalba Carrieras Aufzeichnungen und Tagebucheintragungen mit ein.

1985 hat die italienische Kulturwissenschaftlerin und ausgewiesene Carriera Expertin Bernardina Sani[29] Rosalba Carrieras *autografi* von 1700-1756 mit einem umfangreichen Anmerkungsapparat ediert. Ihre *autografi* sind nützliche Unterlagen, um die *Vita* der Künstlerin in ihrer Historizität besser zu begreifen. Ihre Briefe, Aufzeichnungen, *cartellini* oder undatierte *appunti* verstehe ich als Dokumente einer kulturellen Praxis, die je nach Kontext, Anlass und Adressaten das schreibende Subjekt entweder reflektiert oder neu positioniert. Rosalba Carriera verfasste ihre schriftlichen Aufzeichnungen vorwiegend in italienischer und französischer Sprache, war aber auch passiv des Englischen mächtig. Wilfried Schulze[30] liefert mir auch nützliches Begriffswerkzeug, um Funktion und Leserichtung geschichtlicher <Ego-Zeugnisse>, wie er schriftliche Aufzeichnungen zu definieren pflegt, zu erläutern. Mit Bettina Dausiens[31] gegendertem Blick auf biografische Aufzeichnungen vermeide ich die in der Disziplin Kunstgeschichte vielfach praktizierte, aber unzulässige Gleichsetzung einer Künstlerin mit ihrem Werk.

Zweites Kapitel

Lebensgeschichte einer venezianischen Künstlerin

Venedig – *genius loci*

[29] Sani, B., Rosalba Carriera, „Diari, Lettere, Frammenti“, <Studi> Accademia Toscana di scienze e lettere “La Colombaria”, Firenze, 1985.

[30] Schulze W., Ego-Dokumente, Berlin, 1999. Darunter versteht er in einer erweiterten Auffassung jene Quellen, „in denen Aussagen oder Aussagepartikel vorliegen, die, wenn auch in rudimentärer oder verdeckter Form über die freiwillige oder erzwungene Selbstwahrnehmung eines Menschen in seiner Familie, seiner Gemeinde, seinem land oder seiner sozialen Schicht Auskunft geben kann oder sein Verhältnis zu diesen Systemen und deren Veränderungen reflektieren. Sie sollten individuell-menschliches Verhalten rechtfertigen, Ängste offenbaren, Wissensbestände darlegen, Wertvorstellungen beleuchten, Lebenserfahrungen und -erwartungen widerspiegeln.“

[31] Dausien, B., Biographieforschung, in: Becker, R./Kortendieck, R. (Hg), Handbuch Frauen und Geschlechterforschung, Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden, 2008, S.356.

Die prachtvollen Fassaden Venedigs spiegeln sich in den Kanälen, beginnen zu vibrieren und scheinen sich im blendenden Vexierspiel von Licht und Schatten gleichsam aufzulösen: es sind diese flüchtigen Momente der Beunruhigung, der Ambiguität, des Ephemeren, des Transitorischen, die dem Bild der *„Serenissima"* immanent sind.

Venezia[32] - Für eine Künstlerinnenvita ist Venedig mehr als eine topografische Verortung; es ist ein *modus vivendi* und *operandi*, der für Frauen auch jenseits von Ehe und Familie Bedingungen und Möglichkeiten bot, als Akteurinnen aufzutreten.

In einer Stadt zu leben und zu arbeiten, deren Historie zwischen Aufstieg und Untergang, Orient und Okzident, Sein und Schein, Wasser und Luft, Fassade und Hinterhof permanent changiert(e), verunmöglichte klare und stabile Grenzziehungen zwischen einem starkem Zentrum (Männer und Macht) und einer schwachen Peripherie (Frauen und Ohnmacht); auch die räumliche Festschreibung von öffentlich und/oder privat entzog sich einer präzisen Konturierung, waren doch die prachtvollen Fassaden ohne die Stütze feuchter Hinterhöfe nicht zu haben. Grenzüberschreitungen können nur dort sanktioniert werden, wo die Schnittstellen eindeutig auszumachen sind.

In dieser ambivalenten Phantasie von Schönheit und Dekadenz, Eros und Thanatos situiert sich Venedig als Metapher eines *theatrum mundi* bis in die heutige Zeit.

Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig" ist die literarische Verarbeitung jener Brüche und Widersprüche, die den Mythos der Stadt Venedig immer wieder neu erschaffen: im idealtypischen Konnex von Ästhetizismus, Künstlichkeit, Morbidität, Begehren und Tod verflüchtigt sich das ambivalente Spiel von Echtheit und Falschheit.

„Kaum aber hatte Aschenbach ihn genauer ins Auge gefasst, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, dass der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes Gebiss, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises." [33]

[32] Venezia/Venedig, lat. Venetia, entweder als *Veni etiam* (Komme wieder) oder mit *Venete qua* (Kommt alle her) interpretiert; beide Möglichkeiten verstehen sich als allgemeine Einladung, sich an diesem Ort niederzulassen.

[33] Mann, Th., Der Tod in Venedig und andere Erzählungen, 60. Auflage, Frankfurt, 1954, S.22.

Eine sehr heftige emotionale Reaktion seitens des aufmerksamen Professors Aschenbach, erahnt er doch im geschminkten Anderen mehr als die vergebliche Suche nach Anerkennung und Jugendlichkeit: Es ist der verzweifelte Versuch eines älteren Mannes „seiner Gemeinschaft von Freunden“ zu gefallen und begehrenswert zu erscheinen. In dieser Verbindung von Homoerotik und männlichem Schminken exponiert Thomas Mann das Thema Homosexualität.

Mit dem „geschminkten“ Professor Aschenbach macht Thomas Mann ein Konfliktfeld auf, das von der Verführungskraft von Schminke redet, das homoerotische Begehren aber meint.

Die lustvoll fatale Affinität Sein und Schein ist nicht nur von Thomas Mann auf beeindruckende Weise formuliert worden, auch der venezianische Karneval kann stellvertretend für dieses ambivalente Lebensgefühl zitiert werden - es geht um Kostümierungen, Maskeraden, Rollenspiele unterschiedlichster Akteure, die *race, class* und *gender* auf Zeit auszuhebeln vermochte und vermag. Die auf Zeit begrenzte Einebnung von Bühne und Wirklichkeit war vor allem für Grand Tour-Reisende ein exotisches Faszinosum, weil es geschlechterspezifische Zuschreibungsvokabulare zum Flotieren brachte. Sind sie als Akteure im Alltag auf eine möglichst reibungslose und irritationslose Identifikation mit ihren Rollen angewiesen, so bietet ihnen die karnevaleske Atmosphäre Venedigs eine ideale Projektionsfläche. Identitätsstiftende Kleidercodes werden in der Maskerade stillgelegt, Rollenspiele zu Rollenbildern eingefroren, Eindeutigkeiten ad absurdum geführt und Ambivalenzen repräsentiert und produziert. In der Fülle und Pracht der Verkleidungen, in der euphorischen Zurschaustellung eines ritualisierten Rollenspiels ist immer auch schon ein Moment des Vergänglichen, ein *memento mori* mitgedacht. Über die Metaphorik des Oszillierenden und Changierenden hinaus, sind solchen spielerischen *tableaux vivantes*[34] auch utopische Züge eingeschrieben.

„Egal aus welchen Beweggründen lebende Bilder oder Attitüden gestellt wurden, durchwegs führte die Annahme fremder Identitäten zu Grenzüberschreitungen, die in der <realen< Welt aufgrund von historischen oder soziologischen Distanzen undenkbar gewesen wären.“ [35]

[34] Gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen, imitierten *tableaux vivantes* möglichst exakt bekannte Kunstwerke, indem sie Gestaltungs- und Kompositionsprinzipien mit lebenden Personen nachstellten.

[35] Koos, B., Tableaux und Attitüden als Inspirationsquelle inszenierter Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Stooss/Ruelfs, E., Rollenbilder Rollenspiele, Salzburg, 2011, S.14.

Die politische Geschichte Venedigs im frühen 18. Jahrhundert ist metonymisch mit ihrer instabilen *Grund*lage: je nach Perspektive wird ihre politische Neutralität als Anfang vom Ende venezianischer Machtposition beschrieben oder aber auch als einmalige Chance, sich aus dem rivalisierenden Politpoker herauszunehmen, um der Musik, der Literatur, dem Theater und der Malerei zu neuen Höhenflügen zu verhelfen.

Die venezianische Schule des frühen 18. Jahrhunderts konnte an den legendären Ruhm des 16. Jahrhunderts (Tizian, Tintoretto oder Veronese) wieder anknüpfen: Die Geometrie der Stadtveduten eines Canaletto, die Farbexplosion im großen Gestus der Freskomalerei eines Tiepolo und die irisierenden Pastelle einer Rosalba Carriera könnten in ihrer Kunstauffassung und im Vollzug nicht unterschiedlicher sein. Sie alle machten international Furore: Um aber von ihrem Beruf auch leben zu können, mussten Künstler wie Antonio Pellegrini, Antonio Bellucci, Vater und Sohn Ricci emigrieren – nach Paris, London, Düsseldorf, Wien, Dresden oder St. Petersburg.

Das Flüchtige, Instabile, Changierende und Ambivalente macht aus Venedigs *genius loci* ein unabschließbares Vexierspiel zwischen Wirklichkeit und Schein, das sich in den atmosphärischen Wasser-Spiegelungen gleichsam auflöst, um als ein Anderes wieder aufzutauchen.

(Aus)Bildung und Sozialisation

Alle tre degnissime sorelle Carriera

Se quando avrò maggior da Febo aita,
Talun alzar udrammi in rime sparse
I pregi, che an noi donne il ciel comparte
Non prezzi me, qual femminella ardita,

Che senza ricercar, qual più fiorita
cittade ha grido in questa, o in quella parte,
Tali ne mostrerò, che in tele e in carte
Danno ad altri e a lor stesse eterna vita.

Voi che spregiate il gentil sesso, voi
D'Angela, di Rosalba e di Giovanna
Venite a mirar lòpre, e dite poi,

Dite pur s'io mentisco: e se m'inganna
la Passione e dite pur se noi
Donne all'ago ed al fuso il Ciel condanna.

Luisa Bergalli, 1726

Seit 1996 ist gesichert, dass Rosalba Carriera 1673 in Venedig geboren und dort 1757 gestorben ist. Zwei relevante Botschaften enthält dieser lapidare Satz: erstens, dass in der Forschungsliteratur auffallend oft ihr falsches Geburtsdatum (1675) steht und zweitens, dass sie eine Bürgerin der Stadtrepublik Venedig war. Ersteres ist ein signifikantes Indiz dafür, wie die kunsthistorische Forschung immer noch auf männliche Künstlerviten fokussiert ist und letzteres, dass Venezianerin sein, eine erfolgreiche Lebensgeschichte ermöglichte.[36]

Die Carrieraforschung kann mit keiner Ursprungslegende aufwarten, wie es vielfach und immer noch für männliche Kollegen üblich ist; in ihrem familiären Umkreis lassen sich weder Miniaturmaler noch Pastellmaler nachweisen. Wissenschaftlich gesichert ist der Beruf ihrer Mutter Alba, die eine anerkannte Stickerin war; von der wertvollen Mitarbeit ihrer beiden Schwestern Giovanna und Angela wissen wir aus Rosalba Carrieras Tagebuchaufzeichnungen.

Auch ihre akademischen Ehrungen sind mehrfach verbürgt und dokumentiert: sie garantierten professionelle Anerkennung und Möglichkeiten finanzieller Unabhängigkeit.

Rom: 1705 Aufnahme in die Accademia di San Luca als *accademica di merito*

„a rank that acknowlegded professional status, Carriera was immediately distinguished from those few previous women who had been received only as honorary members in a category designed to include learned amateurs, collectors, patrons and connoisseurs, but not professional artists (*accademica d'onore*)"[37]

Paris: Am 26. Oktober 1720 wurde sie auf Antrag des Kollegen Antoine Coypel in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* einstimmig aufgenommen.

---

[36] Bourdieu, P., Die biographische Illusion, hier in: Fetz, B.,/Hemecker, W., (Hg), Theorie der Biographie, Grundlagentexte und Kommentar, Berlin, 2011, S.333. „Die Lebensgeschichte ist ein *common-sense*-Begriff, der in das wissenschaftliche Universum eingeschmuggelt wurde. Spricht man von Lebensgeschichte, setzt man zumindest voraus, und das ist nicht nichts, daß das Leben eine Geschichte ist und daß ein Leben immer zugleich die Gesamtheit der Ereignisse einer als Geschichte verstandenen individuellen Existenz und die Erzählung von dieser Geschichte ist. Genau das meint der *common sense*, das heißt die Umgangssprache, die das Leben als Weg, Straße, Bahn samt Kreuzungen (Herkules zwischen Sünde und Tugend) beschreibt oder als Wanderung, also als Fahrt, Lauf, *cursus,* Übergang, Reise, gerichteter Verlauf, lineare, in nur eine Richtung gehende Bewegung („Mobilität") mit einem Beginn („Eintritt ins Leben"), verschiedenen Etappen, einem Ende im doppelten Sinn von Endpunkt und Ziel, („er wird seinen Weg machen") bedeutet, er wird Erfolg haben, Karriere machen, Ende der Geschichte." Bourdieus Begriffserläuterung von Lebensgeschichte als ein *common sense*-Begriff versuche ich in meinem Biographieverständnis als Fluchtpunkt mitzudenken.

[37] Johns, Ch., M.S., ‚An Ornament of Italy and the Premier Female Painter of Europe': Rosalba Carriera and the Roman Academy, in: Hyde, M./Milam,J., (Hg.) Women, Art and Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe, University of Sydney, 2003, S.20.

„Andata a casa del sopradetto con Giovanna, e lá ricevuta la lettera dell'Accademia e la nuova d'esser stata ricevuta a piene voci senza balotazione, non avendo voluto népur uno prender fave nere."[38]

Wer und in welchem Zusammenhang Rosalba Carrieras künstlerisches Talent entdeckte und wer sie in die Pastellmalerei einführte ist bislang nicht geklärt, wie Neil Jeffares in seinem *Dictionary* ausführt:

„Rosalba's early training is uncertain (she may have been studied with Antonio Lazzari, Giuseppe Diamantini and Federico Bencovich, and the evidence of their connections with Antonio Balestra includes copies she made of this work), but she must have been inspired by Benedetto Luti, the great master of pastel head studies in Italy."[39]

Auch die anerkannte Carrieraexpertin Bernardina Sani kommt in ihrem überarbeiteten Werkkatalog von 2009 zum Schluss: "È difficile dire quale fu la formazione della pittrice" um dann fortzufahren, „ certo é che Rosalba, con le sue sorelle Giovanna e Angela, avesse imparato il francese, la storia, la letteratura..."[40]

Weder Jeffares und noch Sani können für Rosalba Carrieras Ausbildung als Pastellmalerin ein konkretes, sprich männliches gedachtes Vorbild ausmachen.

In einem Brief[41] (Wien, 29. April 1730) von Giovanna und Rosalba Carriera an Ihre Mutter Alba beschreiben sie die Leidenschaft und Geschicklichkeit, mit der die Greisin immer noch ihr Handwerk als Stickerin ausübt. Warum sollte nicht eine begabte Stickerin das kreative Talent der Carriera-Schwestern geweckt und gefördert haben? Meine Frage geht von der Überzeugung aus, dass es eine *„creatio ex nihilo"* nicht gibt, außer in den klassischen Künstler*viten*beschreibungen, die immer noch am Mythos des Kunstschaffenden im luftleeren Raum weiterstricken. Mit dieser tradierten Vorstellung künstlerischer Autorschaft geht die Abwertung bzw. Verwerfung handwerklicher Tätigkeiten wie Stricken oder Sticken einher.[42]

---

[38] Carriera 1720, in: Sani 1985, S.769. "Gemeinsam mit Giovanna zum Haus des zuvor genannten (Antoine Coypel) gegangen, dort den Brief der Akademie erhalten und die Neuigkeit, dass ich einstimmig aufgenommen wurde ohne Ballotage, da niemand zu einer schwarzen Kugel greifen wollte".

[39] Jeffares, N., Dictionary of Pastellists before 1800. Zugriff vom 04.07.2012. www.pastellists.com

[40] Sani 2009, S.11 „Es ist schwer zu sagen, wer für die Ausbildung verantwortlich zeichnet, sicher ist, dass Rosalba und ihre Schwestern französisch lernten, Geschichte, Literatur…"

[41] Carriera 1730, in: Sani 1985, S.519.

[42] Daum, D., Stitch reloaded, in: FrauenKunstWissenschaft, Stoffe weben Geschichte(n).Textile Kunstmaterialien im transkulturellen Vergleich, Heft 52, Dezember 2011, S.110 weist auf den Konnex von Sticken und Weiblichkeit hin, der sich im weiblichen Bürgerlichkeitsideal des 18. und 19. Jahrhunderts definitiv etabliert hat.

Als kulturelle Praktiken immer wieder in der Kunstgeschichtsschreibung im Verbund von Häuslichkeit und Weiblichkeit diskreditiert, möchte ich sie als wichtige Ressourcen und ästhetische Referenz innerhalb meiner Künstlerinnen*vita* neu werten und verwerten.

Die Tätigkeit einer „außerordentlich gute(n) Stickerin“[43] wie Carrieras Mutter Alba sie praktizierte, hatte auf die gesamte familiäre Sozialisations- und Ausbildungsgeschichte konkrete Auswirkungen: Die Suche nach Klienten und Klientinnen öffnete den Blick nach außen und mobilisierte die notwendigen ökonomischen und gesellschaftlichen Verhandlungsstrategien. Sticken war eine sehr zeitintensive Praxis; Material- und Technikfragen mussten gelöst, Stickvorlagen entweder selbst entworfen oder geeignete Musterbücher organisiert werden. Die Werkstatt der Casa Carriera war ein kreativer Arbeitsraum, in dem die Mischung von Handwerk und künstlerischem Potential für Carrieras Beruf als Künstlerin eindeutige Weichen gestellt hat.

Während in der bisherigen Carrieraforschung immer wieder lamentiert wird, dass für Rosalba Carriera keine (männlichen) Vorbilder auszumachen sind, kann eine kultursoziologisch orientierte Genderperspektive den eindeutigen Mehrwert für sich reklamieren.

Ermächtigungsstrategien und Freiräume

Rosalba Carrieras individueller Lebensentwurf bestand vor allem darin, nicht zu heiraten und sich nicht als Hofkünstlerin längerfristig engagieren zu lassen. Die feministische Kunstwissenschaftlerin Linda Nochlin hat in ihrem bahnbrechenden Aufsatz „Why Have There Been No Great Women Artists?“ von 1971 berufsmäßigen Künstlerinnen immer schon ein gewisses Quantum an Nonkonformismus und Eigen-Sinn anerkannt.

„Ob die Künstlerin nun gegen ihre Familie rebelliert oder sich von ihr unterstützt findet, sie muss in jedem Fall über eine ausgeprägt rebellische Seite verfügen, um sich überhaupt in der

[43] Henning, A.,/Marx, H., Rosalba Carriera, in: <Das Kabinett der Rosalba>, Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Ausstellungskatalog, 2005, S.16. „Eine **Anekdote** (meine Hervorhebung) überliefert, dass Rosalba Carriera zunächst Zeichnungen für Spitzenstickereien anfertigte, doch als die Nachfrage dafür erlosch, habe sie bei dem französischen Maler Jeane Steve das Bemalen von Tabatièren gelernt. **Abgesehen (**meine Hervorhebung) davon, dass ihre Mutter tatsächlich eine außerordentlich gute Stickerin gewesen sein muss, ist sich der Überlieferer dieser Anekdote allerdings selber unklar über ihre Glaubwürdigkeit.“ Warum soll es sich um eine Anekdote handeln? Impliziert das „abgesehen davon“ nicht auch die sich schleifenartig wiederholende Vorstellung, dass weibliche Autorschaft ohne männliches Vorbild nicht zu denken ist?

Kunstwelt zu behaupten statt die gesellschaftlich anerkannte Ehefrauen- und Mutterrollen zu übernehmen, die einzige automatisch von sämtlichen gesellschaftlichen Institutionen für sie vorgesehene Rolle. Nur wenn sie – wie versteckt auch immer - <männliche< Eigenschaften wie Zielstrebigkeit, Konzentration, Ausdauer und die ernsthafte Auseinandersetzung mit den geistigen und handwerklichen Aspekten ihres Künstlertums annahmen, sind Frauen in der Welt der Kunst erfolgreich gewesen, und das gilt bis heute.“ [44]

Beide Entscheidungsprozesse wurden durch eine äußerst günstige Familienkonstellation zusätzlich gefördert: Ein meist abwesender Vater, eine bekannte Stickerin als Mutter und zwei jüngere Schwestern erwirtschafteten sich gemeinsam ihren Lebensunterhalt, ohne von weiteren männlichen Mitgliedern bevormundet oder behindert zu werden. Eine Schwester, Angela, heiratete den berühmten venezianischen Freskenmaler Antonio Pellegrini, während die jüngere Schwester Giovanna ehelos blieb und als künstlerische Stütze Carrieras Werkstatt mit beaufsichtigte.

Rosalba Carrieras Existenzweise als Unverheiratete blieb von Freunden, Gönnern und Auftraggebern nicht unhinterfragt; die Mutmaßungen ihrer Beweggründe entsprachen einer stark männlich konnotierten Vorstellung von Ehelosigkeit wie aus der Korrespondenz erschlossen werden kann: Sie reichten von der Konstruktion der *„divina Rosalba[45]“* zur *„casta diva“* bis hin zur virtuellen Brautfigur berühmter Malerkollegen wie Correggio oder Guido Reni.

Carriera selbst hatte als Rechtfertigungsstrategie unterschiedliche Beweggründe mobilisiert: So hatte sie nicht nur wiederholt auf ihr „äußerst kühles Naturell“ hingewiesen, das sie daran hindere, außer ihrer Arbeit noch andere Leidenschaften zu pflegen; sie zitierte außerdem öfters ihre latent schleichende *„melancolia“* und *„tristezza“*,[46] die einer Liebesbeziehung nicht förderlich wären. Mit solchen biologistischen Deutungsmanövern bediente Rosalba Carriera meines Erachtens bewusst den männlichen Topos „Freiraum durch Altjüngferlichkeit“; sie nutzte strategisch, im Umkehrschluss sozusagen, männliche Vorurteile und

[44] Nochlin, L., Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Söntgen, B., Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996, S.50.

[45] In diesem semantischen Beschreibungsumfeld bewegt sich auch jene Anredepraxis, weibliche Künstlerinnen mit dem Vornamen anzurufen, was laut Bettina Baumgärtel einer Herabwürdigung oder Geringschätzung des Subjekts Frau gleichkommt.

[46] Carriera, in: Sani “lettere senza datazione”, 1985, S.753. „Il mio impiego, che tutto m’occupa ed un naturale assai fredo, m’han sempre tenuto lontana dagli amori e pensieri di matrimonio.“

Erwartungshaltungen, um ihre autonome Position zu verteidigen.[47] Auch eine Stilisierung zur *casta diva*, verstanden als sichtbarer Verzicht auf gelebte Sexualität, konnte Carriera für sich nutzbar machen, indem sie männlich konnotierte Zuschreibungspraktiken von Weiblichkeitsvorstellungen in Richtung Autorschaft und beruflicher Selbstermächtigung umzuleiten verstand.

Wie und unter welchen Begleitumständen z. B. eine Absage an den Kurfürsten von der Pfalz möglich war, die Zusage an den Kaiserhof in Wien aber unausweichlich, wirft ein beredtes Schlaglicht auf Carrieras Verhandlungsgeschick. Dabei jonglierte sie bewusst zwischen Bescheidenheitsrhetorik, vordergründiger Unterwerfungsgestik, Dankbarkeitsbekundungen und der bewusst konstruierten Verpflichtungspose als Familienernährerin. So gelang es Carriera, ihre potentielle Kundschaft einerseits nicht zu brüskieren, andererseits sicherte sie sich das Wohlwollen einer repräsentationssüchtigen Elite z. B. auch mit dem Versprechen, diese in einem Portrait von der Hand der *„prima pittrice de l'Europa"* (erste Malerin Europas) für die Ewigkeit festzuhalten.

Aus den Briefen ihrer Schwester Angela, die zusammen mit ihrem Ehemann Antonio Pellegrini am Düsseldorfer Hof einige Monate verbracht hatte, wusste sie von den Gepflogenheiten, Künstlerrivalitäten, gegenseitigen Abhängigkeiten und Unterwerfungsgesten, die das höfische Leben charakterisierten.

„Der Hof ist in sich ein spannungsreiches Gebilde, in dem Fürsten und Prinzen, Günstlinge und Minister, bürgerliche Räte und adelige Kammerdiener, Frauen und Parvenüs, Zwerge, Narren und Handwerker aufeinander einwirken; als ein Umschlagplatz der Gesellschaft pflegt der Hof Beziehungen sowohl zu den Untertanen wie zu den nahen und fernen, befreundeten oder verfeindeten, umworbenen oder konkurrierenden Höfen. Aus dieser Konfiguration ergeben sich Ansprüche, Normen und Bedürfnisse, welche die Kunst zu objektivieren, auszugleichen oder zu definieren hat."[48]

Den ehrenvollen Status als Hofmalerin abzulehnen, um ihre subjektive und künstlerische Autonomie zu bewahren, interpretiere ich als konkret gelebten emanzipatorischen Freiheitsanspruch einer Künstlerinnenexistenz.

[47] West, S., Gender and Internationalism: The Case of Rosalba Carriera, in: Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century, 1999, S.50.
[48] Warnke 1996, S.13.

