



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Frauenbilder bei Hans Makart“

Verfasserin

Cornelia Eleonore Zerovnik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	HR Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
1.1. Fragestellung und Aufbau der Arbeit	6
1.2. Forschungsstand.....	8
1.3. Methodik.....	11
2. Grundprinzipien des Schaffens Makarts.....	15
2.1. Das Prinzip Dekor	15
2.1.1. Gesamtkunstwerk „Makart“	16
2.1.2. Selbstdarstellung und Inszenierung.....	19
2.1.3. Zwischen