Beide signifikanten Selbstermächtigungsmodi - ihre Existenzweise[49] als Unverheiratete und ihr Verzicht, sich nicht in den „geschützten Raum“ (im Sinne eines vorwiegend konkurrenzfreien Betätigungsfeldes) einer Hofmalerin zurückzuziehen - sind für Carrieras Selbstverständnis als autonome Akteurin markierende biografische Indikatoren.

Reisetätigkeit: Paris – Modena – Wien

Sich in der Frühen Neuzeit auf die Reise zu begeben, bedeutete den Rahmen der gegebenen Gesellschaftsordnung zu verlassen; Reisen hieß, sich in die Fremde aufzumachen, sich über angestammte Ordnungen hinwegzusetzen, anderen sozialen Wertvorstellungen zu begegnen und den eigenen Horizont zu erweitern. Ein solch bewusstes Verlassen des zugewiesenen Platzes in der Gesellschaft ließ sich in der Frühen Neuzeit keinesfalls mit einer zweckfreien Lust am Reisen ausreichend begründen: Eine Reise sollte der Bildung der eigenen Persönlichkeit und der Erweiterung des eigenen Erfahrungsschatzes dienen.

Mit ihrer Reise nach Paris verließ Rosalba Carriera Venedigs vertrauten Boden, begab sich auf internationales Parkett, konfrontierte sich mit den tonangebenden kulturellen Vorlieben einer fremden Metropole und stellte sich den Anforderungen zeitgenössischer Geschmacksvorstellungen im Genre des Portraits.

1719 starb Carrieras Vater und ein Jahr später, sie war bereits 47 Jahre alt, nahm sie die Einladung nach Paris an.[50]

[49] Maihofer. A., Geschlecht als Existenzweise, Frankfurt, 1995, S.85 „Im Begriff der gesellschaftlich-kulturellen Existenzweise ist die strukturelle Ebene individueller Existenz wie die je besondere Einzigartigkeit des Individuums präsent.“

[50] Carriera 1710, in: Sani 1985, S.170. In diesem Zusammenhang sollte noch erwähnt werden, dass Rosalba Carriera schon 1706 vom Kurfürsten von der Pfalz als Hofmalerin angeworben worden war. Die Korrespondenz mit dessen Sprachsekretär wäre ein eigenes Kapitel wert, denn Carrieras Absage sagt mehr über sie aus, als es zunächst scheinen möchte. Ein wahrhafter Schlagabtausch war die Folge, der in Rapparinis Vorwurf gipfelte, sie meine wohl, dass es außerhalb der Lagune keine andere Welt mehr gäbe. Worauf Carriera teils belustigt, teils ironisch, konterte: „Deve esser certo ancora, che so benissimo ch’anche fori delle Lagune v’é mondo d’uomeni e donne, ma che m’accomodo ai voleri del Cielo ch’ordina che li miei viaggi siano a tavolino e che mi contenti di poco pane, che, in quanto agli huomeni, creda questa gran veritá che non v’é cosa al mondo che meno mi dia pensiero.“ Sinngemäß übersetzt: “Natürlich weiß ich, dass es außerhalb der Lagune noch eine andere Welt gibt, aber was solls: Ich begnüge mich mit wenig Brot, vertraue auf Gottes Wohlwollen und was die Männer angeht, so erübrigt sich jeder Gedanke an sie.“

Paris – Hotel Crozat 1720/1721

Rosalba Carrieras Besuch in Begleitung ihrer Mutter Alba, ihrer Schwester Giovanna, dem Ehepaar Pellegrini und dem gemeinsamen Freund Graf Antonio Maria Zanetti, Antiquar, Stecher und Kunstkenner, markierte den künstlerischen Höhepunkt venezianischen Einflusses in Paris.[51]

Pierre Crozat war ein persönlicher Freund von Rosalba Carriera. Sein Haus in der Rue Richelieu beherbergte eine berühmte Gemäldesammlung und Tausende von Zeichnungen flämischer und italienischer Meister. Seine allwöchentlichen Treffen von scharfsinnigen Kunstliebhabern, Künstlern und Schriftstellern waren berühmt, seine Gastfreundschaft sehr geschätzt, die Hauskonzerte gern besucht und sein Reichtum legendär. Kennengelernt hatte Pierre Crozat die Künstlerin auf seiner Venedigreise und er hatte sämtliche Überredungskünste aufbieten müssen, um sie nach Paris zu holen.

Rosalba Carrieras Briefwechsel zeigt, dass Künstlerinnen bürgerlicher oder aristokratischer Herkunft intensive und produktive freundschaftliche Beziehungen mit männlichen Kollegen unterhielten, was von den Grand Tour Reisenden immer wieder als Kuriosum hervorgehoben wird. Ein derartiges kulturelles Umfeld war speziell für Künstlerinnen äußerst vorteilhaft.

Rosalba Carriera zu Ehren organisierte der Hausherr glanzvolle Empfänge und führte sie in die höchsten aristokratischen Kreise ein: Sie portraitierte den zukünftigen Ludwig XV. als Kind, sein Stellvertreter Philipp II., Herzog von Orléans, besuchte sie persönlich im Atelier[52]; der berühmt berüchtigte Finanzreformer John Law[53] beauftragte Carrieras Schwager Pellegrini mit der Ausgestaltung der Mississippi-Galerie der Banque Royal. Hyacinth Rigaud und Antoine Watteau, beides gefeierte Maler, wurden bei Rosalba Carriera vorstellig; Antoine Coypel, Nicolas Vleughels, Francois de Troy oder Pierre Jean Mariette erwiesen der Künstlerin ihre Reverenz.

---

[51] Haskell, F., Maler und Auftraggeber, Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln, 1996, S.402.

[52] Carriera 1720, in: Sani 1985, S.771. „Venuto all'improvviso da me il Regente, che si è trattenuto piú di mez'hora per vedermi a lavorare a pastello…"

[53] Mehler, U., Rosalba Carriera 1673-1757, Die Bildnismalerin des 18. Jahrhunderts, Königstein, 2006, S.23.

Philipp II, Herzog von Orléans hatte 1718 den schottischen Finanzreformer John Law mit der Leitung der Staatsnotenbank betreut. Sein Finanzsystem beruhte auf der Annahme, dass Papiergeldüberfluss den öffentlichen Wohlstand förderte, was sich bald schon als katastrophaler Flop herausstellen sollte. Liselotte von der Pfalz, die Mutter des Regenten, kommentierte spitz: „Man hört von nichts als Millionen sprechen. Wenn ich von all dem Reichtum höre, denke ich, daß der Gott Mammon jetzt zu Paris regiert." Aus Carrieras Briefenwechsel wissen wir, dass John Law ihren Schwager Pellegrini für seine Malerarbeiten nicht bezahlt hatte.

Carriera begegnete ihrem Gönner Pierre Crozat auf Augenhöhe, er akzeptierte sie in der Rolle der „freischaffenden Künstlerin“, weil er sie als Mensch und Künstlerin schätzte und anerkannte.

Im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen „she remained free of the ties of a court annuity, receiving commissions for individual works, or group of works, rather than accepting a pension or any of the obligations that went whith it.“[54]

Rosalba Carrieras zahlreiche Tagebucheintragungen und Korrespondenzen geben Auskunft darüber, wie sie ihren individuellen Alltag organisierte, was es bedeutete, Künstlerin und Gast in Personalunion zu sein und mit welchen beruflichen und künstlerischen Ermessungsspielräumen sie operieren konnte. (siehe Anhang)

Im März 1721 verließ Rosalba Carriera Paris; ihr *Morceau de réception,* eine „Nymphe im Gefolge Apolls“ schickte sie im Oktober an die Académie; den Inhalt ihres Bildes beschreibt sie im Begleitbrief:

„J’ai taché de faire une jeune fille, sachant qu’on pardonne bien de fautes à la jeunesse. Elle représent aussi une ninfe de la suite d‘Apollon qui va faire présant, de sa part, á l’Académie de Peinture d’une couronne d’orier la jugeant la seule digne de la porter et de présider à toutes les autres. Elle est encore déterminée de s’arreter dans cette ville, aimant mieux d’occuper la dernière place dans cette très Illustre Académie que la cime du Parnass.“ [55]

Carrieras Bescheidenheitsgestus und ihre Ehrerbietung gegenüber einem geschlossenen Kreis selbsternannter Kunstexperten lese ich als ritualisiertes Rollenspiel, dessen Dramaturgie Rosalba Carriera durchschaute und beherrschte: Ein akademischer Grad heiligt allemal die Mittel; wird ihr doch in einem späteren Artikel von der Académie die unbestrittene Meisterschaft in der Technik der Pastellmalerei offiziell attestiert.

„Il faut convenir que cette Damoiselle a trouvé l’art de traiter ce genre de Peinture d’une maniére où personne n’etoit arrivé avant elle, ce qui a fait dire aux plus habile que cette sorte de pastel, avec la force et la verité des coleurs, conserve de certaines fraicheurs et des legerez dans le transparens, qui sont au dessus de la peinture á l’huile…Les Princes, Princesses et autres Seigneurs et Dames de la Cour l’on vue partir

[54] West 1999, S.47.

[55] Carriera 1721, in: Sani 1985, S.405. “Die Nymphe überbringt stellvertretend für sie der Académie und jedem einzelnen Mitglied den ihnen gebührenden Lorbeerkranz; die Nymphe im Gefolge des Apoll wird sich nun in dieser Stadt niederlassen und dort gern den bescheidensten Platz auf dem Gipfel des Parnass einnehmen, den diese Académie darstellt.“

avec regret : elle a peint aussi differens sujets historiez et groupes de figures en miniature. »[56]

Rosalba Carriera nobilitierte das Hotel Crozat durch ihre Anwesenheit und ihr künstlerische Versatilität. Eine bestimmte Rastlosigkeit liest sich aus ihren Aufzeichnungen und es ist sicherlich kein Zufall, dass unter den gegebenen Umständen die Qualität ihrer Bilder stark variierte. Sie hatte aber einen Typus eleganter, doch intimer Portraits angeregt, den andere Künstler nach ihr aufgreifen und weiterentwickeln sollten und der zu den Triumphen der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts gehört.

Modena – Alla Corte di Rinaldo d'Este 1723

Die Einladung, die Prinzessinnen d'Este in Modena zu portraitieren, erhielt Rosalba Carriera 1723. In Begleitung ihrer greisen Mutter und ihrer Schwester Giovanna nahm sie das Engagement als Hofmalerin auf Zeit an; Angela mit Ehemann Antonio Pellegrini standen zur selben Zeiten im Dienste des Kurfürsten von der Pfalz.

Während die Künstlerin ihre Parisreise ausführlich dokumentierte, erwähnte sie ihren fast sechs monatigen Aufenthalt am Hofe des Herzogs Rinaldo d' Este nur einmal: „Incominciato la Principessa di Modena."[57] Warum dieses Schweigen? Wie ist diese Lücke in ihrem Tagebuch zu verstehen? Auszüge aus einem Brief vom 23. Oktober an ihre Schwester Angela nach Düsseldorf können als Stimmungsbericht gelesen werden, was es für die Künstlerin bedeutete, „Hofmalerin" zu sein. Neben den pflichtgemäßen überschwänglichen Lobensbekundungen ob ihrer Meisterschaft, stand sie permanent unter Druck, sich selbst übertreffen zu müssen, um den Prinzessinnen ein adäquates Konterfei zu garantieren. Sie wurde angehalten, die Bildnisse in mehreren Varianten und Kopien *in loco* immer wieder durchzuexerzieren.

„Credetemi e ridete per ch'è folia, che acosto del mio svantaggio, dopo li due mesi, avrei voluto poter venir meno il secondo giorno, per questa fretta mi son fatta molti pregiudizi, come vi diró a boca, se Dio vorrá, presto, quantunque per li vinti, sbrigata come vi scrissi, pregai questo Sig.re Conte di dire a S.A., se poteva dar ordine per il

[56] Carriera 1722, in: Sani 1985, S.415. Sinngemäß übersetzt und zusammengefasst: "Man muss zugeben, dass diese Damoiselle die Pastelltechnik auf eine Weise erneuerte wie niemand vor ihr es getan hat: In ihrer Wahrhaftigkeit und Ausdrucksstärke scheinen die leichten und frischen Farben gleichsam zu schimmern wie in der Ölmalerei…Die vornehmsten Kreise bedauern ihre Abreise."

[57] Carriera 1723, in: Sani 1985, S.781.

nostro ritorno, a che egli rispose, che vorrebbe prima di ció fornissi di punto e lasciassi qui li tre ritratti che dovevo finire a Venezia." [58]

In ihrer neuen Rolle als Hofmalerin hatte sie sich den ritualisierten Gepflogenheiten des höfischen Lebens unterzuordnen; ihre persönliche Signatur war zwar gefragt, nicht aber autonomes Entscheidungsvermögen und individuelle Bewegungsfreiheit. Sie langweilte sich und die Monotonie des „geschützten Raumes" lief ihrem künstlerischen Selbstverständnis zuwider. Im Hotel Crozat genoss sie ihren Status nicht nur als gefragte Künstlerin sondern auch die Art und Weise, wie sie ihre Freizeit gestalten konnte: „Oltre buon trattamento, passegio e conversatione, io amo veder una comedia, io agradisco musica et io gioco qualche volta."[59]
Ob und wie sich diese persönliche Befindlichkeit auf ihre künstlerische Produktion ausgewirkt hat, wird zu thematisieren sein.

Wien Mai – Oktober 1730

„No avete che preparare le vostre cose passando di concerto con mia moglie e cominciare a porre nei bauli li vostri abiti e le vostre biancherie" [60], schrieb Antonio Pellegrini nach Venedig, was als Aufforderung und als Einladung gelesen werden kann.
Die Briefe, die Rosalba Carriera und ihre Schwester Giovanna mit der daheim gebliebenen Mutter Alba gewechselt haben, sind verhältnismäßig spärlich ausgefallen. Erwähnenswert sind sie insofern, als ihre Beobachtungen „hinter den Fenstern ihrer Wohnung"[61] stattfinden oder sich auf Besonderheiten innerhalb <geschützter< Örtlichkeiten wie Messgänge oder gesellschaftliche Empfänge zu beziehen pflegten. (siehe Anhang)

[58]Carriera 1723, in: Sani 1985, S.440. „So wollt ich doch nach Ablauf des zweiten Monats schon abreisen. Man nahm es mir aber sehr übel, dass ich es so eilig hatte. Ich bat also den Herzog zum Befehl unserer Abreise zu bewegen, erhielt aber die Antwort, ich hätte zuerst alles abzuliefern, auch die drei Bilder, die ich mit mir nehmen wollte, um sie von Venedig aus zu vollenden".
[59] Carriera in: Sani, Appunti senza datazione, 1985, S.743. "Neben guter Bewirtung, Spaziergang und Unterhaltung, genieße ich eine Komödie, liebe Musik und manchmal spiele ich auch."
[60] Pellegrini 1730, in: Sani 1985, S.509. "Ihr habt nichts weiteres zu tun, als mit eurer Schwester, meiner Frau, eure Kleider und Unterwäsche zu packen (und aufzubrechen)."
[61]Carriera Giovanna 1730, in: Sani 1885, S.522. „Ich brauche, um den Wagenreihen zuzusehen, nicht einmal das Fenster öffnen. Wenn ich in Venedig wäre, so würde das Treiben auf dem Canal Grande mir vielleicht das gleiche Vergnügen machen. Ich sage <vielleicht>. Denn es ist wirklich kein geringer Spaß, zu allen Stunden des Tages, insbesondere in der Früh und zwei oder drei Stunden vor beginnender Dunkelheit zahllose schöne, junge Damen, im höchsten Luxus, teils zu Wagen, teils zu Fuß vorübergleiten zu sehen..."

Anders als in den Pariser Aufzeichnungen, ist von ihrer künstlerischen Arbeit kaum die Rede. Rosalba Carrieras Auftrag war die kaiserliche Familie zu portraitieren; auch der Hofdichter Metastasio und der Kustos der kaiserlichen Gemäldegalerie Daniele Bertoli ließen sich von der Künstlerin malen. Ihr Selbstbildnis als „Allegorie des Winters" geht auf diesen Wienaufenthalt zurück; sie war damals wie die Kaiserinwitwe Amalie Wilhelmine 57 Jahre alt. In einer Gegenüberstellung beider Portraits werde ich noch auf diesen Umstand zu sprechen kommen.

Drittes Kapitel

Mapping the studio

Mit dem Begriff der Werkstatt/*Bottega/Casa* möchte ich einerseits den handwerklichen Aspekt künstlerischer Produktion unterstreichen, andererseits soll die KünstlerInnenwerkstatt als Topos künstlerischer Reflexion, Selbstinszenierung und Identifizierung aus einer Genderperspektive diskutiert werden.

Die Bottega, verstanden als realer Raum im symbolischen Gefüge gesellschaftlicher Orte und Grenzen, war und ist für jede Künstlerinnenvita von Relevanz. Tiziana Plebani [62] analysiert in ihrem Aufsatz genau solche räumlichen Schnittstellen wie z.B. *osterie, locande, casini, salotti, botteghe* als *sale della via,* als verlängerte Wohnzimmer zur Strasse hin, wo Freundschaften zwischen beiden Geschlechtern möglich waren. „Di sicuro c'é da dire che in questo secolo, e soprattutto nella sua seconda metá, lo spirito dei tempi fu nutrito, coltivato e alimentato dall'amicizia tra i sessi." Die zahlreichen Freundschaften zu Männern, die die Carriera-Schwestern pflegten, werden aus dieser *genius loci* - Perspektive erst nachvollziehbar.

[62] Plebani, T., Sociabilitá e protagonismo femminile nel secondo Settecento, in: Filippini, N.M., Donne sulla scena pubblica, Societá e politica in Veneto tra Sette e Ottocento, Milano, 2006, S.34. "Es kann mit Sicherheit gesagt werden, dass vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Zeitgeist die Freundschaft zwischen den Geschlechtern förderte, kultivierte und alimentierte."

Publikum und AuftraggeberInnenschicht

Laut Franca Zava hängt der Umzug an den Canal Grande mit den ersten finanziellen Erfolgen der Künstlerin zusammen, was meines Erachtens etwas zu kurz greift:

„Percorrendo oggi il Canal Grande in direzione del bacino di San Marco, e oltrepassato il ponte dell'Accademia, si può riconoscere sulla destra, la casa di Rosalba, in quella a tre piani che affianca Ca' Venier dai Leoni. Il trasferimento nella casa di San Vio può corrispondere a un nuovo benessere familiare per l'affermazione professionale della giovane pittrice (è lei infatti ad assumersi la spesa annuale dell'affitto ai proprietari, i nobili Zambelli)."[63]

Rosalba Carriera war sich bewusst, dass ihr breiter Bekanntheitsgrad, ihr guter Ruf und ihre unbestrittene Meisterschaft als Portraitmalerin nicht genügten, um eine zahlungskräftige Klientel ins Atelier zu locken. Für eine repräsentationshungrige Elite waren die architektonischen und topografischen Rahmenbedingungen konstitutiv für einen standesgemäßen Auftritt.

Am Canal Grande zu arbeiten und zu logieren, war deshalb für die Familie Carriera eine strategisch wichtige Entscheidung; der *genius loci* von Venedig materialisierte und spiegelte sich wortwörtlich in seinen prachtvollen Uferpalästen. Einer Theaterkulisse nicht unähnlich, fungierte der Canal Grande als inszenierter Laufsteg der Eitelkeiten gleichermaßen wie als Symbol kaufmännischer Tüchtigkeit. Es waren die Vedutenmaler, die den Canal Grande zur Freilichtbühne mitkonstruiert haben und es war Rosalba Carriera, die den Akteuren <ein Gesicht> gegeben hat.

„Kurfürst Emanuel von Bayern fand trotz der 1704 über ihn hereinbrechenden Katastrophe noch Zeit, bei Rosalba Carriera sein eigenes Bildnis und Konterfeis der schönsten Frauen Venedigs zu bestellen… Mitten im Krieg gegen Schweden machte König Friedrich IV. von Dänemark im Jahre 1709 Ferien in Venedig, wo er sich köstlich unterhielt und von den Damen der Stadt so begeistert war, dass auch er Rosalba Carriera beauftragte, ihre Schönheit in zwölf Pastellen festzuhalten…Sie alle übertraf jedoch der Kurfürst von Sachsen, der spätere König August III."[64]

In einem von Kriegen und Hungersnöten gebeutelten Europa sich als Künstlerin einen stabilen Abnehmerkreis zu sichern, war auch mit großem diplomatischem Geschick

[63] Zava Boccazzi, F. >M.lle Rosalba Très Vertueuse Pentresse, in: Rosalba Carriera, <prima pittrice d'Europa<, a cura di Giuseppe Pavanello, catalogo di mostra, Fondazione Giorgio Gini, Venezia, 2007, S.15. Sinngemäß übersetzt und zusammengefasst: "Fährt man heute den Canal Grande Richtung Markusplatz, befindet sich nach der Accademia-Brücke die dreistöckige Casa Carriera. Der Umzug erklärt sich damit, dass die Künstlerin sich auf Grund ihres professionellen Erfolges dort die Miete auch leisten konnte."

[64] Haskell 1996, S.416.

verbunden. Es kam vor, dass sich in Carrieras Werkstatt adelige Italienbesucher aus feindlich gesinnten Lagern einfanden, um sich von ihr portraitieren zu lassen. Genauso möglich war es auch, dass konkurrierende venezianische *nobildonne* der Künstlerin Modell saßen, um sich – stillgelegt - in gerahmten Abbildern pfälzischer oder sächsischer Schönheitengalerien wieder zu finden.

Von der Carriera gemalt zu werden, war Ereignis und Ehre zugleich. Christian Cole (1697-1735), Sekretär des Charles Montagu Lord Manchester und englischer Botschafter in Venedig, empfahl der Künstlerin einen britischen Grand Tour Reisenden, den Cavaliere Frankland, wie folgt:

„Questo Signore ha veduto tutti li belli quadri e molti delli pittori di Roma et è grand amatore de questa sí nobile scientia, per questo non vorrebbe passar a Venetia senza veder la signora Rosalba giustamente stimata un ornamento d'Italia e prima pittrice de l'Europa." [65]

Goethes Vater, Johann Caspar, konstatierte auf seiner Reise nach Italien im Jahre 1740, lapidar:

„An vortrefflichen Bildhauern und an Malern in Öl, Fresko und Pastell leidet man in Venedig keine Not, aber es genügt wohl, wenn ich hier lediglich auf die Sig. Rosalba hinweise, die sich insbesondere in der Pastellmalerei große Verdienste erworben hat. In ihren Bildnissen herrschen Leben und Kunst, und die Natur wird darin derart getreu nachgeahmt, daß jeder, der diese Gemälde einmal gesehen hat, sie immer wieder gern sehen möchte." [66]

Es ist hier nicht der Ort, all jene Prinzen und Prinzessinnen, Kurfürsten, Könige und Königinnen *in spe, nobildonne*, Kunstkritiker, Mäzene, venezianischen Dichterinnen, Sängerinnen oder Schauspielerinnen, *amateurs* und leidenschaftliche Sammler namentlich aufzulisten, die Carriera in Paris (1720/1721), Modena (1723) oder Wien (1731) portraitiert hatte. Anzumerken ist jedoch, dass Carrieras internationalen Ruhm ausländische Auftraggeber begründeten, vor allem *in loco*, während sich die venezianische Klientel, mit Ausnahme der venezianischen *nobildonne,* auffallend zurückhielt.

[65] Carriera 1705, in: Sani 1985, S.89. „Dieser Signor hat alle die schönen Bilder und viele der Künstler in Rom gesehen und ist ein großer Liebhaber dieser noblen Kunst, und deswegen möchte er nicht Venedig passieren ohne Frau Rosalba gesehen zu haben, die zu Recht <*ornamento d'Italia*< (Zierde Italiens) und „*prima pittrice d'Europa*" (erst<rangige< Malerin Europas) genannt wird."

[66] Goethe, J.,C., Reise durch Italien, Viaggio per l'Italia, Deutsch-Italienische Vereinigung (Hg), Frankfurt, 4. Auflage, 1999, S.385.

Carriera wusste Bescheid um die potentielle Kaufkraft rivalisierender Herrscherhäuser und traf ihre beruflichen Entscheidungen ganz pragmatisch und zielorientiert. Die amerikanische Kunsthistorikerin Shearer West:

„Occasionally, she would inform the member of one court of the work she was doing for a rival court, but even without her admission, it is clear that rival courts were competing to have here to themselves. The fact that she resisted any single association gave here a commercial freedom and forced clients to compete for services on the open market."[67]

Zwei prominente Figuren aus dem europäischen Hochadel möchte ich stellvertretend für Carrieras aristokratische Auftraggeberschicht erwähnen: den dänischen König Friedrich IV. (1671-1730) und den sächsischen Kurprinzen und späteren König von Polen Friedrich August III. (1696-1763).

In einer Anfrage an Carriera um ein Selbstportrait lässt König Friedrich IV. über seinen Botschafter in Venedig der Künstlerin folgendes ausrichten:

„Les belles peintures, que j'ai de vos mains, attirent chez moy les virtuosi et les connoisseurs. Ils admirent l légèreté de vos couleurs, aussi bien que leur vivacité. Ils sont charmés de la ressemblance de vos portraits et ils souhaitent touts que j'eusse apporté votre propre portrait, afin qu'ils eussent au moins icy la copie d'une originale qu'ils honorent tant et qu'ils ne verront jamais. « [68]

Wie Kennerschaft, Bewunderung, Anerkennung oder bloße Liebhaberei in eine regelrechte Sammelwut umschlagen können, davon zeugt >Das Kabinett der Rosalba< in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, das rund 150 Pastelle beherbergt. Kennengelernt hatte der Kurfürst Rosalba Carriera als Kronprinz zu Beginn des Jahrhunderts, als er mehrfach in Venedig Station machte. Ab diesem Zeitpunkt sammelte und kaufte er Carriera-Pastelle ohne spezifisch ausgeprägte Vorlieben:

„Bildnisse von Freunden und Bekannten oder von hübschen Frauen, denen er noch nie begegnet war, Allegorien der vier Jahreszeiten, der vier Kontinente oder der vier Elemente, religiöse Motive wie Maria Magdalena oder die Jungfrau Maria. Die Themen spielten fast keine Rolle, da alle Bilder gleichermaßen attraktiv waren."[69]

[67] West 1999, S.60.

[68] Weiberg in Copenhagen an Carriera 1711, in: Sani 1985, S.179. „Die schönen Gemälde, die ich aus ihren Händen habe, ziehen hier die Virtuosen und die Kenner an. Sie bewundern die Leichtigkeit Ihrer Farben sowie die Lebendigkeit. Sie fühlen sich geschmeichelt von der Ähnlichkeit Ihrer Portraits und wünschen sich alle, dass ich Ihr Portrait mitgebracht hätte, damit sie wenigstens eine Kopie des Originals hätten, das sie so bewundern aber doch nie sehen werden."

[69] Haskell 1996, S.417.

Motive und Themenbereiche scheinen als Auswahlkriterien eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Ich vermute, dass die Sammelleidenschaft des Kurfürsten von Sachsen nicht nur von kunstästhetischen Interessen geleitet war, sondern auch als Ausdruck eines übersteigerten, fast schon egomanischen Repräsentationsbedürfnis gelesen werden kann.

Seine fanatisch gesammelten Pastelle outen sich als materialisierte Objekte des Begehrens und werden durch ihre Musealisierung im >Kabinett der Rosalba> stillgelegt und exterritorialisiert.[70] Kunst wird zum Fetisch und zur Demonstration männlicher (Kauf)Potenz.

„In dieser Entrückung aus jeder Handgreiflichkeit und aus jeder Zirkulation, im <Einschluss> des ästhetischen Objekts wird dieses unausweichlich zum Fetisch: (I) Objekt einer Devotion, die seiner überalltäglichen, herausgehobenen Attraktion gilt, (II) Objekt einer Ambivalenz, die zwischen dem sistierten Begehren nach Aneignung und der Angst vor seiner überlegenen, ergreifenden, faszinierenden Qualität oszilliert, (III) Objekt einer Lust, die durch das Vitrinenglas vor dem Objekt, wie umgekehrt das Objekt vor uns geschützt ist".

Die Sammlungsambitionen des Kurfürsten interpretiere ich als sublimierten Schaukampf, als ein Säbelrasseln „mit anderen Mitteln", um Machtansprüche, Distinktion und *memoria* durch Kunst zu demonstrieren und zu legitimieren.

Casa Carriera oder **Die Werkstatt als Ort kollektiver weiblicher Produktionsweise**

„Zimmer sind so verschieden voneinander; sie sind ruhig oder voller Donnergroll… man muss nur in irgendeiner Straße in ein Zimmer gehen, um die ganze außerordentlich komplexe Kraft der Feminität sich ins Gesicht wehen zu lassen. Wie soll es auch anders sein? Denn Frauen sitzen seit Millionen Jahren zu Haus, so dass im Laufe der Zeit die Wände getränkt sind von ihrer schöpferischen Kraft, die in der Tat, die Fassungskraft der Ziegel und des Mörtels so überladen hat, dass sie sich jetzt Feder und Pinsel und Business und Politik zuwenden muss. Aber diese schöpferische Kraft unterscheidet sich sehr von der schöpferischen Kraft der Männer."[71]
Virginia Woolf

Virginia Woolfs Metapher der von „weiblicher Schöpferkraft getränkten Wände" und damit „überladenen Ziegel und Mörtel" beschreibt in einem sehr physischen Sinne, wie eng der Arbeitsbereich mit dem Raum-Erlebnis verknüpft ist.

[70] Böhme, H., Fetischismus und Kultur, Eine andere Kultur der Moderne, Hamburg, 2006, S.355.
[71] Woolf,V., A Room of One`s Own, London: Hogart Press, 1929; trans., Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt, 1982.

Die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung seit Giorgio Vasari hat die Geschichte der Kunst als eine Geschichte von Vätern und Söhnen[72] konstruiert und deren Arbeitsraum als mythischen Ort männlicher Schöpferkraft hochstilisiert; das Atelier wurde zum exklusiven, „heiligen Bezirk" erkoren, wo der Künstler als Zeremonienmeister und sein Modell als Inspirationsquelle ihr (meist heterosexuell gedachtes) Geschlechterritual inszenierten. Die Künstlerwerkstatt als Ort jenseits von Raum und Zeit ist zwar eine männliche Phantasie, hat aber der Legendenbildung des männlichen Genius über Jahrhunderte Vorschub geleistet hatte.

Ich lese die Bottega als geschlechtlich kodierten Aktionsraum, wo Frauen und Männer Modellsaßen, über Preise verhandelten, Aufträge erteilten, Bilder kauften, über Künstlerkollegen diskutierten, Einladungen vorbrachten, Informationen austauschten, als Bittsteller vorsprachen, ihre jungen Grand Tour Schützlinge begleiteten oder auch nur den Stadtklatsch kommentierten.

Mein Blick auf die Casa Carriera entmystifiziert den Topos Werkstatt und interpretiert ihn als kollektiven Ort weiblicher Produktionsweise ohne strikte Trennung zwischen Kunst und Kunsthandwerk[73], zwischen Kopf- und Handarbeit. In diesem arbeitsteiligen Produktionsraum wurden die Spuren körperlicher Arbeit beim Herstellungsprozess nicht negiert, genauso wenig wie die Sorgen finanzieller, familiärer oder gesundheitlicher Natur.

Gehilfinnen mussten ausgewählt, angestellt und eingeführt werden, Materialien und Werkzeuge auf den neuesten Stand gebracht und technische Verfahren immer wieder

[72] Werner, G. Einleitung, in: Lindner, I./Schade, S.,/ Wenk, S.,/ Werner, G., Blickwechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, 1989, S.19. „Ein vortreffliches Beispiel für eine Allianz zwischen Vätern und Söhnen bot der letzte Kunsthistorikerkongress (1988). Hier sprach Heinrich Klotz in seinem Festvortrag zur Postmoderne von Vasari als dem <Stammvater< der Kunstgeschichte. Der ebenso häufig vollführte Vatermord gehört mit zum System, in dem sich Kontinuität und Identität versichert wird: Sind die Väter erst einmal errichtet, können/müssen sie bisweilen auch wieder ermordet werden, auf dass die Söhne an ihre Stelle treten können. Damit die Identifikation des Kunsthistorikers mit dem Künstler und das Erbschaftsverhältnis zwischen Vätern und Söhnen überhaupt funktioniert, muss offenbar Geschichte als eine von Helden geschrieben werden. Heldengeschichten sind Männerschauplätze par excellence, und von ihnen aus gesehen müssen feministische Forschungen als Liebhabereien erscheinen."

[73] Kolter, K., Frauen zwischen <angewandter< und <freier< Kunst, in: Lindner, S./Schade, S./Wenk, S.,/Werner, G., Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, 1989, S.209 geht der Frage nach, wie Arbeitsmaterialien, Formen und Farben eng mit dem Weiblichkeitstopos verknüpft sind und versucht herauszuarbeiten, wie die Trennung von Kunst und Handarbeit an einer männlich fokussierten Künstlerideologie geschult sind. „Künstler zu sein, bedeutete nun z.B. genial zu sein – Natur, und damit zusammenhängend handwerklich geschickt einen Gegenstand abbilden zu können, erachtete man nicht mehr als vorrangige Leistung. Künstler zu sein bedeutete schließlich intellektuell zu sein, d.h. Kopf-statt Handarbeit zu betreiben."

durchexerziert und verfeinert werden. Aus ihren Tagebüchern geht hervor, wie mühsam und wichtig es war, die Preisangebote in den unterschiedlichsten europäischen Währungen möglichst flexibel zu gestalten ohne die französische und englische Konkurrenz aus den Augen zu verlieren. Aus ihren Aufzeichnungen geht auch hervor, wie die Künstlerin Farb- und Pigmentqualitäten von Pastellkreiden aus Flandern oder aus Paris zu unterscheiden wusste, wie intensiv sie sich um die Verglasungsfestigkeit und Rahmungsästhetiken kümmerte, wie sorgfältig sie Papierqualitäten als Bildträgermedium studierte und welche praktischen Ratschläge sie *dilettanti* erteilte, die sich in der Pastellmalerei versuchen wollten.

Um ihre *per definitionem* fragilen Pastellarbeiten quer durch ganz Europa zu karren, wurden sie, in Holz- oder Schafwolle eingewickelt, in sogenannten *cassettoni* samt Begleitschreiben an die Auftraggeber abgeliefert. Teamarbeit war also angesagt und die Werkstattgehilfinnen lernten, dass künstlerische Produkte nicht losgelöst von praktischen Erfordernissen realisiert werden können. Eine der bekanntesten Werkstattgehilfinnen der Casa Carriera war Felicita Sartori, die ein so hohes Maß an künstlerischer Perfektion erreicht hatte, dass sie zur Hofmalerin in Dresden avancierte.

Rosalba Carrieras eigentliche Stärke sehe ich aber in ihrer Experimentierfreudigkeit im technischen Bereich der Pastellmalerei. Sie stellte ihre Pastellstifte selbst her und entwickelte eine Farbfixierungstechnik, die das ästhetische Potential der Pastellkreiden zum Leuchten gebracht hatte. Carrieras Sachkompetenz beschränkte sich aber nicht nur auf die eigene künstlerische Produktion. Ausführlich konnte sie ihrem Freund und Gönner Pierre Crozat hinsichtlich Konservierungsprobleme von „Alten Meistern" folgendes berichten:

„J'ai domandé à plusieurs connoisseurs et tous sont tombés d'accord que cela ne provienne pas, ni de la couche, qu'on avait le soin de la donner fort bonne, ni des vernis, qu'on ne s'en servoit pas trop, mais plutot de l'endroit où ils auront été placé et du différent climat, car, par exemple, nous voyont et vous l'auret aussi remarqué que les tableaux de la terre ferme sont beaucoup plus conservè que ceux de Venise." [74]

[74] Carriera 1722, in: Sani 1985, S. 421-422. Sinngemäß übersetzt und zusammengefasst: „Ich habe mit vielen Sachverständigen das Problem besprochen und wir waren uns einig, dass die Schäden weder mit dem Farbauftrag, noch mit der Farbfixierungstechnik oder dem Bildträger zu tun haben, sondern mit den klimatischen Raum- und Ausstellungsbedingungen. Bilder außerhalb Venedigs, auf der terra ferma, sind nachweislich besser konserviert."

Haskell 1996, S.379 über Rosalba Carrieras Expertentum auch in Sachen Kunstankäufe: „Im Jahre 1706 suchte Ferdinando Carlo Gonzaga, der letzte Herzog von Mantua, in Venedig Schutz vor den österreichischen Invasionstruppen. Zwei Jahre später,*<usé par la débauche, malade de la goutte>,* starb er sechsundfünfzigjährig in Padua. In der Zwischenzeit hatte er sich über 900 Bilder aus der herzoglichen

Mein Versuch, auch die technischen und praktischen Aspekte künstlerischen Schaffens von Frauen zu benennen, sollte das emanzipatorische Potential weiblicher Autorschaft unterstreichen: Rosalba Carrieras berufliches und künstlerisches Selbstverständnis kontrastiert augenscheinlich mit der mythisch aufgeladenen Vorstellung eines von Alltagssorgen enthobenen Künstlers, der nur mit Pinsel und Palette bewaffnet, seine geniale Eingebung auf Leinwand fixiert.

In diesem Sinne sehe in der Casa Carriera spätere Vorstellungen einer gelungenen Synthese von Leben und Kunst verwirklicht.

Mit dem Begriff Werkstatt theoretisiere ich den prozesshaften Charakter künstlerischer Aktivität; das heißt, ich begreife ein Portrait von Rosalba Carriera nicht nur als ein Kunstobjekt, das losgelöst von dem Erstellungshergang funktioniert. So wird zu zeigen sein, wie die Werkstatt als multifunktionaler Arbeitsplatz auch „einen Ort der Überschneidungen zwischen privatem und öffentlichem Raum“[75]darstellt, wo unterschiedliche Portraitsituationen bewusst inszeniert werden. Überschneidungen verstanden als Liminalitäten, als Schnittstellen, die entweder als Grenzen oder als Schwellen gelebt werden können.

Sammlung nachschicken lassen, die er vor seinem Tod unter seinen Höflingen verteilte. ….Zahlreiche Bilder tauchten auf dem venezianischen Kunstmarkt auf. Rosalba Carriera kaufte zwei für den Kurfürsten von der Pfalz.“

[75] Rosenthal 1996, S.228.

Viertes Kapitel

Werkproduktion

Malerin und Modell im Malprozess

Wenn Rosenthal die heterosoziale Portraitsituation der Künstlerin Angelika Kauffmann ins Visier nimmt und den weiblichen Künstlerinnenblick auf den Mann als „potentiell gefährlich“ deutet, um „zu einem zivilisierten Männerbildnis im Bild“ zu gelangen, so stellt sich bei Rosalba Carriera zusätzlich noch die Frage, ob ihr Blick auf weibliche Modelle nicht auch als „potentiell gefährlich“ interpretiert werden kann. Innerhalb dieses „Blickkarussels“[76] zwischen Betrachtenden und Betrachteten kann von einem neutralen Abbildungsverfahren während der Portraitsitzung nicht mehr die Rede sein. Das neu erstellte <Selbst> im Portrait umschreibt keinesfalls bloß die Eigenschaften der dargestellten Person. Es bezieht sich nicht allein auf die Artikulation ihrer Ähnlichkeit oder der Erfassung ihres Charakters, um diese für die Zukunft auf der Leinwand zu fixieren, sondern Kunstschaffende konstruieren im Malprozess immer auch eine <Subjektivität> mit ins Bild.

Wenn ich das Portraitstudio als Ort intersubjektiver Aushandlung verstehe, als diskursive Formation geschlechtlicher Identitäten, dann wird Portraitsitzen zum performativen Akt des Sehens und Gesehenwerdens.

„In der intersubjektiven Studiosituation konnte sich ein Grad der Gleichwertigkeit einstellen, der über die Geschlechterposition hinaus auch die soziale und öffentlich-berufliche Stellung umfasste. Bereits dadurch, dass diese prominenten und relativ unabhängigen Frauen eigene Kontrolle über ihren Portraitauftrag ausübten, ermöglichte ihnen im Austausch mit der kongenialen Portraitmalerin, einen Diskurs über ihre eigene Kreativität zu führen, der aufgrund des Ausschlusses männlich/öffentlicher Blickkontrolle in viel geringerem Maße durch öffentliche Zensur <in Schach< gehalten zu werden.“[77]

Angela Rosenthal bezieht sich zwar auf die Künstlerin Angelika Kauffmann, aber ihre Bemerkungen können durchaus auch auf Rosalba Carrieras Selbstverständnis übertragen werden.

Daher ist die Frage, ob und inwiefern eine gewisse Portraitsituation durch das Geschlecht der Künstlerin mitdefiniert und/oder verändert wird, von besonderer

[76] Hammer-Tugendhat, D., Jan van Eyck: Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: Zimmermann, A., (Hg), Kunstgeschichte und Gender, Berlin, 2006, S. 90.
[77] Rosenthal 1996, S.235.

Relevanz. Wie der Blick der Carriera auf ein männliches oder weiblich definiertes Gegenüber, identitätsstiftend rückwirken kann bzw. wie die künstlerische Blickkontrolle mit dem Akt des Malens verknüpft ist, werde ich zum Beispiel des Portraits der Faustina Bordoni präziser erläutern.

„Maestra del Pastello": Pastellmalerei als mediale Technik

Pastel

J'aime á vous voir en vos cadres ovales
Portraits jaunis des belles du vieux temps,
Tenant en main des roses un peu pales,
Comme il con vient á des fleurs de cent ans

Le vent d'hiver, en vous touchant la joue,
A fait mourir vos œillets et vos lis,
Vous n'avez plus que de mouches de boue
Et sur les quais vous gisez tout salis.

Il est passé le doux règne des belles ;
La Parabère avec la Pompadour
Ne trouveraient que des sujets rebelles,
Et sous leur tombe est enterré l'amour.

Vous, cependant, vieux portraits qu'on oublie,
Vous respirez vous bouquet sans parfums,
Et souriez avec mélancolie
Au souvenir de vos galants défunts.

Théophile Gautier, 1835

Pastellkreiden sind Werkstoff und/oder Werkutensil; Pastellstifte sind Zeichen- und /oder und Malstifte; Pastellmalerei[78] ist technisches Verfahren und /oder Darstellungsmedium; Rokoko ist Spätbarock und /oder Frühaufklärung – meine Fragestellungen bewegen sich in diesem ambivalenten Beschreibungsraum. Ich möchte herausarbeiten, warum eine bestimmte historische Zeitspanne, hier das Rokoko, mit den Materialeigenschaften eines Werkstoffes überblendet und verbrämt wird.

„Im Malakt gibt es eine ständige Einheit von körperlicher Bewegung und den materiellen Bedingungen des Mediums, der Körper des Malers steht über die Berührung der Farben auf der Palette und der Textur der Leinwand im taktilen Austausch mit seinem Produkt." [79]

[78] von Hoerschelmann, E., Rosalba Carriera, Die Meisterin der Pastellmalerei, Leipzig 1908, S.31.
[79] Wittmann 2004, S.217.

Was hier für den Malgestus grundsätzlich postuliert wird, gilt in noch wesentlich stärkerem Maße für die Pastellmalerei: Pastellkreiden werden mit den Fingern verrieben, vermischt, verwischt oder geglättet – ein sehr physisches, taktiles und sinnliches Verfahren.

Wenn ich diesen Malmodus konstitutiv für jeden Akt des Farbenauftragens interpretiere, dann ergeben sich erstaunliche Analogien zwischen Pastellmalerei und einem historisch gewachsenen, sich veränderndem Schminkdiskurs. Wie die strukturelle Verwandtschaft zwischen beiden kulturellen Praktiken hergestellt wird und wie relevant sie für den Geschlechterdiskurs sein kann, darüber möchte ich auch reflektieren.

Emilie von Hoerschelmann war die erste Kunsthistorikerin, die sich 1908 mit der venezianischen Künstlerin auseinandergesetzt hat. Interessant finde ich ihren Blick auf das 18. Jahrhundert, vor allem in Engführung mit dem von Théophile Gautier.

„So wurde die Pastellmalerei dank Rosalbas Erfolgen erst als vollkommen selbständige Gattung in Europa anerkannt. Als solche blüht und wuchert sie fort, bis diese weiche, süßliche, aber elegante Modemalerei als solche – wie so vieles andere, das eben noch tonangebend war – als recht eigentliches Monopol der herrschenden Klassen von den todesbitteres Wellen aufrasender Volkswut, zu Ende des Jahrhunderts, verschlungen und hinweggespült wurde... Interessant und wichtig ist die Pastellmalerei mehr im negativen als im positiven Sinne: nicht als Schöpferin neuer Ideen, sondern als zierliche, gewandte, geschminkte und gepuderte, ebenso frivole wie verführerische Zerstörerin der alten, hohen, verlassenen und gestürzten Ideale! Für diese war freilich bei den gestriegelten und geschniegelten Helden der Salons des XVIII. Jahrhunderts, den gepudert und geschminkt einherstolzierenden Roués im Stile eines Richelieus (Favorit des Regenten Philipp von Orléans) ebenso wenig Sinn und Verständnis zu suchen wie bei den an Lüsternheit und Koketterie mit ihnen rivalisierenden Damen der Regentschaft, wie Madame de Parabére, Madame de Prie u.a.“[80]

Die für das frühe 18. Jahrhundert charakteristische Einebnung von Bühne und Öffentlichkeit erzeugte das <öffentliche> Gesicht, das durch weiße Grundierung, tiefrot gefärbte Lippen, Wangenrouge und Puder sozialen Rang und politische Sichtbarkeit visualisierte: Das Gesicht *als pars pro toto* fungierte als Schreibunterlage kulturell definierter Vorstellungen von Schönheit, Authentizität und Wirklichkeit und funktionierte als kodierter Signal- und Informationsträgerträger. Schönheitspflästerchen[81] oder „*mouches*“, je nachdem, wo und in welcher Form auf

[80] v. Hoerschelmann 1908, S.37.

[81] Vom 16. bis zum 19. Jahrhundert waren die Schönheitspflästerchen, die „mouches“ (frz.: Fliegen, Stechmücken) ein beliebtes Schminkutensil aristokratischer Eliten. Zur Verwendung kamen entweder

dem Gesicht platziert, konnten entweder Hautmakel oder Altersflecken kaschieren oder aber auch erotische Verführungssignale aussenden.

Während Hoerschelmann die metaphorische Nähe von Pastell und Schminke in ihrer Negativität unterstreicht, sieht Theophile Gautier darin die letzte Bastion gegen die Tyrannei des vermeintlich Echten, Vernünftigen und Natürlichen.

Gesichter auftragen

„Eine Dame von schlichtem Gemüt, die viel Schminke aufgetragen hatte, fragte ihren Maler, wo er seine Farben kaufe. „Ich glaube, Madame", antwortete er, „ dass wir uns beim selben Händler versorgen."[82]

Hier liegt die Pastellmalerei den Schminkkünsten strukturell besonders nahe und die mimetische Verschränkung von Darstellung und Medium wird entlang der weiblichen Figur ironisch, aber perfide auf den Punkt gebracht. „Alle diese Eigenschaften - die Fragilität der Pigmente, die koloristischen Qualitäten und die taktile Sinnlichkeit - teilt die Pastellmalerei mit der Schminkkunst"[83] schreibt Barbara Wittmann in Zusammenhang mit Eduard Manets Pastellbildnissen der 1860iger Jahre, weshalb dieser von der zeitgenössischen Kunstkritik als effeminierter Künstler vor allem von den Brüdern Goncourt abgestraft wurde. In ihrer berühmten *L'Art du dix-huitième siècle* hatten sie die Geschichte der Rokoko-Pastellmalerei zwar auf die Pastellportraits der Rosalba Carriera der 1720iger Jahre zurückführen müssen, konnten aber in ihrer Misogynie nicht umhin zu behaupten, dass erst Maurice Quentin de La Tour die „Frauenkunst" in ernsthafte, männliche Kunst überführt habe.

„Ans Licht tritt der Schöpfer des Pastells, der aus dieser Kunst von und für Frauen, aus den Zeichnungen der Rosalba, aus dieser nur halb festgehaltenen, flüchtigen, dem Puderstaub der Anmut vergleichbaren Malerei schillernder Koketterie eine männliche, große und ernsthafte Kunst hervorzieht und erstehen lässt..."[84]

Papier, Samt, Seide oder Taft in schwarzer Farbe und wurden von Frauen und Männern appliziert. Je nachdem, wo genau sich dieses Pflaster im Gesicht befand, hatte es einen anderen Namen: die <passionierte< im Augenwinkel, die <majestätische< in der Stirnmitte, die <galante< auf der Wange, die <freche< auf der Nase oder die <versteckende< auf der Narbe. „Mouches" waren abnehmbare Gesichtsmarkierungen, die als kulturelle Praxis neben Gruppenzugehörigkeit und Rangfolge, auch als erotische Verführungssignale funktionierten. URL http://de.wikipedia.org./wiki/Mouche, Zugriff vom 16.8.2012.

[82] Die Anekdote habe ich entnommen von Wittmann 2004, S.231.

[83] Wittmann 2004, S.235.

[84] Wittmann 2004, S.236.

Über ein Jahrhundert trennt die Brüder Edmond und Jules Goncourt von Rosalba Carrieras zeitgenössischen Kunstsammlern, Kritikern, Künstlerkollegen und Kunstagenten. Als „Meisterin der Pastelltechnik“ panegyrisch verehrt und gewürdigt, lese ich in ihrer vorbehaltslosen Anerkennung nicht nur künstlerische Wertschätzung, sondern, so meine These, auch eine männlich konnotierte Diskriminierungsstrategie weiblicher Kunst. Der kunstgeschichtliche Kanon setzt die Farbe traditionell mit dem sinnlichen, materiellen (statt geistigen) Moment eines Gemäldes gleich und/oder assoziiert Farbe mit passiver Weiblichkeit: In dieser geschlechtsspezifischen Rollenzuweisung stellte Rosalba Carriera keine ernstzunehmende Konkurrenz für männliche Autorschaft dar und konnte als Exotin innerhalb eines männlich dominierten Feldes stillgelegt werden.

Bestätigt wird diese Erkenntnis in der Konstruktion jenes modernen Mythos, der auf die Recherchen der Brüder Goncourt basiert, wonach das Rokoko bzw. das 18. Jahrhundert als das Jahrhundert der Frau hochstilisiert wurde. Entlang der Figur der Madame Pompadour (oder auch der Madame Parabére bei Theophile Gautier) wird das Rokoko als ein *mundus muliebris*, als eine Epoche regressiven Lustempfindens nachkonstruiert, „die vom geschichtsfernen, erotisierten Müßiggang unter der geistigen Herrschaft der Frau sein Gepräge erhält.“[85] Im täuschend echten, künstlich kunstvollen Darstellungsmedium des Pastells materialisiert und spiegelt sich metonymisch eine höfische Welt und in Carrieras Pastellbildnissen fand sie ihre kongeniale Farb- und Formensprache. Pastell als Material und als Medium ist kein unschuldiger, bedeutungsfreier Werkstoff: „Pastell“ oder „der Stoff, aus dem die Vorurteile sind.“

Im kollektiven Bildgedächtnis verdichtet sich das Zeitalter des Rokoko in Pastellfarben.

Théophile Gautiers Gedicht „Pastel“ lese ich als männliche Verlustgeschichte; als melancholische *hommage* an die edle Blässe parfümierter Damen einer längst vergangenen Epoche; Théophile Gautiers „Pastel“ ist ein Abgesang auf das erotische Wangenrouge vorrevolutionärer Zeiten.

[85] Wittmann 2004, S.246.

„Farbe bekennen“: Mal/Schminkpraktiken zwischen Symptom und Kultur

Der aufgeklärt-bourgeoise Ruf nach Echtheit und einem „natürlichen“, sprich ungeschminkten Gesicht richtete sich gegen das höfisch/dekadente und pastellfarbige Rokoko und wurde vorwiegend aus einer kulturell männlich geprägten Perspektive formuliert. Wo diese den Hauptgegenstand der ästhetischen Theorie, eben das Schöne, in seinen charakteristischen Merkmalen zu beschreiben versuchten, ist kaum übersehbar, was sie da im Sinn oder im Blickfeld hatten: das Weibliche.

Der bedeutendste und einflussreichste Physiognomiker des 18. Jahrhunderts war der Schweizer Pfarrer Johann Kaspar Lavater, der in seinen „Physiognomischen Fragmenten“ den letzten Beweis erbringen wollte, dass sich die Sprache des Herzens im Angesicht oder dessen Bild ausdrückte. Physiognomie als Lesekunst des <natürlichen Seins>, war eng verknüpft mit der Vorstellung eines <authentischen Ausdrucks> und „die Frau erröten[86] oder erbleichen zu sehen“ bedeutete, das Innere über das Äußere erschließen zu können, formulierte das Begehren, ihre Affekte und Gemütszustände zu kontrollieren und in Folge zu beherrschen.

Damit vollzog sich auch eine rasante Normierung des Körpers, in welcher die Beurteilung darüber stattfand, ob jemand schön oder hässlich und demzufolge gut oder schlecht wäre.“[87] Aus ästhetischen wurden moralische Urteile; diese richteten sich nun explizit gegen jene „typisch höfischen“ Täuschungs- und Verstellungsmodalitäten, die sich in einem vehementen Antischminkdiskurs verdichteten.

„Welchem Maler ist es wohl je gelungen, jene so leise und unmerklich ineinander fließende Farbenmischung, jene Haltung und Harmonie des Ganzen, jene sanfte, gleichsam schwebende Rundung, jene Zauberei der Natur im weiblichen Antlitz hervorbringen?“ [88]

Der sehr eindringliche Appell an die ungeschminkte, „echte“ Frau, ihr „natürliches“ Potential nicht in Trug und Tand zu verschleudern, sondern ihre schöne Seele in einem

[86] Rosenthal. A., „Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz“, In: Uerling, H.,/Hölz, K.,/Schmidt-Linsenhoff, V., (Hg.), Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin, 2001, S.95-111.

[87] Kodera, S., Selbsttransformationen und Körperbilder zwischen Renaissance-Platonismus und Gegenwartsdiskursen, in: Wiedlack, M.K. /Lasthofer, K., Körperregime und Geschlecht, Wien, 2011, S.103.

[88] Gieske, S., Die Schönheit der Damen, in: Make Up, Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik, Westfälisches Museumsamt, 1998, S.40.

„natürlichen“ Behälter dem Werben des Mannes als symbolische Mitgift gleich mitzuliefern, scheint bis heute nachzuhallen.

Wem heute attestiert wird, er trage etwas zu dick auf oder *you're making that up* sieht sich immer noch dem Vorwurf des Blenders, des Betrügers, des Maskenträgers, des Effeminierten ausgesetzt.

„Die Floskel, *jemand könne sich dieses oder jenes abschminken,* weist ein Anliegen von Jemandem zurück. Mehr noch, es wird ihm schroff, gar gehässig klargemacht, er habe generell falsche, nämlich per se illusionäre Hoffnungen gehegt. Wer so spricht, weiß die unsentimentale, vermeintlich <ungeschminkte Realität> auf seiner Seite“.[89]

Verweisen möchte ich in diesem Zusammenhang auf Rosalba Carrieras Florentiner Selbstbildnis von 1708, dessen formalästhetische Ausformulierung als antizipiertes Statement eines heraufziehenden Antischminkdiskurses gelesen werden kann. Auch die Annahme einer strukturellen Verwandtschaft von Malen und Schminken als kulturelle Praxis kann in diesem Zusammenhang theoretisch abgesichert werden.

Die Künstlerin führt uns mit dem kunsthistorisch etablierten Bild-im-Bildverfahren vor, wie im Schaffensprozess ein potentiell indefiniter Ist-Zustand in einen partikulären Soll-Zustand überführt oder aber gekippt werden kann. Mit Ist-Zustand meine ich ein Gesicht im Rohzustand, unbearbeitet, ungeschminkt, unverfälscht, also „echt“ und „wahr“; mit Soll-Zustand meine ich ein Gesicht, bearbeitet, geschönt, gefärbt/geschminkt, also „unecht“ und „unwahr“. Modern ausgedrückt, sehe ich im „eingebauten Bild“ jenes sehnsuchtsvolle Narrativ einer Vorher-Nachher-Schönheitsphantasie ausformuliert, das die Möglichkeit eines erneuerbaren Selbstentwurfs in Aussicht stellt.[90] Die *extraordinariness* des Nachher basiert vor allem auf die sichtbare Differenz zur *ordinariness* des Vorher, ohne die sichtbaren Zeichen des Transformationsprozesses mitzuliefern. Je nach historischem oder gesellschaftlichem Kontext ist diese Schönheitsphantasie immer eine andere. Wir wissen nicht, ob das „eingebaute Bild“ nur eine Studie oder eine Fingerübung ist, wir wissen auch nicht, ob Carriera das Bild fertig malen/anstreichen/schminken wird.

[89] Janecke, Ch., Gesichter auftragen, Argumente zum Schminken, Marburg, 2006, S.9.

[90] Villa, I.P., Sexy Bodies, Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, Jänner 2010. Selbstoptimierung oder der Wunsch nach Homologisierung ist „eine paradoxe Doppelbewegung, die zunächst besagt, dass <richtige< Männer und <richtige< Frauen einen entsprechenden Körper haben – doch nur umgekehrt wird ein Schuh draus: Nur wer den richtigen Körper hat, ist ein <richtiges< Geschlecht. Dass die Herstellung des <richtigen Körpers> nicht mehr nur Transsexuellen vorbehalten ist, sondern auch den Kandidatinnen von „The Swan –Endlich schön“ oder der zunehmenden Zahl von Menschen, die sich Schönheitsoperationen unterziehen, ist mindestens irritierend.“

Diese Unabgeschlossenheit lässt alle Deutungsmöglichkeiten offen; sollte das „eingebaute“ Frauenportrait in einer fürstlichen Schönheitengalerie stillgelegt/ausgestellt werden, wird das Gesicht nach zeitgenössischer höfischer Manier gestylt, retouchiert und geschminkt; sollte es für ein großbürgerliches Interieur gedacht sein, dann bleibt das Gesichts-Bild „naturbelassen“ zurück; sollte es sich um eine von Carrieras Mitarbeiterinnen handeln, dann delegiert die Künstlerin die Frage nach dem *finito* oder *non finito* an das Publikum. Dieses offene Ende wirft gleichzeitig die Frage auf, ob der Schmink/Malprozess als solcher überhaupt ein Ende haben kann. Wann hört jemand damit auf? Ich vermute, dass jeder kreative Akt in seiner Komplexität zwischen Imagination, Realität und verwirklichter Möglichkeiten ein tendenziell unabschliessbarer Vorgang ist, ähnlich dem selbstreflexiven Schreiben.

Lediglich die Tatsache, dass jeder Mal/Schminkdiskurs die Vorstellung eines authentischen Vorher und eines falschen Nachher außer Kraft setzt, zeigt die grundsätzliche Unabschließbarkeit jeder Form der ästhetischen Selbstkultivierung – ob im Selbstportrait oder vor dem Spiegel(bild).[91]

Aus dieser **His**tory heraus greift die Frauenbewegung der 1968er Generation den Antischminkdiskurs, ideologisch neu perspektiviert, wieder auf. Der bewusste Verzicht auf Make-Up, Beauty-Case und Toupierfrisur geschah im Namen einer Befreiung von patriarchal geprägten Normen, die besonders auf Frauen gesellschaftlichen Druck ausübten; Schminkutensilien wurden als *pars pro toto* „bourgeoisen Mülls“ verworfen, weil Frauen „so sind wie sie sind“, denn „mein Körper/Bauch/Gesicht gehört mir“.

Der Lippenstift wurde zur Metapher weiblicher Domestizierung, Puder und Parfüm als viel besungene „Waffen der Frau“ in ihrer substanziellen Nutzlosigkeit im Kampfe um Gleichberechtigung demaskiert und als obsolet erklärt. Die phänomenologisch ummäntelte Legitimation altbekannter, männlicherseits den Frauen oktroyierten Verpflichtung einer Korrespondenz von „außen“ und „innen“ wurde definitiv der Kampf angesagt. Karminrote Lippen als sexualisiertes und sexualisierendes Signal permanenter Verfügbarkeit/Verführbarkeit stehen zur Befriedigung und Besänftigung männlichen Begehrens nicht zur Disposition. Die feministische Latzhose, Franziskanersandalen und ein Gesicht „*acqua e sapone*“ sind als ein demonstrativer

[91] Leutner, P., Bild und Schminke, Über Falten und Verdoppelungen des Sichtbaren, in: Janecke 2006, S. 95.

Akt des Widerstandes gegen jede Form von Vereinnahmung der „Frau“ als „Objekt der Begierde“ zu lesen. Nicht männliche Begehrlichkeiten sollten bedient werden, sondern die eigenen. [92]

So können Anti-Schminkdiskurse wie jene am Übergang zwischen höfischer und bürgerlicher Ära oder am Übergang vom „Muff von 1000 Jahren unter den Talaren“ und „dem freien Lernen der roten Kinderkrippe“ auch als Stellvertreterdiskurse im Kampf um politische, gesellschaftliche und kulturelle Gleichberechtigung gelesen werden.

Wie Christian Janecke ausführt, hat die Reflexion über das *pro und contra* einer kulturellen Praxis wie dem Schminken sich bis in das 20. Jahrhundert hinein in zwei Lager gespalten: In Philosophen und Kulturkritiker, die Schminke als ein Symptom für <falsches Bewusstsein>, Konsumismus und Schönheitswahn dezidiert ablehn(t)en und wie den Autor und mich, die dem Schminkdiskurs eine tendenzielle Naturalisierung prophezeien,

„mit Blick auf das, was ansteht: Im Zuge einer globalisierenden und zugleich überalternden Gesellschaft könnte es ja bald sein, dass wir weniger über <aufdringlich geschminkte>, als vielmehr wieder wie einst Voltaire über die Aufdringlichkeit ungeschminkter Gesichter klagen werden.“[93]

Von feministischer Seite macht sich heute ein recht heterogenes Spektrum von Deutungen auf. Zwischen Schminkabstinenz oder Schönheitshandeln als Formen von Selbstermächtigung jongliert der Selbstbearbeitungsdiskurs von diktierten Weiblichkeitsbildern und dem Wunsch nach herrschafts- und zweckfreien Selbstfindungsmodi hin und her.[94]

---

[92] Brownmiller, S., Weiblichkeit, Frankfurt, 1987, S.170. „Schminken stand in engster Beziehung zu all jenen Aspekten der Sexualität, die verboten waren oder heuchlerisch und verschämt übergangen wurden“ und deshalb „erstaunt es nicht, dass das Bemühen um sexuelle Aufrichtigkeit, zu einer Ablehnung von Make-Up führte.“

[93] Janecke 2006, S.35.

[94] Folgendes Zitat befand sich im Eingangsbereich der Ausstellung: *„That's me – That's not me. Cindy Shermans frühe Werke“*, Galerie am Hof, Wien, Mai 2012. Folgendes Zitat an der Eingangswand dokumentiert und reflektiert sehr einsichtig, wie ambivalent Schminkdiskurse nach wie vor sind: „Obwohl ich mein Werk nie in einem aktiven Sinne für feministisch oder für ein politisches Statement gehalten habe, beruht natürlich alles darin auf meinen Beobachtungen als Frau in dieser Kultur. Und ein Teil davon ist die **Hassliebe-Geschichte** (meine Hervorhebung), die Tatsache, dass mich Make-up und Glamour faszinieren und ich sie zugleich verabscheue. Das kommt von dem Versuch, sich selbst schön und sexy wie eine richtige junge Dame herzurichten, ohne sich zugleich wie eine Gefangene dieser Struktur zu fühlen“. Konterkariert diese Aussage die feministische Rezeption der Künstlerin? Wie liest sich in diesem Kontext, Shermans Entscheidung als *testimonial* für die Make-up Firma MAC aufzutreten?
.

Spiegelreflexionen: Von der Physik zur Metapher

Überlegungen zum Spiegelbegriff sind in der Forschungsliteratur in den vielfältigsten Varianten durchdekliniert worden.

Der Spiegel im „eigentlichen" Sinne meint das physische Ding an sich, den Spiegel als optisches Gerät, als Schauglas, dessen mikroskopisch polierte Oberfläche Lichtstrahlen aller Farben so zurückbeugt, dass dabei ein Bild entsteht; im vorliegenden Forschungszusammenhang interessiert aber die „uneigentliche Seite" des Spiegels.

„Von der Physik zur Metapher" beschreibt den Weg, den der Blick in den Spiegel zurücklegt, um den eigentlichen, oberflächlichen Reflexionsraum in einen uneigentlichen, vielschichtigen Projektionsraum zu verwandeln.[95] Was es bedeutet, dass der Spiegel Bilder „seitenverkehrt" und Räume zu Flächen macht, zeugt von seinem phantasmatischen Charakter. Genderrelevant ist in diesem Kontext, dass den griechischen Wörtern wie Phantasma, Phantasie (gemeint ist die fantasia wie wir sie aus der Musik kennen) und Phänomen das Verb „phainein" zugrunde liegt, was so viel heißt wie „sichtbar machen" und durchkonjugiert auch „sichtbar werden, erscheinen" bedeutet. Was sich also als männlich oder weiblich re-präsentiert sind „(Er)scheinungs"bilder und nicht die 1:1 Abbildungen von Wirklichkeiten.

Die menschliche Spiegelerfahrung gibt also Anlass zur Reflexion in der Doppelbedeutung von reflektieren – zurückbeugen und reflektieren – nachdenken.

Der Spiegel als Schwellenphänomen markiert die Grenze zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen[96]; er lässt eine ganze Reihe von Bezügen zu, die motivisch und erkenntnistheoretisch sich im Mythos des Narziss verdichten. Narziss beugt sich übers Wasser. Auf der blanken Oberfläche erscheint sein Bild. Er weiß nicht, dass es sein eigenes Gesicht ist, das sich auf der Wasseroberfläche spiegelt, weil er sich selbst noch nie gesehen hat. Narziss ist fasziniert von dem fremden Jüngling, greift nach ihm, will ihn festhalten, aber das Bild verschwindet, nichts zeugt vom Geschehenen. Ein Spiegelbild hinterlässt kein Zeichen, keine Spur, keinen Abdruck/Eindruck/Ausdruck. Heidi Witthöfl hat gerade diese Qualität des Spiegels gegenüber einem Gemälde, einer Fotografie oder auch einem *Close-Up* stark gemacht. Was diese mit dem Spiegelbild verbinde sei zwar die Fähigkeit, ein Bild zu re-produzieren, aber was sie fundamental

[95] Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Auflage, neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin, 1989.

[96] Eco, U., Über Spiegel und andere Phänomene, München, 1993, S.48.

unterschiede sei ihr notwendiges Innehalten im Momenthaften, das immer schon im Zuge der Betrachtung ein verspätetes, ein vorübergegangenes, ein veraltetes Ich zeige.[97] Dieses retardierende Moment im Darstellungs- und Herstellungsprozess vereitelt jede Form von Authentizitätsanspruch und macht die Suche nach einem Original, einer Quelle, einem Ursprung für unser vermeintliches So-Sein überflüssig.

Nur der Spiegel ermöglicht das Phänomen der Gleichzeitigkeit von Bild und Person, nur er besitzt das Privileg des *hic et nunc*. Was vordergründig so dokumentarisch, objektiv, neutral und evident daherkommt, wird aber durch einen je spezifischen, individuellen und immer anderen Blick des Spiegelschauers und der Spiegelschauerin konterkariert. Es gilt also, den Spiegel und das Spiegelbild lesen zu lernen, weil die Aussage „Das bin ich" regelrecht falsch ist, denn mich gibt es nur einmal. Korrekt ist die Aussage: „Das ist meine Reflexion", d.h. mein Bild, das ich aufgrund seiner Ähnlichkeit mit mir als mein eigenes akzeptiere erkenne. In diesem entscheidenden Moment beginnt jede Identifizierungsstrategie zu flotieren: Wenn ich nicht diejenige bin, die ich sehe, steht es mir frei, unterschiedlichste Ich-Varianten auf der Spiegeloberfläche einzuüben, auszuprobieren und wieder vorbeiziehen zu lassen. Bei der frühmorgendlichen Toilette stehen dem Spiegelgegenüber zum Beispiel folgende Optionen offen: die des totalen Widerstandes im Sinne von „Kenn ich nicht, wasch ich nicht" oder der Griff ins *beauty case* nach Kontur-Stift und Mal-Pinsel. Wenn der deutsche Schriftsteller Christoph Martin Wieland[98]die Büchse der Pandora als *Schminkbüchse* bezeichnet, schließt er eine kulturell als weiblich kodierte Praxis wie das Schminken mit der Assoziationskette Weiblichkeit/Schein/Uneigentlichkeit reflexartig kurz: „Scheinen und Seyn, welches eins seyn sollten, wurden zweierley".

Il dubbio del doppio: Der Blick in den Spiegel zeigt dem Betrachter und der Betrachterin weit mehr als seine bloße Reflexion.

So sind Spiegelbegegnungen immer auch Selbstbefragungen. „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?" fragt die Königin im Märchen „Schneewittchen und die sieben Zwerge". Sie fragt den Spiegel, in den sie blickt und

[97] Witthöfl, H., Von Angesicht zu Angesicht: literarisches Spiegelszenen, Frankfurt, 1998, S. 17.

[98] Wieland, Ch., M., Über die von J. J. Rousseau vorgeschlagenen Versuche, den wahren Stand der Natur des Menschen zu entdecken nebst einem Traumgespräch mit Prometheus, in: ders., Sämtliche Werke, hg. Von der <Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur>, Hamburg, 1984, Bd. 14-16, S.209; hier zitiert nach Leutner, P., Bild und Schminke. Über Falten und Verdoppelungen des Sichtbaren, in: Janecke 2006, S.95.

aus dem heraus sie sich selbst antwortet. Eifersucht, Stolz und Neid sind umso quälender und unerträglicher, als sie der „Selbsterkenntnis“ entspringen. So gerät ihre ritualisierte Spiegelbefragung deshalb zur Obsession, weil das (königliche) Spiegelbild als Abbild nicht gespeichert werden kann – der Blick von außen fehlt, der Andere als Speicherpart ihrer Ich-Befragung ist abwesend. Ohne intersubjektiven Austausch wird aus dem magischen Dreieck von Betrachterin, Spiegel und Betrachtete ein selbstreferenzieller, selbstzerstörerischer *circulus viciosus*. Um sich aus diesem Zirkelschluss zu befreien, muss die Bildhaftigkeit des Gesehenen als Spiegelreflexion erkannt werden.

Im Gegenzug ist der (Spiegel)Blick des Malers oder der Malerin ein produktiver, weil er sich nicht wie Narziss im eigenen Spiegelbild verliert.

„Anders als im Mythos durchkreuzt er das imaginäre Selbstverhältnis des Spiegelstadiums, wenn er sich der Zeichnung zuwendet, um die Sichtbarkeit des Bildes hervorzubringen.“[99]

Ohne den eigentlichen Spiegel als technisches Hilfsmittel ist diese bildliche Sichtbarmachung aber nicht möglich; das bedeutet, dass KünstlerInnen für ihren Selbstdarstellungsprozess mit einem Spiegelbild arbeiten müssen. Umberto Eco[100] bezeichnet den Spiegel treffend als neutralste „Prothese“, um visuelle Reize wahrzunehmen, wo unsere Augen nicht hingelangen und Rolf Haubl [101] spricht sogar von einer „narzisstischen Kränkung“, weil eine totale Anschauung unserer selbst ohne Spiegel nicht zu haben ist. Die Aporie jeder Selbstbeziehung wird hier manifest: Sie ist nur über ein Anderes möglich. Erst der externe Umweg über etwas, was nicht „Ich“ ist, macht den Selbstbezug möglich und die Erkenntnis, dass Selbstwahrnehmung nur über Fremderfahrung kommt. Für den französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan[102]

[99] Preimesberger 1999, S.31.

[100] Eco, 1993, S. 35. „Wir vertrauen den Spiegeln so, wie wir den Brillen oder Ferngläsern trauen, denn wie Brillen und Ferngläser sind sie Prothesen. Eine Prothese ist im engeren Sinn ein Apparat, der ein fehlendes Organ ersetzt (künstliches Glied, Gebiss); aber im weiteren Sinn ist sie auch ein Apparat, der den Aktionsradius eines Organs vergrößert... In diesem Sinne ist der Spiegel eine absolut neutrale Prothese, die uns erlaubt, visuelle Reize auch dort wahrzunehmen, wo unsere Augen nicht hingelangen (am eigenen Körper, hinter einer Ecke, in einer Höhlung), und zwar mit gleicher Stärke und Evidenz wie beim direkten Sehen.“

[101] Haubl, R., Spiegelmetaphorik: Reflexionen zwischen Narzissmus und Perspektivität, München, 2000, S.160.

[102] Lacan, J., Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: Lacan, J., Schriften, ausgew. und hrsg. V. Haas, N., Ölten/Freiburg: Walter 1973-1980, Bd. I (1973), S.61-70.

geht das Erkennen der eigenen Reflexion mit der Ausbildung der Ich-Funktion einher. Seiner Auffassung nach findet die Ich-Bildung im Bereich des Imaginären statt. „Für die *Imagines* [...] scheint das Spiegelbild die Schwelle der sichtbaren Welt zu sein, [...]“.[103] Im Alter zwischen sechs und achtzehn Monaten lernt das Kind sein Bild im Spiegel zu erkennen und jubelt bei seinem Anblick. Was das Kleinkind in diesem Moment konstituiert, ist die Matrix aller zukünftigen symbolischen Repräsentationen, d.h. jene fundamentale nicht deckungsgleiche Beziehung zwischen dem Ich (*je*) und dem Selbst (*moi*). Ohne die schwierigen psychoanalytischen Implikationen dieses (V)erkennungsprozesses weiter ausführen zu wollen, ist für unseren Zusammenhang zweierlei wichtig: Einmal die konstituierende Rolle des Bildhaften bei der Entstehung von Identifikation mit dem weitreichenden Effekt, dass Frauen**bilder** und Männer**bilder** nicht mehr hinsichtlich ihrer Abbildfunktion von Wirklichkeit gelesen werden können und zum anderen das Wissen um die Konstruiertheit eines jeden Wiedererkennungsprozesses an sich: „Dass wir uns im Spiegel wieder erkennen können, ist eine kulturelle und ontologische Errungenschaft“.[104] Jeder Blick in den Spiegel ist deshalb mit gespannter Erwartung verbunden.

Ob und wie eine instabile, ephemere, flüchtige Einheit von Physis und Psyche in einem Selbstportrait überhaupt visualisiert werden kann, hängt von den jeweiligen ästhetischen und /oder kompositorischen Vorgaben, Geschmacksrichtungen oder Sammlerbegehrlichkeiten ab. Für einen Künstler oder eine Künstlerin des frühen 18. Jahrhundert bestand die Herausforderung im Selbstthematisierungsprozess darin, dem Gesicht als *pars pro toto* eine fixe, stabile Präsentationsfläche zu bieten, die, wenn möglich noch schön gerahmt, auch ausgestellt werden kann.

Es ist historisch eher unwahrscheinlich, dass Rosalba Carriera sich reflexionstheoretisch auf das defizitäre und prekäre Verhältnis von Selbstbespiegelungen eingelassen hat, was aber bleibt, ist ein qualitätsvolles ästhetisches Artefakt, das sich inhaltlich nicht in der bloßen Abspiegelung des Sichtbaren erschöpft. Auch bin ich überzeugt, dass Carriera die tiefe Fragwürdigkeit des Spiegels als Nachahmungsparadigma – die Künstlerin als rezeptiver Spiegel dessen, was sie sieht – in der Ausführung ihrer Selbstportraits sicherlich mitreflektierte.

[103] Lacan 1973, S.65.
[104] Leutner 2006, S.110.

Das Selbstportrait als Sonderfall

Der Grund, weshalb in meiner Arbeit das Selbstportrait als Sonderfall innerhalb der Gattungsgeschichte des Portraits verhandelt wird, hat, um Ann Holly Michael zu paraphrasieren, auch damit zu tun, dass im Selbstbildnis das Paradoxon der Kunstbetrachtung in spezieller Weise dramatisiert zu sein scheint, nämlich dadurch, dass ein Kunstwerk immer sowohl verloren und wieder gefunden, Vergangenheit und Gegenwart zugleich ist. [105]

Dass die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin auf „ewig einem melancholischen Schicksal verhaftet ist, weil die Gegenstände, derer sie sich annimmt, zwar materiell existieren, aber deren Lärm und Leben längst schon entschwunden sind“[106], betrifft vor allem Selbstbildnisse, die uns zwar die Person scheinbar vor Augen bringt, aber gleichzeitig wie ein Vanitassymbol auf ihre Abwesenheit hinweisen.

Meine Annäherung an Rosalba Carrieras Selbstportraitproduktion ist *il dubbio del doppio;* das Portraitsetting stelle ich mir als imaginären Dialog vor dem Spiegel vor: “Ich schaue dich an, wie du mich ansiehst” und “Ich schaue mich an, wie ich mich ansehe” – Rede und Gegenrede erweist sich als schizophrene Zweideutigkeit, durch die sich die normale Kommunikation geradezu umkehrt. Es ist dieses Spiel mit den Doppelungen, das, so meine Vermutung, Carrieras beträchtliche Anzahl von Selbstdarstellungen erklärt. Wenn das Künstlerinnensubjekt von ihrem Werk-Objekt nicht mehr zu unterscheiden ist, entzieht es sich einer definitiven Antwort auf die Frage nach der eigenen Identität. Im Wechselspiel zwischen der eigenen Wahrnehmung als Malerin und der gemalten Darstellung als Modell kann eine Identitätsoffenheit thematisiert werden, die den Zwang einer definitiven Festschreibung auf die Frage Wer bin ich? auszuhebeln vermag.

[105] Michael, A. H., Mourning and Method, in: Art Bulletin, 84/4, 2002, S.661.
[106] Michael 2002, S.661.

Ich bin meine Inspirationsquelle

Abb. 1) Selbstbildnis
Pastell auf Papier, 71x57 cm.
Florenz, Galleria degli Uffizi.

Rosalba Carrieras Selbstbildnis aus dem Jahre 1708/9 mit dem italienischen Titel „Autoritratto in veste di pittrice“ befindet sich heute in den Uffizien von Florenz und ist für ein Pastellbildnis relativ groß, 71x57cm. Auftraggeber war der Sohn des

Großherzogs Cosimo III., Ferdinando de Medici, dessen *penchant* für die venezianische Malerei belegt ist. In die berühmte Medicisammlung künstlerischer Selbstbildnisse aufgenommen zu werden, war für die 35 Jahre alte Künstlerin Ehre und Anerkennung zugleich. Beschreibt Rosenthal die „Galleria degli autoritratti" als Ruhmestempel und den Auftrag an Angelika Kauffmann als „bildnishafte Einschreibung[107]" in die <Kunstgeschichte>, interpretiere ich Carrieras Ruf nach Florenz mehr als Tribut an ihre MeisterInnenschaft und nicht so sehr als Ausnahmeevent in ihrem Leben.

Ein erster Annäherungsschritt besteht in der Erkenntnis, dass der Effekt eines jedes kreativen Prozesses immer auch ein Akt der Abspaltung ist: das malende Carriera/Ich ist nicht das gemalte Carriera/Ich, das betrachtende „Ich" nicht dasselbe wie seine Reflexion im Spiegel - ähnlich wie das „Ich", das schreibt, nicht dasselbe ist wie das „Ich", das geschrieben wird.[108]

Ob diese Differenz als ein dialektisches Spiel zwischen Wahrheit und Illusion, zwischen Wirklichkeit und Bild/Idealität gelesen werden kann, wird mein primäres Untersuchungsinteresse leiten.

Wenn die Künstlerin gleichzeitig Abbildende und Abgebildete im künstlerischen Produktionsprozess ist, eröffnet sich für das Publikum ein interessantes Vexierspiel zwischen einer abwesenden, und zweimal anwesenden Frau: Ein reproduzierender Aneignungsprozess aus so komplexen und komplizierten Beobachtungsperspektiven macht eine Selbstdarstellung jenseits von Inszenierung unmöglich.

Carrieras offizielles Selbstportrait in ihrer Rolle als Künstlerin scheint mir die gemalte Umsetzung von Victor Stoichitas[109] Definition von Selbstportrait als „Das selbstbewusste Bild" zu sein: <Ich>, die Malerin, betrachte <sie>, die auch Malerin ist, während <sie> malt. Um malen zu können, was sie malt, muss ich ihr zuschauen. So mache ich sie zum <Bild>, zusammen mit <ihrer> Tätigkeit und <ihrem> Werk. Das

[107] Rosenthal 1996, S.328. Angela Rosenthal definiert Angelika Kauffmanns Portraitauftrag für die Uffizien als große Herausforderung für die Künstlerin, schließlich sei es ein äußerst prominenter Ort künstlerischer Selbstinszenierung und es wäre eine Ehre, so Angelika Kauffmann in einem Brief, in eine männlich erzählte Geschichte berühmter Künstler eingereiht zu werden. „Mein portrait, oder besser zu sagen das Gemählde so ich vor die Gallerie in Florenz gemacht habe ist günstigst aufgenommen worden. Vor ein paar tagen hat ich briefe, das man mich in sehr gutes Licht und neben einen ernsthafften Mann gesellt, nichts weniger als Michel Angilo Bunonarroti – ich wünschte in Wercken, nicht nur in Effigie neben ihm stehen zu dörfen, aber es ist zu förchterlich."

[108] Rosenthal 1996, S.55. „Diese Spaltung des „Ich" hat ebenso Gültigkeit für die bildnishafte Darstellung und die visuelle Formation des Selbst."

[109] Stoichita 1998 S.

performative Doppelspiel von Reflektieren und Widerspiegeln verweist nicht nur auf den gattungsimmanenten Verdoppelungscharakter dieses Darstellungstypus an sich: Auch ein formalästhetisches Verfahren wie die Bild-in-Bildsetzung materialisiert geradezu den Doppelcharakter von Repräsentation: als Ich-Darstellung und Künstlerinnenrolle.

Carrieras Rückgriff auf das in der Kunstgeschichte bereits kanonisierte Bild-im-Bild-Verfahren sichert ihr die notwendige Akzeptanz eines höfisch und/oder großbürgerlichen AuftraggeberInnenkreises und den Zuspruch eines akademisch geschulten Establishment. Die Künstlerin inszeniert sich für den potentiellen Betrachter als *„work in progress“* Malerin, die mit dem Portrait eines weiblichen Modells beschäftigt ist. Wir sehen sie mit den realen Attributen ihres Berufes dargestellt, in edler, aufwändiger und vornehmer Kleidung. Ihre Aufmachung ist weniger der Wirklichkeit als dem repräsentativen Funktionszusammenhang des Bildauftrages geschuldet.

Jedes Selbstportrait kann nur einen bestimmten Moment im intersubjektiven Austausch mit sich und dem Spiegelbild fixieren; einem Filmstill gleich, reflektiert sich dieses zeitliche Einfrieren von Bewegung bei dem Florentiner Selbstbildnis in der etwas steifen, hölzern wirkenden Pose. Die Malerin scheint geradezu wissentlich ihr Eingezwängtsein im <offiziellen> Malerinnenhabit[110] sichtbar machen zu wollen und die weiße Rose (*rosa alba*) im grau gepuderten Haar appelliert nicht an die viel zitierte Frau/Blume/Duftmetaphorik männlicher Phantasien, sondern bleibt als Signatur, als Zeichen im Bild zurück. Haben sich ihre Kolleginnen ein halbes Jahrhundert später bewusst als „weibliche“ Künstlerinnen inszeniert, um die Erwartungshaltungen ihrer Betrachter entweder zu steuern oder zu bedienen, so scheint diese Self-fashioning-Strategie der Carriera fremd zu sein. Mit dem bewussten Verzicht auf Hintergrundinformationen in Form von Ausschmückungen, Werkstattmobiliar oder anderen Inventurelementen, räumt sie der Malkunst ihre uneingeschränkte Aufmerksamkeit ein. Konzentriert im Gesichtsausdruck outet sie sich als kompromisslose Beobachterin ihrer selbst, die das Phänomen Frau hinter das der

[110] Pasian, A., Autoritratto, in: Giuseppe Pavanello (HG.), Rosalba Carriera, <prima pittrice de l’Europa<, 2007, S.86. „Infagottata nel giubbone da pittore, ingentilito dagli inserti in pizzo del vestito, Rosalba pare quasi bloccata, irrigidita nella convenzionalitá della posa, mentre la mano indugia con discrezione sul ritratto della sorella.“

Meisterin stellt. Nicht die fremdzugeschriebene „casta diva“ ist das Motiv, sondern ihr Berufsbild als Künstlerin.

Im Akte der Betrachtung wird Bild<surface< zu Bild<face<, behauptet J.W.T. Mitchell[111] und ich kann dem definitiv zustimmen. In seinem Buch *„What Do Pictures Want“?* , was ich mit „Was Bilder von uns begehren“ übersetzen würde, spricht er in metaphorischer Weise vom begehrenden Blickwechsel zwischen uns und den Bildern. Ich teile seine Überzeugung, dass wir als (gegenderte) Subjekte auf dem Bild buchstäblich angerufen seien und als Erfasste dargestellt würden. „In einem solchen Akt der Aneignung verwandelt sich die Absenz dessen, was wir auf ihnen sehen, in den Eindruck einer Präsenz, die aber allein in unserem Blick entsteht.“[112]

Das *non finito* im Blickpunkt

Rosalba Carriera Selbstportrait präsentiert zwei Frauengestalten: sich selbst *„in veste di pittrice“* als Endprodukt ihrer Spiegelbegegnung und das „eingebaute“ Portrait einer jungen Frau *in statu nascendi*. Damit ist das Stichwort für meine folgenden Überlegungen gefallen: Mit dem Begriff von *„status nascendi“* will ich den Malakt als *„work in progress“* thematisieren, um in Folge zu zeigen, wie die Malerin ihr künstlerisches Selbstverständnis als potentiell unabgeschlossenen Arbeitsprozess begreift. Nicht wer die „eingebaute Frau“ im Bild sein könnte steht im Fokus meines Untersuchungsinteresses, sondern die ästhetische Ausformulierung eines Portraitierungsprozesses.

Eine junge Frau blickt selbstsicher in einen unmarkierten Raum, trägt ungepudertes, leicht bräunliches, gewelltes Haar, ein matter, samtiger Inkarnatsschmelz unterstreicht die Jugendlichkeit des Gesichtes, die Lippen sind kaum angedeutet und in den großen Augen reflektiert sich das Glanzlicht des abwesenden Spiegels; nur ein schlichter Perlohrring verleiht ihr einen dekorativen *touch* - kein erotisierendes Wangenrouge, keine verführerischen, karminrot leuchtenden, sinnlichen Lippen, kein begehrender Blickkontakt spielt mit dem potentiellen Betrachter. Das Gesicht oder die *„testa*

[111] Mitchell, W.J.T., Das Leben der Bilder, Eine Theorie der visuellen Kultur, Mit einem Vorwort von Hans Belting, München, 2008, orig. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago Press, 2005.

[112] Belting 2008, Vorwort, in: Mitchell, W.J.T., Das Leben der Bilder, Eine Theorie der visuellen Kultur, Mit einem Vorwort von Hans Belting, München, S.9, orig. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago Press, 2005.

femminile" ist rechts scharf abgeschnitten, das Portrait noch ungerahmt, der Bildträger hat seine Spannkraft verloren und blättert ab. Sichtbares Zeichen der Bild"genese" ist die Tatsache, dass das Bild im Bild noch ungerahmt ist, begründet doch erst der Rahmen die Identität der Fiktion.

Viktor Stoichita hat gezeigt, dass Ein- und Ausrahmungen im Kontext eines repräsentationslogischen Bildbegriffs im 17. Jahrhundert die Vorstellung etabliert hat, dass es gerade die Rahmen/Rahmungen der Bilder sind, die dessen Autorität und Definitionskraft begründen und garantieren. Dem Rahmen sei also mit zu verdanken, dass ein Bild eine imaginäre Szenerie präsentiert und dennoch seine Glaubwürdigkeit als Repräsentation von außerbildlicher Wirklichkeit beibehält. Folgendes Zitat aus einem französischen Kunsttraktat des 17. Jahrhunderts liefert hochinteressante Einblicke, wenn es um die Doppelstruktur des Rahmens geht:

„Die Rahmen dienen den Gemälden nicht nur zum Schmuck, sie helfen auch, sie besser zur Geltung zu bringen. Die Händler und die Liebhaber achten darauf, ihre Gemälde niemals ohne die *bordures* zu zeigen, damit sie eine bessere Wirkung erzielen. Darum sagen die Italiener, eine schöne *bordure*, die sie *cornice* nennen, sei *il ruffiano del quadro*".[113]

Aus den schriftlichen Aufzeichnungen der Künstlerin wissen wir um die fundamentale Aufmerksamkeit, die sie den Rahmungsproblematiken und Verglasungstechniken ihrer Pastelle beigemessen hat; die Bestellungen bei ausgewählten venezianischen Handwerkern verfolgte und kontrollierte sie sehr sorgfältig. Aus ihren Begleitschreiben geht hervor, mit welcher Kennerschaft sie cristalli und cornici dorate den jeweiligen Repräsentationsbedürfnissen und Funktionszusammenhängen anpasste.[114]

Uns präsentiert sich Carrieras Selbstportrait gerahmt und signiert, in vornehmer Kollegen und Kolleginnen-Gesellschaft ausgestellt und stillgelegt.

Einer auktorialen Ich-Erzählung nicht unähnlich, präsentiert sich uns das Portrait als „(Fertig)Produkt" und als „(Entstehungs)Prozess". Laut Stoichita eine paradoxe Operation, denn

„einen schöpferischen Prozess gibt es nur, solange man am Werk arbeitet; ein Werk (ein abgeschlossenes Werk eines Tuns) gibt es erst, wenn das Tun am Ziel ist. Dennoch

[113] Stoichita 1998, S.46.

[114] In dieser Optik sind auch die außergewöhnlichen Maße des Florentiner Selbstbildnisses zu verstehen, waren doch die Rahmungsvorschriften der *Galleria degli autoritratti* vom Hause Medici andere als die am Hofe des Kurfürsten von Sachsen.

gibt es hier keine Zweideutigkeit: Was der Betrachter sieht, ist ein abgeschlossenes Werk, ein Werk, das uns intentional die Erzählung seiner eigenen Produktion liefert."[115]

Als Uffizienbesucherin sah ich in Carrieras Selbstbildnis nicht so sehr das abgeschlossene Artefakt, sondern eher die prinzipielle Unabschließbarkeit jeder Form von Ich-Erzählung. Es schien mir eher zu demonstrieren, wie ein Nachdenken **über** Bilder immer auch ein Nachdenken **in** Bildern ist und wie *genderedness* jene Potentialitäten eines „Museums im Kopf" aktiviert und stimuliert, die neue Fragestellungen grundsätzlicher Art aufzumachen vermögen: Kann ein Selbstportrait überhaupt fertig gemacht/gemalt sein, ist doch jedes Selbstbildnis *per definitionem* ein Diskurs in der ersten Person? Wo wäre di Grenze zur Selbstbiografie zu ziehen, wenn es stimmt, dass *„il dipintore dipinge sempre se stesso",* wie schon Leonardo behauptete? Oder ist nicht jedes Hand-Werk einer Künstlerin *per se* ein Selbstbild?
In dieser Hinsicht scheint mir der Begriff des *„non finito"* nicht nur den kunstwissenschaftlichen Reflexionsraum zu sprengen, sondern liefert gendertheoretisch, philosophisch und existentiell ein Argumentationsinstrument für all jene, die sich als *„non finito"* jeder heteronormativen Vereinnahmung entziehen.

[115] Stoichita 1998, S.257.

Zwei Frauenbilder im Vergleich - Wien 1730

Abb. 2) Selbstbildnis
Pastell auf Papier, 46,5x34 cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Abb. 3) Bildnis der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie
Pastell auf Papier, 65,5,x51,5,cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Rosalba Carriera, ihre Schwestern Giovanna und Angela mit Mann Antonio Pellegrini sind vom Wiener Hof eingeladen worden, um für die kaiserliche Familie zu arbeiten. Die Malerin und die Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie waren gleich alt. Das Portrait der aristokratischen Witwe befindet sich heute in Wien (und Dresden); Carrieras Selbstbildnis als „Allegorie des Winters“ war als Präsent für den Kurfürsten von

Sachsen in Auftrag gegeben worden, weshalb es sich heute auch im >Kabinett der Rosalba> zu Dresden befindet.

Ein Blick auf das Gemälde der 57jährigen Kaiserin genügt, um Carrieras Meisterinnenschaft in der Abbildung eines aristokratischen Sujets in der Rolle als Witwe zu demonstrieren. Zunächst fällt der starke Helldunkelkontrast ins Auge: Das tiefe Schwarz der Witwentracht wird von einem fließend Grau in Grau gehaltenen Hermelinbesatz etwas abgemildert, Dekolleté und Ärmel sind mit kostbaren Diamanten und Perlentropfen veredelt, der fein gewebte schwarze Schleier mit Dreieckspitz sitzt locker auf dem weißen Haar. Ein schmelzartig-cremig-durchschimmernder Farbauftrag forciert die noble Blässe von Gesicht und Kleidungsausschnitt. Nur in der diskreten Andeutung eines Doppelkinns scheint die Malerin einer außerbildlichen Realität eine konkrete Evidenz zu konzedieren. Eine gewisse Skepsis im Blick der Kaiserinwitwe scheint das einzige pulsierende Lebenszeichen einer im höfischen Apparat erstarrten Vorstellung von Weiblichkeit zu sein.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, aber die Frage wie und ob Gesichts/Körperfarben und Inkarnat/Hautdiskurse mit kulturellen Selbstvergewisserungsstrategien und Identitätsproblematiken korrelieren, wäre vor allem im Zusammenhang mit den Kolonialisierungsdiskursen im 18. Jahrhundert zu reflektieren. – z. B. die Frage, wie sich „edle Blässe“ als ikonisches Zeichen „Hautfarbe“ zum Distinktionsmerkmal und Schönheitsdogma einer gesellschaftlichen Elite hochstilisieren konnte, um sich zum einen von der arbeitenden, „gebräunten“ Bevölkerung abzusetzen und zum anderen, um die Ausbeutung und Unterdrückung des „kolonialen Schwarzen“ als das Andere zu legitimieren.[116]

Wenn Carriera an die Mutter schreibt, dass das Portrait Ihrer königlichen Hoheit nur mehr kleiner Ausbesserungen bedarf, um eine „ se non perfetta, almeno passabile assomiglianza“ zu erreichen, dann verweist sie auf ihre bereits seit Modena bekannte ambivalente Situation einer Künstlerin in der Rolle als Hofmalerin.

Aus **dieser** Perspektive könnte die ästhetische Ausformulierung der Kaiserinwitwe wie ein gemaltes Statement ihres künstlerischen Selbstverständnisses gedeutet werden.

[116] Schmidt-Linsenhoff, V., Ästhetik der Differenz, Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, Marburg, 2010.

Malt sich Rosalba Carriera in ihrem Dresdner Selbstportrait in extremer Nahsicht ohne Rücksicht auf Alterspuren, demonstriert das Portrait der Wilhelmine Amalie in ihrer plastischen Glätte, dezenter Makellosigkeit und bleichen Alterslosigkeit, wie die Künstlerin ihre Handschrift den repräsentativen Funktionszusammenhängen unterzuordnen wusste und musste.

In der ästhetischen Differenz beider Gemälde sehe ich nicht nur eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Kategorie Alter, sondern darüber hinaus Carrieras Fähigkeit, unterschiedliche Formen von „Repräsentationen der Repräsentanz"– sozusagen ausgetragen auf der Leinwand - durchzuspielen.

Selbstbildnis als „Allegorie des Winters"

Das Selbstbildnis aus Dresden wird in der deutschsprachigen Literatur als "Allegorie des Winters" ausgewiesen, während im italienischen Werkkatalog nur von einem "Autoritratto in forma d' inverno" die Rede ist. Die Künstlerin selbst hat ihre Werke fast ausschließlich mit *Rosalba Carriera fecit* oder *pinxit* signiert. Mit der Bildbezeichnung "Allegorie des Winters" werden Erwartungshaltungen und Festschreibungen an das Selbstbildnis herangetragen, die, so meine These, wenig mit der Künstlerin aber viel mit dem BetrachterInnen-Blick auf sie zu tun haben. Wer für diese Fremdzuschreibung in *prima persona* verantwortlich zeichnet, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden, aber die Bilddeutung ist damit schon teilweise vorformuliert. Wie ein gegenderter Blick auf das Selbstbildnis Carrieras den Interpretationsraum jenseits von Ikonografie und Allegorese neu zu deuten vermag, soll näher ausgeführt werden.

Die Antwort auf die Frage, warum sich für KunstwissenschaftlerInnen eine allegorisierende Lesart von weiblichen Selbstbildnissen fast schon reflexartig immer wieder anzubieten scheint, ist eng verknüpft mit der Begriffsgeschichte der Allegorie, die an dieser Stelle nur angerissen werden kann. Kurz: Allegorie heißt wörtlich übersetzt, die, die in Bildern *redet*, d.h. eine, die nicht für sich selbst, für die Wahrheit stehen kann, sondern immer nur als „zweite Natur", als Darstellung, als Vertretung, Schein, Maske, Körper. Jemand, die „etwas auf andere Weise" ausdrückt, kann nicht für sich selbst reden, braucht Interpreten, Übersetzer oder Vermittler.

Feministische Kunstwissenschaftlerinnen[117] haben schon in den 1990ern nachgewiesen, dass die Allegorese als männlich dominiertes Forschungsfeld für die Engführung von Weiblichkeit und Allegorisierung mitverantwortlich zeichnet. Silke Wenks[118] Publikation „Versteinerte Weiblichkeit" hat den Reflexionsradius nicht nur um die „Rekonstruktion des Gewordenseins" einer überhöhten <Weiblichkeit< in gängigen Allegorisierungsprozessen erweitert, sondern sie konnte auch zeigen, wie Bilder des Weiblichen als allegorische Personifikationen eine Bedeutungsebene aufmachten, die über das tradierte, ikonografisch festgelegte Verweissystem hinausgingen. Sie meint, dass eine ikonografisch geschulte Lesart deshalb zu kurz greife, weil die Kenntnis literarischer Quellen, Schriften oder Attribute aus der „Bibel der Maler"[119] nicht ausreiche, da diese voller Auslassungen seien: „Was schriftlich fixiert wird, ist eine Frage von Standpunkt und Perspektive ebenso wie eine Frage nach dem Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem."[120] In Anlehnung an diese feministischen Forschungserkenntnisse, beginne ich meine Werkanalyse mit einer kurzen motivgeschichtlichen Kontextualisierung. Über den Umweg einer kleinen, aber repräsentativen (männlichen) Rezeptionsgeschichte soll dann die neue Bilddeutung ausformuliert werden.

Jahreszeitenzyklen inspirierten nicht nur in ungeahnte Fülle die Literatur und die Musik: Man denke an die „Vier Jahreszeiten" von Vivaldi, an das Joseph Haydn Oratorium, das auf Gottfried van Swietens Übersetzung von Thomsons „Seasons" beruht oder an Franz Schuberts „Winterreise". So inspirierten die Jahreszeiten als Motiv und Thema auch die bildende Kunst, die eine Vielzahl von Möglichkeiten fand, jahreszeitliche Allegorien darzustellen: als mythologische Figuren, in biblischer Verkleidung, als Maskeraden auf galanten Divertissements, als nacke Putten, charmante junge Damen oder verkleidete Schäfer und Hirten, „während sich Rosalba Carriera, die **alternde** (meine Hervorhebung) venezianische Spezialistin für Pastellzeichnungen, als Winter darstellte."[121] Dem schließt sich auch der ehemalige

[117] Schade, S.,/Wagner, M.,/Weigl,S., Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln/Wien/Weimar, 1994.
[118] Wenk, S., Versteinerte Weiblichkeit, Köln/Weimar/Wien, 1996.
[119] Gemeint ist hier das Standardwerk „Iconologia" von Cesare Ripa von 1596.
[120] Wenk 1996, S.58.
[121] De Leeuw, R., Such dir den Schnee vom vergangenen Jahr...Eine Winterreise durch Europas Kunst, in: Winter Märchen, Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys, khm, wien 2011/2012, S.30.

Konservator für italienische Malerei der Dresdner Gemäldegalerie Andreas Henning an und sieht diese Zuschreibung in einem Brief erhärtet, den die Hofdame Maria Mani Bragadin aus Wien am 11. März 1731 an die Künstlerin schrieb:

„Sento da una carra sua aver spetitto il di Lei ritratto fatto in forma del Inverno alla Maestá del Imperatrice et averlo accompagniatto da un altra testa che termini le quattro stagioni e son persuasa che S.M. che S.M. ne avrá molto gradimento..."[122]

Obwohl Henning einräumt, dass im Gesamtwerk der Künstlerin keine historisch bekannte Persönlichkeit je als Allegorie in ihren Jahreszeiten- vier Erdteile- vier Elemente- oder vier Temperamentezyklen nachweisbar ist, muss der Grund, weshalb Rosalba Carriera hier eine Ausnahme machte muss konzeptuell gemeint sein. „Es meint kein idealisiertes Selbstbildnis, sondern ein psychologisches."[123] Henning expliziert weder das vermeintlich Konzeptuelle im Bild noch wie sich die Psychologie darin spiegeln soll. Ich nehme an, dass für Henning die mit Hermelin verbrämte Kleidung als ikonografisch abgesicherter Verweis seine Bilddeutung gestützt hat. Das greift mir aber hinsichtlich der Semantik des Hermelins zu kurz. Wir wissen, dass die Möglichkeit, Kleider mit Hermelin zu füttern oder zu verbrämen, ein Vorrecht weltlicher und geistlicher Fürsten war. Dadurch wurde der Hermelin zum Symbol für Würde, Gerichtsgewalt, Sittenreinheit, Gelehrsamkeit, Herrschaft und Autorität hochstilisiert und stand wegen seiner Exklusivität als *brand* nur dem hohen Adel zur Disposition.[124]

Dass eine abgebildete Person, die ein pelzgefüttertes Kleid trug, nicht unbedingt im oder als Winter portraitiert worden sein muss[125], konstatiert zwar auch der Kunstkritiker De Leeuw in seinem Katalogbeitrag zu der Wiener Ausstellung „Wintermärchen" von 2012, zieht aber daraus keine Konsequenzen. So weist er das

[122] Brigadin, M., in: Sani, 1985, Nr.445, S.545. „Habe von einer Ihrer Lieben gehört, dass Sie Ihrer Kaiserlichen Hoheit ein Selbstportrait, das sie als Winter darstellt, **(„in forma di Inverno",** meine Hervorhebung), geschickt haben; dieses wurde von einem anderen Bildnis begleitet, das die Vier Jahreszeiten vervollständigt und ich bin überzeugt, dass Ihre kaiserliche Hoheit viel Wohlgefallen darin finden wird."

[123] Henning, A.,/Marx, H., Rosalba Carriera, Venedig 1673 – 1757 Venedig, in: <Das Kabinett der Rosalba>,, Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 2007, S.19.

[124] Rapelli, P., Symbole der Macht. Die großen Dynastien, Bildlexikon der Kunst, Band 17, (Hg.) Stefano Zuffi, Berlin, 2007, Mailand, 2004, S.42.

[125] Ausstellungskatalog „Wintermärchen", khm, Wien, 2011 - 2012, S.18.

Dresdner Bildnis in seinem Aufsatz trotzdem als „Allegorie des Winters“ aus. Es scheint sich zu bestätigen, dass KunsthistorikerInnen sich in den geschützten Raum der Allegorese dann zurückziehen, wenn Uneindeutigkeiten, Ungereimtheiten oder Widersprüche in der Bildaussage auftreten. Ich vermute, dass die Selbstverständlichkeit, mit der sie eine *ad hoc* Winter/Alter/Hermelin-Ikonografik abrufen, daher rührt, dass sie die Frage nach der Geschlechterdifferenz einfach ausblenden.

Ohne noch auf die theoretischen Überlegungen eines gegenderten Kunstverständnisses zurückgreifen zu können, hat die Kunstkritikerin Emilie von Hoerschelmann 1908 Carrieras Selbstbildnis so gesehen:

“Aus den kleinen stechenden Augen spricht scharfer, durchdringender Verstand, grübelnde Beobachtung. Man sieht es diesem intelligenten, aber unschönen Frauenbildnis an: Nichts lag seiner Urheberin ferner, als die Verschönerung, auf die sie sich sonst so gut verstand, für sich selbst anzuwenden. Um Mund und Nase ein leiser Zug von Sarkasmus, der ohne Zweifel in ihr lag.”[126]

Von Hoerschelmann versucht Carrieras “unschönes Aussehen” durch die Zuschreibung eines scharfen Beobachtungsvermögens in eine attestierte Fähigkeit zur Selbstkritik hinüberzuretten. Gleichzeitig zeigt ihre Lesart aber auch, wie physiognomische Überlegungen sexuierte Konventionen in der kunsthistorischen Betrachtung von „Weiblichkeits“bildern fortschreibt.

Hundert Jahre danach sehen und lesen wir das Selbstportrait anders: Die Künstlerin tritt mit uns als ein selbstbewusstes, eigen-sinniges Individuum in Blickkontakt; trotz extremer Nahsichtigkeit hält sie uns auf Distanz. Sie zeigt sich als *virtuosa* des synästhetischen Farbverschmelzens und demonstriert uns, wie sie in den delikatesten Abstufungen von Grautönen die haptische und sinnliche Geschmeidigkeit vom Hermelinpelz auf Papier zu fixieren vermag; das pastose Blau in der Stofflichkeit des Samtes scheint sich vor unseren Augen geradezu zu materialisieren.

Wenn also eine venezianische Künstlerin auf der Höhe ihres Ruhmes sich mit einem royalblauen, hermelinverbrämten Outfit selbst darstellt, dann ist die Botschaft klar: Sie beansprucht die höchste Auszeichnung für sich selbst als Künstlerin und für die Kunst.

[126] v. Hoerschelmann 1908, S.302.

Rosalba Carrieras Ruf als „Königin des Pastells“ nimmt sie wortwörtlich für sich in Anspruch, indem sie sich mit einem in der Herrschschaftsikonografie klar definierten Statussymbol (re)präsentiert. Es ist ein gemaltes Statement einer Künstlerinnenpersönlichkeit, die sich auf Augenhöhe mit der gleichaltrigen Kaiserinwitwe symbolisch in die Reihe der Vornehmsten einschreibt.
Rosalba Carrieras Dresdner Selbstportrait ist keine Allegorie, sondern das selbst-bewusste Selbst-Bild einer erfolgreichen Künstlerin im Alter von 57 Jahren.

Fünftes Kapitel

Werkanalyse

Meine Werkanalyse konzentriert sich auf Portraits und Selbstportraits, deren Zuschreibung in der Forschung als gesichert gilt und in den Museen von Venedig, Dresden oder Wien im Original studiert werden können.

Das Portrait als Bildgattung

Die Geschichte des neuzeitlichen Portraits soll hier nur in Umrissen erörtert werden. Ich beginne mit einem gattungsgeschichtlichen Überblick und konzentriere mich anschließend auf jene Charakteristika, die für meine Bilddeutungen besonders relevant sind. Als Mindestanforderung an die Bildgattung interessiert mich die „Gesichtlichkeit“[127], weil sie das Portrait von allen anderen Spielarten gestalterischen und künstlerischen Tuns[128] unterscheidet und die Ähnlichkeit als Begriffsfeld, weil sie das entscheidende Qualitätskriterium eines frühneuzeitlichen Portraitverständnisses war.

Gattungsgeschichtlich und im akademischen Diskurs abgesichert, folgt das Portrait oder Bildnis seit dem 17. Jahrhundert, der Historie. Die Darstellung großer historischer Handlungen erfordert Erfindungskraft und kompositorische Fähigkeit, die nur ein akademisches Studium gewährleisten kann. Der Zugang zu den Kunstakademien und

[127] Preimesberger fokussiert mit diesem Begriff die Tatsache, dass für ein Portrait das Gesicht *per se* konstitutiver Bestandteil ist, um die Grundbedingungen der Bildgattung wie Erkennbarkeit und Referenzialität erfüllen zu können.

[128] Preimesberger, R.,/Baader, H.,/Suthor, N., Portrait, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin, 1999, S.17.

dem Aktstudium war aber den Frauen verwehrt; laut der Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat war das mit ein Grund, weshalb Künstlerinnen des 17.-19. Jahrhunderts auf Gattungen wie Portraits, Stillleben oder Textilkunst ausweichen mussten[129]. Auf diese eindeutige Diskriminierung geht die Vorstellung von <hoher, männlicher Kunst> und <niederer, weiblicher Kunst> zurück. In diesem Spannungsfeld konnten sich Konstruktionen wie männliche Schöpferkraft vs. nachahmendes, weibliches Können etablieren. Das Konzept der Mimesis betont das Gewicht des Nachgeahmten, des Kontextes, und minimiert die Bedeutung, die dem Eingriff des Künstlers oder der Künstlerin zukommt.

„Gesichtlichkeit" oder die Konzentration auf das Gesicht ist für das gemalte oder gezeichnete Portrait Grundbedingung, denn ein gesichtsloses Portrait gibt es nicht. Eine apodiktische Aussage, die mich aber von einer Reihe philosophischer und ästhetischer Dilemmata, derer ich mir durchaus bewusst bin, freispielt. Im Begriff der „Gesichtlichkeit" sehe ich seine Historizität gut aufgehoben und seine Konstruiertheit und seine Konstruierbarkeit mitreflektiert. Es gilt als bewiesen, dass das Gesicht der bevorzugte Ort der Kommunikation ist, und „das Gesicht verlieren" oder „kein Gesicht zu haben" das Schlimmste ist, was einem kommunikativen Wesen passieren kann; trotzdem stellt sich aber die Frage, welches Gesicht und wessen Gesicht gemeint ist. So oszilliert das Gesicht (*conditio sine qua non* der Bildgattung Portrait) zwischen kulturellem Konstrukt und Physis und verweist damit auf seine doppelte Rolle: Es ist nicht nur Schlüssel der Identifikation, sondern zugleich das bevorzugte Feld des menschlichen Ausdrucks schlechthin.[130]

Interessant finde ich, wie in der Medialität des Gesichts die enge Beziehung von Bildwahrnehmung und Gesichtswahrnehmung aus soziologischer und zeichentheoretischer Perspektive stark gemacht wird. Richard Sennett meint, dass sich vor der Aufklärung nirgendwo das Streben, den individuellen Charakter der Person auszulöschen, deutlicher zeige als in der Behandlung des Gesichts. Männer und Frauen benutzen weiße oder rote Schminke, um ihre natürliche Hautfarbe und eventuelle

[129] Hammer/Tugendhat, D., Geschlechterbeziehungen in der Kunst, 24 Dias mit einem Begleitheft für Bildnerische Erziehung, Deutsch, Geschichte und Philosophie, Wien, 1999.
[130] Preimesberger 1999, S.16.

Makel zu verbergen.[131] Für Roland Barthes hatte die Schminkfarbe Weiß als Gesichtsverhüllung (er bezieht sich vor allem auf das japanische No-Theater) die Funktion, Spuren früherer Züge auszulöschen; das Gesicht würde zur leeren Fläche eines matten Tuchs gemacht, während die schwarzumrandeten Augen einer Inschrift entsprächen.[132]

Nicht die Frage von Sein oder Nichtsein begleitet leitmotivisch und existenziell unseren Wunsch nach Anerkennung, sondern von Sehen oder Gesehenwerden. Dass das Ausgesetztsein unseres Gesichts es der Instrumentalisierung verschiedenster Begehrlichkeiten wie jenem der Physiognomen immer wieder ausliefert, fließt als Kollateralschaden oder mehrfach kodierter Subtext auch in unsere Vorstellungen von Weiblichkeiten und Männlichkeiten mit ein.

Eine weitere Mindestanforderung für das Portrait kreist um das Begriffsfeld der Ähnlichkeit. Für Carrieras Auftraggeber war das Erkennungspostulat kein verhandelbares Kriterium, sondern die Erbringung des künstlerischen Nachweises einer machbaren Deckungsgleichheit von Bildnis und Modell. Gerade im höfischen Repräsentationsportrait soll sich in der Wiedererkennbarkeit das abgebildete Sujet gleichsam auflösen. So besteht zwischen dem gemalten Kopfbild einer Kaiserin und dem gemalten Kopf der Kaiserin Wilhelmine Amalie von Habsburg eine Ähnlichkeitsbeziehung, die „allerdings nur auf einen Analogieschluss basiert, der mit unserer generellen Kenntnis einer dem Postulat visueller Ähnlichkeit besonders verpflichteten Portraitkunst der Neuzeit zu tun hat.“[133]

Erträumt sich der/die Portraitierte vom Abbildungsprozess ein „neues Selbst“[134], eine Transformierung der “surface“ zum eigentlichen „face“ ohne sichtbare Narben, Nahtstellen und Abstriche, so war es Teil von Rosalba Carrieras Erfolgsgeschichte, diese Phantasien und Sehnsüchte in ihren *pastelli* kongenial auszuformulieren. Nicht jede aristokratische oder großbürgerliche Auftraggeberin war so selbstsicher, wie jene

[131] Sennett, R., Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt, 2004, S.99.

[132] Barthes, R., Das Reich der Zeichen, Frankfurt, 1981, S.122.

[133] Preimesberger 1999, S.20.

[134] Janecke 2006, S.15. „In Frankreich konnte sich 1758 die Pompadour noch von Boucher selbstbewusst mit Puderpinsel haltend darstellen lassen, so als läge es nun in *ihrer* Macht, männlichen Blicken den Indizcharakter ihrer Haut qua Schminken zu entziehen. Hingegen war es in der englischen Portraitkunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich, die Gesichtshaut hochgestellter Damen <transparent, pastel-like and almost breathing< zu geben, <like a soul that inhales and exhales under the surface of skin, or like the semi-transparent surface of marble<.“

Sklavin, der der französische Komödiendichter Molière (1622 – 1673) folgendes Statement in den Mund legt:

„Ich zähle mich nicht zu den Frauen, welche, wenn sie sich malen lassen, Portraits verlangen, die gar nicht sie selbst sind; und die der Maler nicht befriedigt, wenn er sie nicht um vieles schöner macht, als sie in Wirklichkeit sind. Ihnen zu genügen, müsste man EIN Portrait für alle verfertigen, denn alle verlangen ja dasselbe: einen Teint als Lilien und Rosen, eine wohlgeformte Nase, einen kleinen Mund, und große, blitzende, schön geschnittene Augen; besonders aber ein Gesicht, nicht größer als eine Faust, wäre auch das ihrige einen Fuß breit. Ich begehre von euch ein Portrait, das ich selbst bin, und welches nicht zu der Frage nötigt, wen es vorstellt.“[135]

Molières radikale Kritik an jene grassierende Tartuffe-Manier höfischer Repräsentationskunst, die sich in Standardisierung und Imagepflege leerzulaufen drohte, liefert mir viel versprechende Anhaltspunkte für die Portraitanalyse der Prinzessinnen d’Este.

Die Sehnsucht nach diesem „einen Portrait“, das in der Nachahmung von bestehenden, bereits etablierten *role models* (hier die *nobildonne veneziane*) gesellschaftliche Anerkennung und Akzeptanz garantieren soll, erinnert stark an Niklas Luhmanns[136] postuliertes „Lob der Routine“, das durch eine „Individualität im Copyverfahren“ erzeugt werde. Petra Gehring[137] spricht aber auch von der entlastenden Funktion stereotypisierter Handlungs- und Darstellungsschemata, vor allem, wenn Selbstkultivierungsakte wie das Schminken als grundsätzlich unbeendbare und unabschließbare kulturelle Praxis interpretiert wird. So hat sie meiner Ansicht nach zurecht beobachtet, dass viele Frauen sich immer gleich schminkten/anmalten und kommt zum Schluss:

„Auch hinter einer stereotypen Art und Weise der täglichen Kosmetik muss nicht die Absicht stecken, ein bestimmtes Bildideal zu verfolgen. Es könnte sich hier vielmehr einfach ein bestimmtes morgendliches Handlungsschema dokumentieren, eine von der kreativen Versenkung *entlastende* Lösung, mit der die Betreffende gut leben kann, und die leichter von der Hand geht als es von der Hand *ginge*, allmorgendlich neu den Punkt zu finden, an dem man mit der Toilette sinnvoll und zufrieden aufhören mag.“[138]

[135] Warnke 1996, S.284.
[136] Luhmann, N., Copierte Existenz und Karriere. Zur Herstellung von Individualität, in: (Hg) Beck, U.,/Beck-Gernsheim, E., Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, Frankfurt, 1994, S.191.
[137] Gehring, P., Das Gesichtsbild als Akt, in: Janecke 2006, S.79.
[138] Gehring 2006, S.91.

Uniformierung macht das Leben leichter, weil sie ein Zugehörigkeitsgefühl suggeriert, das die Wahl der Qual bzw. die Qual der Wahl eines definitiven Identitätsnachweises auf *stand by* stellt.

Werkbetrachtung 1

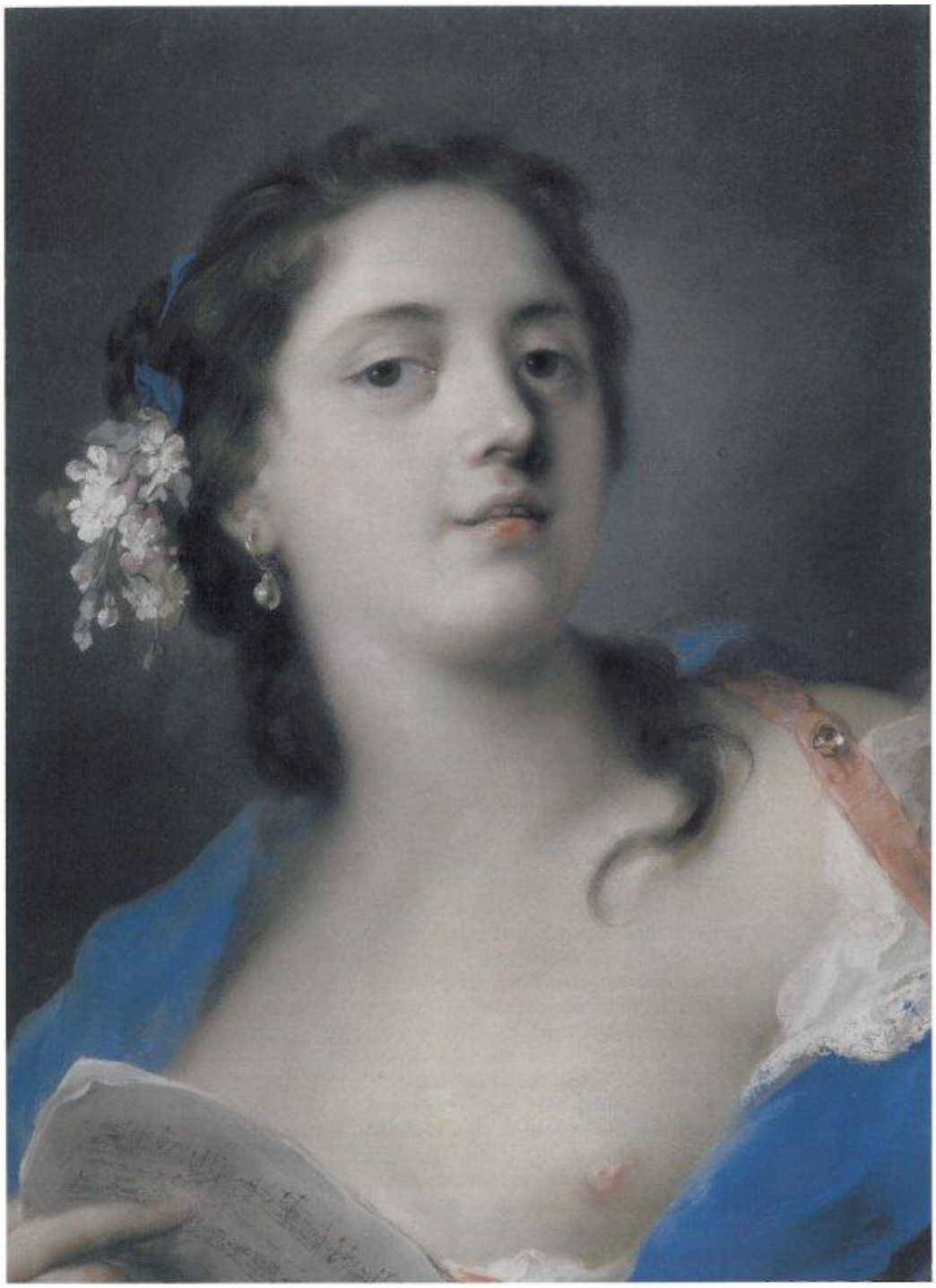

Abb. 4) Bildnis der Sängerin Faustina Bordoni mit Notenblatt
Pastell auf Papier, 44,5x33,5cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Venezianische Frauen, die als Sängerinnen oder Schauspielerinnen beruflich unterwegs waren, genossen Künstlerinnenstatus, ihr Talent und ihre äußere Erscheinung war über die Serenissima hinaus gefragt und geschätzt.

Für viele Nordeuropäer auf ihrer Grand Tour nach Italien war es überraschend, dass die Venezianer nicht nur den weiblichen Schönheiten aus adeligen Kreisen eine große Verehrung entgegenbrachten, sondern auch Sängerinnen, Tänzerinnen und Schönheiten. So berichtet Karl Ludwig Freiherr von Pöllnitz (1692-1775) in seinen Reiseerinnerungen an die Gran Tour

„die Faustina, eine berühmte Sängerin, und la Stringuetta, eine berühmte cortigiana auf der Piazza San Marco flanierend, gesehen zu haben. In Masken gekleidet wurden sie von den Nobili so begrüßt, als wären sie *„dames di gran classe.“*[139]

Dass Frauen als Künstlerinnen aus dem musischen Fach dieses Ranges nicht würdig seien, wird durch den Konjunktiv benannt und sichtbar gemacht und demaskiert den männlichen Beobachterblick und nicht die *nobildonne veneziane.*

Faustina Bordoni (1700-1781) war eine international anerkannte Mezzosopranistin, die mit Rosalba Carriera befreundet war.

Selbstbewusst in eine diagonal von rechts nach links verlaufende Körperposition festgehalten, nimmt im Portrait die Sängerin Blickkontakt[140] mit uns auf: In dieser bewusst komponierten Untersichtigkeit verwickelt die Künstlerin ihr Modell in einen unmittelbaren, dialogischen Blickkontakt mit ihren BetrachterInnen. Dieser visuelle Dialog irritiert aber insofern, als die Dargestellte gleichzeitig in einer vage angedeuteten Geste des Zurückweichens sich zu entziehen versucht. Kokette Distanz als Pose und unmittelbare Nähe zur Bildfläche aktivieren in den Augen des Publikums jene psychologische Spannung, die von der Künstlerin bewusst in ihrer Ambivalenz inszeniert wird. Die halbgeöffneten Lippen, verstanden als kommunikativer Gestus, festgefroren im Augenblick vor der Aufführung, schimmern in einem lässig aufgetragenen Karminrot, das in der Schulterschließe farblich aufgenommen und in der feinfühlenden Tonlage der Brustwarze wiederholt wird. Es gelingt der Künstlerin

[139] Henning 2007, S. 13.

[140] Über Blickregime und dem Topos <Künstler und Modell< a.a.O. (Bottega/Werkstatt als Verhandlungsort)

über die punktuell gesetzten Rottöne den Blick[141] des Publikums zu lenken und seine Lust am Schauen zu wecken.

Bordonis sehr intensiver, lapislazuliblauer Schulterüberwurf kontrastiert gekonnt mit dem porzellanartigen Teint und das luftig aufgepinselte Spitzentuch spielt mit jenem unterkühlten Weißton, der das Gesicht aufleuchten lässt. Kein Anflug von Kleiderkorsett, das die weiblichen Reize einsperrt, domestiziert und unter Kontrolle hält, sondern Freizügigkeit, Offenheit und *nonchalance.* Aus diesem subtil eingesetzten Zusammenspiel von kontrastierender Farbgebung in der Minimalgewandung und dem Anspruch auf einen individual-psychologischem Ausdruck erklärt sich Carrieras Meisterschaft in der Darstellung der Faustina Bordoni. Mir scheint, dass Carriera und ihr Modell sich der sinnlichen Strahlkraft ihrer Neuerfindung eines Selbst im Portrait durchaus bewusst sind. Beide Künstlerinnen, die eine als Malerin (anwesend abwesend) und die andere als Sängerin stellen sich als handelnde und repräsentierende weibliche Subjekte vor. Dieses erotische Spiel involviert die Malerin, das Modell und das Publikum, denn der Faktor Schaulust funktioniert auch dann, wenn das Modell weiblich und die Beobachter nicht männlich sind.

Aus den Quellen wissen wir, dass die Malerin Faustina Bordoni mehrmals portraitiert hat, aber nur in diesem Portrait mit entblößter Brust.

Es ist dieses kompositorische Detail, das meine Neugier an diesem Portrait geweckt hat. Traditionell wurden vorwiegend namentlich nicht abgesicherte Modelle oder akademische Berufsmodelle prototypisch als Musen, Nymphen oder Floras mit nackter Brust dargestellt. Wie ist also das Portrait einer historisch identifizierbaren, namentlich bekannten und berühmten Sängerin mit nackter Brust noch zu interpretieren? Die klassische Kunstgeschichtsschreibung geht über den Topos der ästhetischen Konvention nicht hinaus, „damit dürfte die Dargestellte nicht nur als gefeierte Sängerin, sondern auch als Muse des Gesangs schlechthin gemeint sein.“[142] Auch die

[141] Mulvey, L., „Visuelle Kunst und narratives Kino“, in: Nabakowski, G. (Hg.), Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt, S.30-46 (zuerst: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, Screen 16, 1975, S.8-18.) Mulvey stützt sich in ihrem grundlegenden Aufsatz auf psychoanalytische Denkmodelle Jacques Lacans und geht davon aus, dass in einer patriarchalen Gesellschaft die dominante Visualität nicht nur eindeutig männlich, sondern nahezu notwendigerweise hetero-erotisch ist: Der Blick wird offenbar unvermeidlich vom nackten oder nur leicht bekleideten weiblichen Körper angezogen, der sowohl libidinöses als auch ökonomisches Verlangen erzeugt.

[142] Henning 2007, S.44.

Kunstwissenschaftlerin Bernardina Sani begnügt sich mit einer sehr genderblinden Erklärung:

„Il ritratto, pur descrivendo le qualità fisiche, assume valore emblematico. Faustina è trattata come una Musa ed è su questo tipo fisico, se non sul modello reale di Faustina, che Rosalba costruisce la serie delle Muse."[143]

Laut Sani soll das Portrait der real existierenden Sängerin Bordoni nur den Bildtypus für die folgenden Musen-Serien Carrieras zu den vier Temperamenten oder vier Elementen oder vier Jahreszeiten geliefert haben.[144] Ursula Mehler greift Sani auf und definiert das Portrait der Faustina Bordoni definitiv als Muse des Gesangs und meint lapidar: „Sie (Rosalba Carriera) nimmt damit ein Motiv auf, das vor allem in der venezianischen Malerei eine lange Tradition und die Kunsthistoriker zu allerlei Erklärungsversuchen veranlasst hat."[145]

Aus einer Genderperspektive ergibt sich jedoch ein interessanteres und überzeugenderes Interpretationsmodell, weil ich Faustina Bordoni als autonomes Subjekt ernst nehme und überzeugt bin, dass sie sich bewusst als erotisches, begehrendes und begehrtes Individuum abbilden lassen wollte. Ihr Anspruch als Frau und Sängerin abgebildet zu werden, drückt sich auch in ihrer entblößten Brust aus. Rosenthal spricht von einem *„double-writing in painting":* indem die Malerin einerseits das männlichkeitsorientierte Darstellungsmodell <Idealbild der Künstler-Geliebten> bedient, subvertiert sie es insofern, als sich in diesem Gemälde das weibliche Modell als Subjekt artikulieren darf, das heißt, sich selbst <darstellen>.[146]

Keine Allegorie, keine Muse, keine Nymphe oder Flora, nur sie, Faustina Bordoni als Sängerin mit Notenblatt.

---

[143] Sani 2007, S.184. Sinngemäß von mir übersetzt und zusammengefaßt: "Obwohl das Portrait die physischen Merkmale der Faustina widergibt, hat es emblematischen Charakter. Es wird zum Prototypen aller zukünftigen Muse-Serien."

[144] Schade 2006, S.62. „Auch die ikonografische Forschung hat die Bedeutung der erotischen Bildproduktion der Renaissance nicht auf eine zeitgenössische Wahrnehmung bezogen, sondern auf eine zeitgenössische, humanistische <Lektüre< der Bilder... In der ikonografisch-ikonologischen Forschung lässt sich ein die Tradition des Neoplatonismus fortschreibender protestantischer Strang der Kunstgeschichtsschreibung verfolgen, dessen Erzählungen es immer wieder gelang und gelingt, erotische Effekte und die Repräsentation von Geschlecht in Körpern ebenso auszublenden wie den Faktor der Schaulust." Schades Anmerkung kann umgehend auch auf die bisher produzierte Werkanalyse der Carriera übertragen werden.

[145] Mehler 2006, S.119.

[146] Rosenthal 1996, S.206.

Werkbetrachtung 2

Abb. 5a) Bildnis der Anna Amalia Giuseppa d'Este
Pastell auf Papier. 60,5x45,5 cm.
München, Bayrische Verwaltung der Staatlichen Schlössergärten und Seen.

Abb. 5b) Bildnis der Anna Amalia Giuseppa d'Este
Pastell auf Papier. 53x41 cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Zum 250sten Todestag der Malerin organisierte die Fondazione Cini in Venedig ihr zu Ehren die Ausstellung „Rosalba Carriera <*prima pittrice de l'Europa*>, und ich hatte die seltene Gelegenheit, die Portraits der d'Este aus der Dresdner, Florentiner und Münchner Sammlung komparatistisch zu studieren.

Fasziniert und gleichzeitig verwirrt stellte ich fest, dass Rosalba Carriera ihre Malsujets, eklatant nachvollziehbar z.B. bei der Darstellung der Anna Amalia Giuseppa d'Este, in Komposition, Farbgebung und Lichtregie derart unterschiedlich konzipierte und abbildete, dass der Wiedererkennbarkeitsfaktor nur durch den schriftlichen Hinweis[147] seitens der Ausstellungsmacher gewährleistet wurde.

Die Frage, warum Rosalba Carriera von den d'Estetöchtern gänzlich unterschiedliche Serien gemalt hat – so unterschiedlich, dass der Erkennungsfaktor auf den ersten Blick völlig ausfällt, drängte sich unmittelbar auf. Welches ist das Original, welches Bildnis die Kopie oder Replik? Wer entschied welche Variante wohin geliefert wurde? Wollte die Künstlerin ihre Virtuosität zur Schau stellen? Hing es von den Adressaten ab? Oder sollte es als Musterexemplar in den höfischen Kabinetten von Dresden, Florenz, Paris oder München zukünftige Auftraggeber anwerben?

Weißes, porzellanartiges Inkarnat kontrastiert mit rotgeschminkten Wangen und aufblitzenden Glanzlichtern auf den Lippen. Weiße Rosen (rosa alba - als Signatur?) oder blassrote Nelken schmücken den Ausschnitt, das Korsett läuft in wallende, ornamentale Seidenstoffe aus. Das leicht gepuderte Haar mit blassblauen Blumen und Blüten aufgefrischt, dezente steinbesetzte Ohrgehänge entsprechen dem französischen Modediktat der Zeit. Ein Hauch von Hermelin und ein selbstbewusst distanzierter und distanzierender Blick unterstreichen die aristokratische *faiblesse*.

Rosalba Carriera erhielt 1723 den Auftrag, die unverheirateten Töchter des Herzogs Rinaldo d'Este aus Modena zu portraitieren.[148]Sein Botschafter hatte Rosalba Carrieras Erfolgsgeschichte als Bildnismalerin aristokratischer Kreise in Paris miterlebt und hat sie deshalb dem Hofe zu Modena weiterempfohlen.

---

[147] Ich gehe davon aus, dass den Ausstellungsmachern kein Fehler unterlaufen ist. (Die telefonische Rückfrage beim Direktor des Institutes für Kunstgeschichte und Herausgeber des Ausstellungskatalogs Giuseppe Pavanello war in dieser Hinsicht erfolgreich)

[148] Mehler 2006, S.53 . „Wenn man von ihrer Hand die Porträts unserer Serenissime haben könnte, so würde der hohe Kredit des Stiftes die Neugier der vornehmsten Personen erregen, aber die Anmut des Gegenstandes würde ganz zutreffend allgemeine Bewunderung erzielen".

Mit dem Rückgriff auf die bekannteste Malerin der Zeit bewies der herzögliche Auftraggeber nicht nur Geschmack und Kennerschaft, sondern hegte gleichzeitig große Erwartungen, was die künstlerische Darstellung der Prinzessinnen anbelangte. Es galt ja, seine Töchter auf dem Parkett des internationalen Heiratsmarktes zu präsentieren und zu repräsentieren. Die künstlerische Handschrift der Rosalba Carriera, ähnlich in der Funktion nobler Etiketten von heute, war Garant und Absicherung zugleich; sie bürgte für einen Bildnisstandard auf international anerkanntem Niveau, indem sie einem Gesicht den Ausdruck (*esprit*[149]*)* und jenes Gehabe (*attitudine*) zu verleihen vermochte, das überregional Geltung hatte.

Carrieras Auftrag stand also in einem klar definierten Nutzungszusammenhang: Ihre Bildnisse sollten die dynastischen Verheiratungsmöglichkeiten junger Prinzessinnen in die Wege leiten. Als Hofmalerin hatte Carriera sich einerseits an ein vorgefasstes ikonografisches Repertoire zu orientieren, damit ihre Portraits in den dynastischen Kreisen lesbar wurden; andererseits wurde damit ihre künstlerische Handschrift zu einer standardisierten Verschönerungsübung herabgewürdigt. (siehe Anhang).

Nicht Individualitäten waren abzubilden, sondern die normierte Vorstellung eines sozialen Status. So gesehen sind die eklatanten Differenzen in den Portraits der Anna Amalia Giuseppina d'Este erklärbar: Die Künstlerin hat den Typus „Prinzessin" dargestellt/gemalt/geschminkt.

Es muss ein sehr unbefriedigendes Unterfangen gewesen sein, immer wieder denselben Typus zu malen, aber Rosalba Carrieras Verständnis von Professionalität wusste geschickt zwischen höfischem Gattungspostulat und künstlerischer Autorschaft zu jonglieren:*class* vor *gender.*[150]

[149] Bosi, F. 2011, Introduzione, Nota alla Traduzione, in: de Goncourt, E.e J., La donna del XVIII secolo, Palermo, S.17. "Nel '700, ad esempio, *esprit* non significa solo 'spirito', ma anche 'intelligenza, cultura, buon gusto, cortesia, sagacia, fantasia e umorismo': tutto insieme".

[150] Engl, G.,/Hassauer, F.,/Rang, B.,/ Wunder, B., (Hg), Geschlechterstreit am Beginn der europäischen Moderne. Die *Querelles des Femmes*, Königstein, 2004. *Mit Querelles des Femmes* wird, als historischer Eigenname, ein historisches, gesamteuropäisches Phänomen vom Spätmittelalter bis zur Spätaufklärung bezeichnet, das als Reflexion über Geschlechterbeziehungen und Ordnungsvorstellungen alle Diskurse der Frühen Neuzeit durchzieht; als systematischer Terminus erfüllt sie die Funktion einer *Querelles des Sexes* und liefert Modelle für Geschlechter- und Weltordnungen in Europa. Seit dem 15. Jahrhundert werden im Rahmen der *Querelles des Femmes* anknüpfend an die Genesis-Debatte und misogyne Schriften der Kirchenväter intensive Diskussionen darüber geführt, wie die weibliche Minderwertigkeit bzw. Überlegenheit oder deren Gleichwertigkeit am Hof und in den Salons.

Werkbetrachtung 3

Abb. 6) Henry Fiennes Lincoln neunter Earl von Lincoln und zweiter Duca von Newcastle
Pastell auf Papier, 58,5x46cm.
Nottingham, Universität.

Vor einem leeren, in facettenreichen Grautönen ausgeleuchtetem Hintergrund, setzt die Künstlerin ihr Modell in Pose. Leicht schräg von links nach rechts extrem nahsichtig ins Bild gesetzt, in Mimik und Gestik sehr zurückgenommen, tritt ein *bel giovane* in einem stofflich suggestiven Dresscode mit uns in Blickkontakt. Mit einer fein abgestuften Farbpalette schmelzender, fließender Rottöne, versucht die Künstlerin, die jugendliche Strahlkraft seines Gesichtes einzufangen. Das Making- Up im Malgestus wird sichtbar: Ein dezent verschmiertes Rouge glättet die Oberflächenstruktur, die cremigen Glanzlichter auf Lippen und Nase intensivieren das Natürliche im Artifiziellen. Wie mit einem Kajalstift malt Carriera seine intensiven blauen Augen, konturiert Wimpern und Augenbrauen und legt sein dunkles Haar in verspielten Wellen um das Gesicht. Im Nacken kokett gerafft, laufen die luftigen Locken auf den Schultern aus.

Carriera zeigt den jungen Mann in einem hochgeschlossenen, fein gefältetem, weißen Unterhemd mit Spitzenschluppe; ein reich bestickter *giubbone*[151] öffnet sich auf der Brust, um sich in einem etwas vorläufigen, schweren Umhang zu verlieren.

Nicht souveräne Gelassenheit charakterisiert den jungen Lord, sondern Weichheit, Zartheit und eine fühlbare Verletzlichkeit. Diesen als <weiblich< besetzten Assoziationsraum greift Rosalba Carriera auf, um die erotische Ambiguität der Adoleszenz in Szene zu setzen.

So kontrastiert der hochgeschlossene Hemdkragen eigentümlich mit der luftigen Spitzenschluppe und die gravitätische Bordürenornamentik scheint schwer auf der gewölbten Brust aufzuliegen. Ambivalent präsentiert sich der Handgriff im Bild links unten, der ein Enthüllen oder Verhüllen des Oberkörpers anzudeuten scheint. Mit viel Fingerspitzengefühl schöpft Carriera die haptisch-sinnliche Potentialität der Pastellmalerei aus, um diese feinen Brüche eines ambivalenten, transitorischen Selbstentwurfes sichtbar werden zu lassen. Trotz des sinnlichen Kolorits, mit der die Künstlerin das Pastellportrait ausformuliert, scheint sie einen leichten melancholischen Schleier über ihn gelegt zu haben. Ein raffinierter Kunstgriff, um den Adoleszenten vor der Ambiguität eines erotischen Blickregimes zu schützen?

Dem Akt des Portraitierens, verstanden als Prozess des Abzeichnens, Ab-oder Anmalens, des Tünchens, des Färbens, des Kopierens, Replizierens oder

[151] Ein *giubbone* ist eine enge, reich bestickte Jacke mit weiten Ärmeln aus schwerem Stoff, meist aus Seidenbrokat oder feinstem Samt.

Reproduzierens ist *per se* immer schon ein Moment des Verschleierns und /oder Maskierens inhärent.

Die künstlerisch gelungene Verknüpfung von Formsprache und Darstellungsgegenstand im Portrait des britischen Grand Tour Reisenden ist das Resultat eines künstlerischen Verfahrens, das die strukturelle Analogie zwischen Malen und Schminken, verstanden als Kolorierungsakt, erneut zu bestätigen scheint. Mit der Kategorie „schöner Jüngling" bewege ich mich in einer definierten Übergangsphase, in der geschlechtsspezifische Zuschreibungspraktiken von typisch männlich oder typisch weiblich noch nicht eindeutig konturiert und sichtbar sind - sie sind verwischt, transitorisch, ambivalent. Dieses Ineinanderfließen von möglichen und uneindeutigen Existenzformen reflektiert die Künstlerin in dem dargestellten Gesicht, indem sie die reine Grazie als Ausdruck der Natur (*mimesis)* und den perfekten Stil als Ausdruck des Artifiziellen im Medium der Pastellmalerei kongenial umzusetzen versteht: Sinnstiftung durch Farbe.

Und trotzdem: Dem Bildnis des jungen Aristokraten ist ein Moment der Trauer eingeschrieben, weil die Ausdifferenzierung der Geschlechter ein schmerzhafter Prozess ist. Mit Verweis auf Butler lässt sich sagen, dass der Geschlechterdifferenz insofern ein melancholischer Aspekt eigen ist, als die Annahme einer Geschlechtsidentität mit dem potentiellen Verlust anderer Begehrensobjekte einhergeht.[152] Es ist jene „tiefe Melancholie der Kunst, die Opferung des Subjekts, der Verlust des Objekts"' die laut Fend, verkannt wird, sobald das schöne Bild mit einem schönen Körper verwechselt wird. „Wenn aber diese Verwechslung nicht möglich wäre, oder nicht mit dem Gedanken der Wiederbelebung gespielt werden könnte, dann wären die Bilder ganz reizlos und die Melancholie könnte gar nicht erfahren werden."[153]

Carrieras Portrait des „schönen Jünglings" interpretiere ich als ein gelungenes, künstlerisch qualitätsvolles visuelles Repräsentationsprodukt, das sich an der Schnittstelle von Kunst, Mode und Körperrepräsentation positioniert, dort, wo die

[152] Butler, J., „Freud und die Melancholie der Geschlechteridentität", in: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt, 1991, S.93-104.

[153] Fend, M., Jungfräuliche Knaben, in: Fend, M./Koos,M. (Hrsg.), Männlichkeit im Blick, Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Wien, 2004, S.198.

identitären Erkennungskodes einer gesellschaftlichen Elite wie der des Rokoko als transgressives Formen- und Rollenspiel bis heute sichtbar werden.

„Diese weichen und verweiblichten Züge ihrer Männerbildnisse beruhten jedoch nicht, wie es von Zeitgenossen vielfach beurteilt wurde, auf einer ihrem weiblichen Geschlecht verhafteten Unfähigkeit, kraftvoll und <männlich< zu malen, sondern entsprachen, wie Peter Gorsen und Ellen Spickernagl aufzeigten, einem kulturellen Ideal. Das androgyne Männerbild hatte, wie Spickernagl im Zusammenhang mit Kauffmann ferner schrieb, auch im Kreis um Winckelmann und Mengs im Prozess der bürgerlich-aufklärerischen Geschlechterbestimmung einen zentralen Platz.“ [154]

Was laut Rosenthal für Angelika Kauffmanns Männerbildnisse gilt, hat Rosalba Carriera schon vorweggenommen.

Weil das Gesicht als pars pro toto für die Gattung des Portraits im frühen 18. Jahrhundert absolute Relevanz hatte, konnte über die Momente des *Cross-Dressing* und *Close-Dressing* als visuelles Statement, die Idee des <falschen Körpers> unterminiert und subvertiert werden.

[154] Rosenthal 1996, S.259.

Schlussbemerkungen

Die Entscheidung, eine erfolgreiche Künstlerin der frühen Neuzeit ins Blickfeld zu nehmen, bedeutete, einen eigen-sinnigen Erkenntnisweg einzuschlagen: Mich interessierte herauszufinden, wie in einer patriarchal strukturierten Gesellschaft es einer bürgerlichen Frau trotz allem möglich war, ihren Lebensunterhalt als Künstlerin zu bestreiten. Ich stellte mich dabei dezidiert außerhalb des dominanten feministischen Forschungskanon von Künstlerinnenviten, in der Absicht, Professionalität, Organisationstalent, strategisches Denken und eine self-made-woman-Haltung nachträglich, dafür aber nachdrücklich am Beispiel der Künstlerin Rosalba Carriera als legitime Erklärungsmuster für beruflichen Erfolg stark zu machen. Damit ist auch schon ein Forschungsdesiderat mitformuliert: Das "Gendering" kunsthistorischer Kanonbildung sollte sich neben den etablierten Kategorien wie Qualität, Kreativität, Kennerschaft nicht nur den sozialgeschichtlichen Dimensionen weiblicher Autorschaft mehr öffnen sondern auch die medialen Techniken im Schaffensprozess stärker berücksichtigen.

Rosalba Carriera war Bürgerin der Stadt Venedig. Venezianerin sein ging über die klassische Vorstellung einer topografischen Verortung hinaus: Es reflektierte einen *modus vivendi* und *operandi*, der vor allem für Frauen Bedingungen und Möglichkeiten bot, sich als Akteurinnen zu begreifen und zu verwirklichen. Der Topos *„Venezia, cittá delle donne“* ist laut italienischen Kulturwissenschaftlerinnen aus diesen Erkenntnissen heraus entstanden. Die Kategorie Gender als historisches Analyseinstrument stark machend, zeigten sie sehr überzeugend, wie sich in *salotti, casini, e botteghe* als verlängerte Arme des Wohnzimmers, private und öffentliche, männliche und weibliche Interessenssphären auf Augenhöhe kreuzten und /oder sich begehrten. Ein derart gesellschaftlich „ausgefranstes“, volatiles Umfeld kam vor allem Bedürfnissen weiblicher Autorschaft und Selbstermächtigung sehr entgegen; auch eine *„amicizia tra i sessi*“, wie sie vor allem die *Sorelle Carriera* pflegten, förderte und emanzipierte eine Form von *gender-play,* der so nur in Venedig möglich war.

Zwei Entscheidungen erwiesen sich für Rosalba Carrieras individuellen Lebensentwurf als strategisch besonders relevant: nicht zu heiraten und sich nicht längerfristig als

Hofmalerin engagieren zu lassen. Ein Quantum an Nonkonformismus liest sich aus dieser Entscheidung heraus, gleichzeitig konnte sie aber auch auf eine familiäre Konstellation zurückgreifen, die ihrer künstlerischen Entfaltung nicht im Wege stand: keine Über-Vaterfigur und kein privilegierter Sohn *qua Geschlecht*, sondern eine stadtbekannte Stickerin als Mutter, eine musisch veranlagte jüngere Schwester und Schwester Angela, die als internationaler Außenposten zusammen mit ihrem Ehemann Antonio Pellegrini, Rosalba Carriera über Kunsttendenzen und Geschmacksvorstellungen permanent und kompetent informierte.

Von zwei längeren Reisen nach Paris in den 1720ern oder nach Wien in den 1730ern abgesehen, verbrachte Carriera den Großteil ihrer Vita in Venedig am Canal Grande.

Die Werkstatt/Bottega der *Sorelle Carriera* war gleichzeitig auch *Casa Carriera* und fungierte als gesellschaftlicher Treffpunkt adeliger und großbürgerlicher Grand-Tour-Reisende, als Portraitsetting und als Ort kollektiver weiblicher Produktionsweise. Ich bevorzugte den Begriff Werkstatt, weil er einerseits den handwerklichen Aspekt künstlerischen Schaffens unterstreicht, andererseits auch mit dem Mythos eines männlich gedachten Künstlertums aufräumt, der kreatives Schaffen als *creatio ex nihilo* weiterschreibt. Gleichzeitig deckt die Semantik des Werkstattbegriffs all jene arbeitsteiligen Produktionsprozesse ab, die eine strikte Trennung von Kopf- und Handarbeit aufheben; so wissen wir aus Carrieras Briefwechsel, wie experimentierfreudig sie neue Pastellfarben und Farbverschmelzungstechniken ausprobierte oder wie sie das ästhetische Potential von Farbfixierungsfirnissen persönlich testete. Wir wissen auch, wie ihre Werkstatt als Portraitsetting funktionierte und ein Genderplay zwischen Malerin und Modell ermöglichte, das sich im Abbildungsprozess als romantische Vorstellung eines „neuen Selbst“ wieder zu erkennen hoffte.

Rosalba Carrieras künstlerische Aktivität entfaltete sich in einer historischen Umbruchsphase: Die höfische Elite zeigte deutliche Auflösungserscheinungen und das aufstrebende Bürgertum kämpfte um die politische und wirtschaftliche Machtablöse. Beide sozialen Konfigurationen waren bestrebt, von sich selbst „ein Bild“ zu haben, um sich ihrer individuellen Identität, ihres gesellschaftspolitischen *status quo* zu

versichern. An-Fragen der Selbstartikulation, der Repräsentation und Abgrenzung von dem „Anderen“ bediente vor allem das Genre der Portraitmalerei.

Carrieras Einstieg ins Portraitfach erwies sich in Folge als äußerst produktiv; ihre Pastellportraits bedienten auf kongeniale Weise das höfische und/oder großbürgerlich Begehren nach visueller Repräsentation im Zeichen der Selbstaffirmation: Sie entwickelte einen Darstellungs-Stil, der die elitäre Eleganz im höfischem Stillstand (im Portrait der Prinzessin Amalia Ernestina Giuseppa d’Este – *class* vor *gender*) und die Dynamik im bürgerlichem Aufbruch (im Portrait der Sängerin Faustina Bordoni – *gender* vor *class*) formalästhetisch souverän auszuformulieren vermochte: Ihr Kunst-Stil könnte sozusagen als „malerisch-bildnerische“ Visualisierung jenes als *Querelles des femmes* definierten Geschlechterdiskurses gelesen werden, in den Rosalba Carriera, wie im Vorwort vorweggenommen, sich „mit ihren Mitteln“ einklinkte .

Ihre Meisterinnenschaft, im Medium des Pastells das Wangenrouge der vornehmen Damen so nachzuahmen, dass es zu atmen scheint oder den Blick aus dem Bild in einer Intensität aufblitzen zu lassen, dass es die Schaulust beflügelt, wird vor allem dann spannend, wenn ihre Pastelle aus der Perspektive einer möglichen Analogie von Malen/Kolorieren und Schminken als sozial kodierte Praktiken diskutiert werden. Gendertheoretisch entwirft das gemalte/geschminkte Gesicht als *pars pro toto* auffällig geschlechtsambivalente Menschenbilder und der vehement geführte Antischminkdiskurs des aufstrebenden Bürgertums entpuppt sich letztlich als ein verschleierter Kampf gegen den höfischen-galanten *gender-play.* Da der „*amour galant*“ nicht nur auf eine Feminisierung des Männlichen setzte, sondern auch auf eine zunehmend egalitäre Partnerschaft der Liebenden, ließe sich Roger de Piles Vergleich von der verführerischen Wirkung von Farbe mit „Schminke“ auch als subversive Strategie gegen die definitive Festschreibung der Geschlechterdifferenzierung interpretieren. Das Bild-Beispiel des „schönen Jünglings“ Henry Fiennes Lincoln zeigt, wie relevant und tragfähig Gender auch als ästhetische Kategorie kunstwissenschaftlicher Untersuchungsarbeit ist.

Während eine klassische kunstgeschichtliche Perspektive ein Pastellportrait der Rosalba Carriera und/oder einen Schattenriss des Physiognomikers Johann Ch. Lavater eher im Spannungsfeld von „weiblich“ konnotierter Farbe und „männlich“ konnotierter

Zeichnung untersucht und damit „genderbedingte“ Differenzmarkierungen wie Sinnlichkeit/Verführung/Täuschung vs Linearität/Präzision/ Rationalität weitertradiert, diskutiert und analysiert ein Kunst(werke)-Gendering beide Artefakte im Blickfeld historisch gewachsener Kategorien wie Natürlichkeit/Künstlichkeit, Original/Kopie, Echtheit/Falschheit, Männlichkeit/Weiblichkeit und führt vor, wie jedes Nachdenken über Bilder ein Nachdenken in Bildern ist: Genderedness und das eigene „Museum im Kopf“ sind eben gleichwertige und wirkmächtige Mitakteure im Kampf um die Deutungshoheit im kunstwissenschaftlichen Forschungsfeld.

Rosalba Carriera hat uns mehrere, recht unterschiedlich ausformulierte Selbstportraits hinterlassen. Der Weg vom Selbstbild zum Selbstverständnis ist ein tautologischer und die Visualisierung dieser Selbst-Rede ist immer schon die Fortschreibung eines historisch sich verändernden und veränderten (Spiegel)Blickwinkels. Das Sehen oder das Zu-sehen-geben ist keine Universalie, sondern eine historisch gewachsene Fähigkeit, die je nach *race, class* und *gender* immer eine andere ist. Mit dem Begriff der „Gesichtlichkeit“ als gattungsgeschichtliche Mindestanforderung an das (Selbst)portrait konnten nicht nur Formen von Ich-Repräsentationen *sui generis* diskutiert sondern auch genderrelevante Effekte performativer Verdoppelungsspiele vor dem Spiegel problematisiert werden. Wenn das Künstlerinnensubjekt gleichzeitig auch Bildmotiv ist und die *prima persona* die eigene Inspirationsquelle, dann konnte nur mehr *„il dubbio del doppio“* forschungsleitend sein.

Die Frage, wie viele „Sitzungen“ (vor dem Spiegel) notwendig sind, um ein Selbst-Portrait als *finito* oder *non finito* wahrzunehmen oder wann ein Selbstthematisierungsprozess abgeschlossen ist, erweist sich letztlich als eine existenzielle: In diesem Forschungszusammenhang bleibt es kunst- und gendertheoretisch Ansichtssache und als solche *per definitionem* unabschließbar.

Rosalba Carriera starb 1757; sie lebte und arbeitete zwischen Rokoko und *„homme nouveau“ Régime*: Von den höfischen Kreisen als *„maestra del pastello“* noch hoch verehrt, geriet sie als Stellvertreterin einer „Kunst des schönen Scheins“ schnell in Vergessenheit: in einer aufgeklärten, vernunftbetonten Zeit hatte Pastell als Werkstoff und als Medium ausgedient.

Rosalba Carriera oder *nomen est omen* – selten präfigurierte der Name eines Individuums so prägnant Werk und Vita.

ANHANG

Briefwechsel[155]

PARIS 1720

Am 14. November lautete Carrieras Tagesnotiz wie folgt: „Ich war zum Diner von Madame Law geladen. Ich beendete das Portrait ihres Gemahls. Ich lehnte es ab, die Kopie der Portraits dieser Familie zu liefern.

Den 20. November: „Wir besuchten das Konzert der Damen Lodé in der Académie." (In der Académie de Musique pflegten Damen und Herren der hohen Aristokratie, ohne dadurch an ihrer sozialen Stellung, an Rang und Titeln, Abbruch zu erleiden, sich öffentlich hören zu lassen.[156])

Da heißt es am 3. Dezember 1720: „Herr Crozat gab ein Diner, zu dem mehrere Bischöfe und der liebenswerte Herr von Morville, eingeladen waren. Nach dem Diner fand Konzert statt."

(Rosalba Carriera spielte Klavier und Giovanna in Duetten mit Mlle. D'Argenon)

Am 7. Dezember: „Während ich mich in der Académie befand, erschienen mehrere Herzoginnen und andere Herrschaften in unseren Gemächern, *dove c'era mia madre."*

Am 9. Dezember: „Ich verpflichte mich, den Präsidenten (des Parlaments), den Bischof von Cambray und Villerois vier Enkel zu portraitieren"

Am 12. Dezember: „Ich hatte eine Unterredung mit dem Grafen de Quélus (Caylus). Ich händigte Madame de la Carte ihr Portrait aus. Ich sprach, jedoch umsonst, bei Madame Law vor. Sie hatte sich in die Oper begeben. Danach ging ich mit Madame Boit und mit meinen Schwestern ins Theater."

Den 14. Dezember: „Ich fing Madame de Parabéres Portrait en miniature an. Diese lud mich ein, der Opernvorstellung in ihrer Loge beizuwohnen."

---

[155] Im Anhang lehne ich mich an die Übersetzungen von Emilie von Hoerschelmann von 1908; stellenweise übernehme ich sie wortwörtlich, gleiche sie aber mit den 1985 edierten *„Lettere, Diari, Frammenti"* inhaltlich ab. Ich korrigiere die französische und italienische Rechtschreibung nicht.

[156] v. Hoerschelmann 1908, S.168 weiß über das erwähnte Konzert folgendes zu berichten. Sie zitiert aus dem „Journal sur la Régence": <Le Régent y parut avec sa maitresse (Madame de Parabére) d'un coté, le duc (de Boubon) de l'autre, avec la sienne (Madame de Prie). Il y avait un monde prodigieux, malgré le malheur du temps. Les femmes étaient pleines de pierreries, elles s'en couvraient de la tete aux pieds.> – „Mit dem „malheur du temps" weist der Herausgeber, so Hoerschelmann, auf die durch John Law herbeigeführte finanzielle Krise hin und auf die aus dem Orient in Marseilles eingeschleppte Pest, die mit kurzem Unterbrechungen, zahllose Opfer fordernd, vom Juni 1720 bis zum August 1722 in Frankreich fortwütete."

Den 15. Dezember: „Ich suchte Madame Law auf, deren Gemahl am selben Tage abgereist war. Ich erhielt von ihr 20 Luis[157]. Ich übergab Herrn Vleughels gemalte Dame im Venuskostüm. Ich wurde bestürmt, Madame de Villeroi zu malen."

Den 19. Dezember: „Ich fing Madame de Villerois Portrait an. Der Herzog von Luxembourg, C. Harcourt und mehrere andere Personen kamen, um ihr Gesellschaft zu leisten, und blieben fast den ganzen Vormittag. Dann ging ich aus."

Am 21. Dezember: „Die Damen Condé besuchten mich...M. Dervest (soll heißen Revest, ein Mithelfer Laws) wurde in die Bastille abgeführt."

Den 23. Dezember notiert Carriera kurz: „Herr Hyacinthe Rigaud schenkte mir die Stiche nach seinen Portraits bis Nr. 39."

Eine letzte Notiz sei noch vermerkt, jene vom 28. Februar 1722: "Die Herzogin (von Bourbon-Condé) mit ihrer Tochter, Mlle. de Clermont, und eine Menge anderer Herzoginnen und Kavaliere besuchten mich. Die ganze Gesellschaft beschwor mich (*mi mise in croce)*, die Schwester des Prinzen Conti noch zu portraitieren und eine andere, sehr schöne Dame; sie waren bereit, Unsummen zu bezahlen."

MODENA 1723

Rosalba Carriera an Angela Carriera

" Alles, was ich tue, heißt es, sei vorzüglich, noch besser als alles frühere! Und dann wieder: Aber sie arbeitet zuviel! Niemand tut es ihr gleich! – Es handelt sich nicht darum, dass ich mich langweile, wie sie anzunehmen scheinen, sondern es verlangt mich, dich zu umarmen und gewisse Leute Lügen zu strafen, die da wissen wollten, ich hätte ganze sechs Monate hier zu verbleiben. Glaub es mir und lach mich aus, denn ich weiss wohl, dass es eine Tollheit war! – wenn auch zu meinem Schaden – so wollt ich doch nach Ablauf des zweiten Monats schon abreisen. - … Hab auch du Nachsicht mit diesem Ausbruch meiner Ungeduld. Ich konnte nicht umhin, mir ein bisschen Luft zu machen! – Seit zwei Nächten schlafe ich nicht mehr. Ich weiss nicht, ob ich überarbeitet bin oder mich erkältet habe. Ich weiss nicht mehr, was ich will, und mein Kopf tut mir weh. Da siehst du, wie konfus ich bin. Ich habe die Seite jetzt vom

[157] Am 14. November lautete eine weitere Tagesnotiz: „Ich war zum Diner von Madame Law geladen. Ich beendete das Portrait ihres Gemahls. Ich lehnte es ab, die Kopie der Portraits dieser Familie zu liefern."

verkehrten ende angefangen und sehe erst jetzt, dass sie ganz befleckt ist. Behalte mich lieb und bleibe wohlauf. Ich bin deine Putela.“[158]

WIEN 1730

Wien, im August 1730.

„Die erste Freude, die mir heute zuteil wurde, ist Ihr uns so teurer Brief gewesen. Eine zweite Genugtuung war es für mich, einen Blick auf das fast beendete Portrait Ihrer Majestät zu werfen. Noch ein paar Striche, und ich hoffe, eine, wenn auch nicht vollkommene, so doch annähernde Ähnlichkeit erzielt zu haben. Ich eile Ihnen solches mitzuteilen, damit Sie sich freuen können, mich der Erfüllung der großen mir obliegenden Verpflichtung nahe zu wissen und damit Ihr, liebste Mutter, sich nicht mit der Sorge um die Zukunft plagen! – Wie grundlos sind doch auch meine Befürchtungen gewesen! Ich war darauf gefasst, gerade während der Zeit der höchsten Anstrengungen vor Hitze vergehen zu müssen. Anstatt dessen ist es hier noch kalt. So geht es mir mit den meisten Dingen. Das soll mir Zeit meines Lebens eine Lehre sein.

Ich bitte Euch, mir nichts mehr zu schicken. Die Zeit fliegt rasch davon. Das Kleid und alles übrige käme am Ende hier an, wenn wir eben abreisen müssen. Mit unserer Abreise kann es nicht mehr lange dauern, denn dieses schöne haus ist schon anderweitig vermietet. Bis Ende September müssen wir es räumen. Bis dahin möge Gott uns gesund erhalten, wie wir es jetzt sind. Das einzige, was mich jetzt beunruhigt, sind Eure langen Briefe und die Sorge, Ihr könntet von Zornanfällen hinreißen lassen! – Wenn die Putele Euch dazu keine Veranlassung geben, werde ich sie dafür belohnen, obwohl sie eigentlich nur ihre Pflicht tun. – Hier ist es soeben dunkel geworden, und es regnet, so dass ich kaum noch sehe, was ich Ihnen schreibe. Wenn das Wetter morgen ebenso grässlich bleibt, wird es uns um einen schönen Spaziergang bringen, und am Montag um einen weiteren. – Was werden wir uns alles zu erzählen haben! – Hebt mir ja nur alle Zettelchen auf, damit ich mich an alles erinnern kann. Unterhaltet euch so gut wie möglich und plagt euch nicht. Ich umarme Euch tausendmal und verbleibe Ihre Putela“

[158] Eine *putela* ist ein Diminutiv und könnte mit Mädchen/Töchterchen übersetzt werden – hier als liebevoller Unterwerfungsgestus gemeint; a.a.O. in der Pluralform von *putele* meint Rosalba Carriera die Werkstattassistentinnen, die während ihrer Abwesenheit der Mutter Alba eine Stütze sein sollten.

Literaturverzeichnis

Barthes, R., Das Reich der Zeichen, Frankfurt, 1981.

Barthes, R., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt, 1990.

Baumgärtel, B., Angelika Kauffmann (1741-1807), Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Weinheim/Basel, 1990.

Beck, U.,/Beck-Gernsheim, E., (Hg), Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, Frankfurt, 1994, S.191.

Becker, R.,/Kortendieck, B., (Hg), Handbuch Frauen und Geschlechterforschung, Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden, 2008.

Behling,K.,/Manigold, A., Die Malweiber, Unerschrockene Künstlerinnen um 1900, München, 2009.

Belting, H., Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München, 2001.

Bidwell, M.,/Zangl, V., Körperkonstruktionen und Geschlechtermetaphern: Zum Zusammenhang von Rhetorik und Embodiment, Wien, 2009.

Bidwell-Steiner, M.,/Wozonig, K.S., (Hg.), Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen, Wien, 2005.

Bildlexikon der Kunst, Techniken und Materialien der Kunst, Mailand, 2004.

Böhme, H., Fetischismus und Kultur, Eine andere Kultur der Moderne, Hamburg, 2006.

Bosi Sgorbati, F., Introduzione, Nota alla Traduzione, in: de Goncourt J. e E., La donna nel XVIII secolo, Palermo, 2010.

Bourdieu, P., Die biografische Illusion, in: Fetz, B.,/Hemecker, W., Theorie der Biographie, Grundlagentexte und Kommentare, Berlin, 2011.

Bourdieu, P., Satz und Gegensatz, Über die Verantwortung des Intellektuellen, Berlin, 1989.

Braun, Ch.,/Stephan, I., Genderstudien, Eine Einführung, Weimar, 2006.

Bußmann, H.,/Hof, R., Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart, 1995.

Burns, Th., The Inventions of Pastell Painting, London, 2007.

Butler, J., Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt, 1991,

Christadler, M., Haben nur Männer Stil? Zum Geschlecht einer ästhetischen Kategorie, in: kritische berichte, Heft 3, 2003.

Daum, D., Stitch reloaded, in:FrauenKunstWissenschaft, Stoffe weben Geschichte(n). Textile Kunstmaterialien im transkulturellen Vergleich, Heft 52, 2011.

Dausien, B., Biografieforschung: Theoretische Perspektiven und methodologische Konzepte für eine re-konstruktive Geschlechterforschung, in: Becker, R.,/Kortendieck, B., (Hg), Handbuch Frauen und Geschlechterforschung, Theorie, Methoden, Empirie, Wiesbaden, 2008, S.354-367.

de Leeuw, R., Such dir den Schnee vom vergangenen Jahr… Eine Winterreise durch Europas Kunst, in: Winter Märchen, Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys, khm, Wien, 2011/2012.

Eco, U., Über Spiegel und andere Phänomene, München, 1993.

Elias, N., Kitschstil und Kitschzeitalter. Mit einem Nachwort von Hermann Korte, Münster 2003,

Fend, M., Jungfräuliche Knaben, in: Fend, M./Koos,M. (Hg), Männlichkeit im Blick, Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Wien, 2004.

Fetz, B.,/Hemecker, W., Theorie der Biografie, Grundlagentexte und Kommentar, Berlin, 2011.

Filippini, N.M., Donne sulla scena pubblica, Societá e politica in Veneto tra sette e Ottocento, Milano, 2006.

Geiger, A., Der schöne Körper, Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft, Wien, 2008.

Gehring, P., Das Gesichtsbild als Akt, in: Janecke, Ch., Gesichter auftragen, Argumente zum Schminken, Marburg, 2006.

Gieske, S., Die Schönheit der Damen, in: Make Up, Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik, Westfälisches Museum, 1998.

Goethe, J.C., Reise durch Italien, Viaggio per l'Italia, Deutsch-Italienische Vereinigung (Hg), 4. Auflage, Frankfurt, 1999.

Hammer-Tugendhat, D., Geschlechterbeziehungen in der Kunst. 24 Dias mit Begleitheft für Bildnerische Erziehung, Deutsch, Geschichte und Philosophie, Wien, 1999.

Hammer-Tugendhat, D., Jan van Eyck: Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: Zimmermann, A., (Hg), Kunstgeschichte und Gender, Berlin, 2006, S. 90.

Haskell, F., Maler und Auftraggeber, Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln, 1996.

Haubl, R., Spiegelmetaphorik: Reflexionen zwischen Narzissmus und Perspektivität, München, 2000.

Held, J.,/Schneider, N., Grundzüge der Kunstwissenschaft, Gegenstandbereiche-Institutionen-Problemfelder, Wien, 2007.

Henning, A.,/Marx, H., „Das Kabinett der Rosalba", Rosalba Carriera und die Pastelle in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister , Dresden, 2008.

Hyde, M., Making Up the Rococo, Francois Boucher and His Critics, Los Angeles, 2002.

Janecke, Ch., (Hg), Gesichter auftragen, Argumente zum Schminken, Marburg 2006.

Jeffares, N., Dictionary of Pastellists before 1800, www.pastellists.com, Zugriff vom 04.07.2012.

Johns, Ch., M.S., ‚An Ornament of Italy and the Premier Female Painter of Europe': Rosalba Carriera and the Roman Academy, in: Hyde, M./Milam,J., (Hrsg.) Women, Art and Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe, University of Sydney, 2003.

Jurt, J., Habitus und Normalismus, in: Link, J.,/Loer, Th.,/Neuendorfff, N., (Hrsg), „Normalität" im Diskursnetz soziologischer Begriffe, Heidelberg, 2003.

Kodera, S. Selbsttransformationen und Körperbilder zwischen Renaissance-Platonismus und Gegenwartsdiskursen, in: Wiedlack, M.K., /Lasthofer, K., Körperregime und Geschlecht, Wien, 2011.

Kolter, K., Frauen zwischen <angewandter> und <freier> Kunst, in: Lindner, I./Schade, S.,/ Wenk, S.,/Werner, G., Blick-Wechsel, Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, 1989.

Koos, M., Mediale Reflexionen von Haut/Farbe und Gender in der Gegenwartskunst, in: FrauenKunstWissenschaft, Halbjahreszeitschrift Heft 43,Körperfarben-Hautdiskurse, Ethnizität &Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst, 2007.

Lacan, J., Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: Lacan, J., Schriften, ausgew. und hrsg. Haas, N.,/Ölten, N., Freiburg: Walter 1973-1980, Bd. I (1973).

Leutner, P., Bild und Schminke, Über Falten und Verdoppelungen, in: Janecke, Ch., Gesichter auftragen, Argumente zum Schminken, Marburg, 2006.

Lindner, I./Schade, S.,/ Wenk, S.,/Werner, G., Blick-Wechsel, Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, 1989.

Lohse-Jasper, R., Die Farben der Schönheit. Eine Kulturgeschichte der Schminkkunst, Hildesheim, 2000.

Luhmann, N., Copierte Existenz und Karriere. Zur Herstellung von Individualität, in: (Hg) Beck, U.,/Beck-Gernsheim, E., Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, Frankfurt, 1994.

Maihofer, A., Geschlecht als Existenzweise, Frankfurt, 1995.

Mann, Th., Der Tod in Venedig und andere Erzählungen, 60. Auflage, Frankfurt, 1954.

Mehler, U., Rosalba Carriera, Die Bildnismalerin des 18. Jahrhunderts, Königstein, 2006.

Michael, A.H., Mourning and method, in: Art Bulletin, 84/4, 2002.

Mitchell, W.J.T., Das Leben der Bilder, Eine Theorie der visuellen Kultur, Mit einem Vorwort von Hans Belting, München, 2008, orig. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago Press, 2005.

Nochlin, L., „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?", in: Söntgen, B., Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996 S. 27-56. (Orig.: „Why Have There Been No Great Women Artists?", in: Gornick, V.,/Moran, B.,: Women in Sexist Society. Studies in Power and Powernessless, New York, 1971.

Panofsky, E., Gotische Architektur und Scholastik, Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter, Köln, 1989.

Plebani, T., Sociabilitá e protagonismo femminile nel secondo Settecento, in: Filippini,

N.M., Donne sulla scena pubblica, Societá e politica in Veneto tra sette e Ottocento, Milano, 2006.

Preimesberger, R./Baader, H./Suthor, N., (Hgs.), Portrait, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin, 1999.

Raff, Th., Die Sprache der Materialien, Anleitungen zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster, 2008.
Schneider, N., Geschichte der Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Wien, 2011.

Rapelli, P., Symbole der Macht. Die großen Dynastien, Bildlexikon der Kunst, Bd 17, Zuffi, S., (Hg),Mailand 2004, Berlin, 2007.

Rosenthal, A., Angelika Kauffmann, Bildnismalerei im 18. Jahrhundert, Berlin, 1996.

Rosenthal, A., „Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz“, in: Uerling, H.,/Schmidt-Linsenhoff, V., (Hg), Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin, 2001.

Sani, B., Rosalba Carriera, Lettere, Diari, Frammenti, <Studi> Accademia Toscana di scienze e lettere „La Colombara“, Firenze, 1985.

Sani, B., Rosalba Carriera 1673-1757, Maestra del pastello nell’Europa dell’*ancien régime,* Torino, 2007. (Werkkatalog)

Schade, S.,/Wenk, S., Inszenierungen des Sehens, Kunst, Geschichte und Geschlecht, in: Bußmann, H.,/Hof, R., Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart, 1995.

Schade, S.,/Wenk, S., Studien zur visuellen Kultur, Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld, 2011.

Schade, S.,/Wagner, M.,/Weigl, S., Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln/Wien/Weimar, 1994.

Sennett, R., Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt, 2004.

Simmel, G., Das Problem des Portraits, ex: Die neue Rundschau, XXIX. Jg. der freien Bühne, 1918, Bd. 2 (= Heft 10 vom Oktober 1918), S. 1336-1344, URL, http://socio.ch/sim/verschiedenes/1918/.

Schmidt-Linsenhoff V., Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert., 15 Fallstudien, Marburg, 2010.

Schneider, N., Geschichte der Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Wien, 2011.

Schulze, W., (Hg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte (Selbstzeugnisse der Neuzeit 2), Berlin, 1996.

Solomon, N., Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: Zimmermann, A., (Hg), Kunstgeschichte und Gender, eine Einführung, Berlin, 2006, S.10.

Söntgen, B., (Hg), Rahmenwechsel, Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin, 1996.

Stadler, M., Haben nur Männer Stil, in: kritische berichte, Jg.31, Heft 3, 2003.

Stoichita, V., Das selbstbewusste Bild, Vom Ursprung der Metamalerei, München, 1998.

Uerling, H.,/Schmidt-Linsenhoff, V., (Hg), Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin, 2001.

von Hoerschelmann, E., Rosalba Carriera, Die Meisterin der Pastellmalerei, Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert, Leipzig, 1908.

Wagner, M. Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung, in: Haus, A./Hofmann, F.,/Söll, A., Material im Prozess, Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin, 2000.

Wagner, M., Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne, München, 2001.

Warnke, M., Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln, 1996.

Wenk, S., Versteinerte Weiblichkeit, Köln/Weimar/Wien, 1996.

Werner, G., Einleitung, in: Lindner, S.,/Schade, S.,/Wenk., S.,/Werner, G., Blickwechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin, 1989.

West, S., Gender and Internationalism: The Case of Rosalba Carriera, in: Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century, Cambridge, 1999.

Witthöfl, H., Von Angesicht zu Angesicht: literarische Spiegelszenen, Frankfurt, 1998.

Wittmann, B., Gesichter geben, Èduard Manet und die Poetik des Portraits, München, 2004.

Zava Boccazzi, F., Per Rosalba Carriera e famiglia. Nuovi documenti veneziani, Venezia, 1981.

Villa, P.I., Sexy Bodies, Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper, Wiesbaden, 2006.

Zimmermann, A., (Hg**),** Kunstgeschichte und Gender, Eine Einführung, Berlin, 2006.

Ausstellungskataloge

Westfälisches Museumsamt, Aus der Geschichte der dekorativen Kosmetik MAKE UP**,** 1998.

Pavanello, G., Rosalba Carriera, <prima pittrice de l'Europa<, Venezia, 2007.

Winter Märchen, Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys, khm, Wien, 2011/2012.

Stooss/Ruelfs, E., Rollenbilder Rollenspiele, Salzburg, 2011.

Henning, A.,/Marx, H., <Das Kabinett der Rosalba>, Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 2007.

Werkkatalog

Sani, B., Rosalba Carriera 1673-1757, Maestra del pastello nell'Europa dell'*ancien régime,* Torino, 2007.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1) Selbstbildnis
Pastell auf Papier, 71x57 cm.
Florenz, Galleria degli Uffizi.

Abb. 2) Selbstbildnis
Pastell auf Papier, 46,5x34 cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Abb. 3) Bildnis der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie
Pastell auf Papier, 65,5x51,5,cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Abb. 4) Bildnis der Faustina Bordoni mit Notenblatt
Pastell auf Papier, 44,5x33,5cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Abb. 5a) Bildnis der Anna Amalia Giuseppa d'Este
Pastell auf Papier. 60,5x45,5 cm.
München, Bayrische Verwaltung der Staatlichen Schlössergärten und Seen.

Abb. 5 b) Bildnis der Anna Amalia Giuseppa d'Este
Pastell auf Papier. 53x41cm.
Dresden, Gemäldegalerie.

Abb. 6) Henry Fiennes Lincoln neunter Earl von Lincoln und zweiter Duca von Newcastle
Pastell auf Papier, 58,5x46cm.
Nottingham, Universität.

Abstract

Rosalba Carriera (1673-1757) war eine venezianische Künstlerin an der historischen Schnittstelle von untergehender Rokoko und aufstrebendem *„homme nouveau“Régime.* Epochenschwellen bieten in ihrer grundsätzlichen Instabilität und Unabgeschlossenheit vor allem für weibliche Lebensentwürfe Chancen und Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung. Zwei strategische Entscheidungen haben Carrieras Aufstieg zur *„prima pittrice de l‘Europa“* ermöglicht und gefördert*:* sie blieb unverheiratet und ließ sich nur kurzfristig als Hofmalerin engagieren. Das *gros* ihrer Vita verbrachte sie in Venedig am Canal Grande. Dort betrieb sie eine multifunktionale, halb öffentliche, halb private Werkstatt/Bottega, die gesellschaftlicher Treffpunkt, Portraitsetting und arbeitsteiliger Ort weiblicher Produktionsweise war. Für ihr künstlerisches Selbstverständnis erwies sich der Einstieg ins Portraitfach und die Entscheidung für das Darstellungsmedium Pastell als besonders produktiv: zum einen kam sie den Repräsentationsbedürfnissen und Geschmacksvorlieben einer in sich selbst verliebten höfischen Èlite besonders entgegen, zum anderen zeigte sie aber auch, wie illusionär der Wunsch des frühbourgeoisen *„homme nouveau“* nach einem „echten, wahren, ungeschminkten Gesichtsbild“ war.

An ihren Artefakten lässt sich paradigmatisch die strukturelle Analogie von Malen/Schminken als kulturell kodierte Praxis in Zusammenschau mit Weiblichkeitsdiskursen gendertheoretisch und kunsthistorisch diskutieren. Was als Fazit bleibt ist einmal die Erkenntnis, dass kunsttheoretische Sachfragen (das Künstliche) oft geschlechterspezifische Machtfragen (das Natürliche) verschleiern und auf einer zweiten Ebene die Feststellung, dass gendertheoretische Fragestellungen in ihrer Aktualität und Anschlussfähigkeit aus emanzipierten kunst- und sozialhistorischen Diskursformationen nicht mehr wegzudenken sind.

Lebenslauf

Name: Theodora Oberperfler

Geburtsdatum: 03.03.1953

Geburtsort: Mals im Vinschgau/Südtirol

Familienstand: verheiratet, eine Tochter

Staatszugehörigkeit: Italien

Schulbildung: 1972 Matura in Bozen
1976 Doktorat an der Universität Padua
2005 Diplomstudium Universität Wien
2009 Masterstudium Gender Studies Universität Wien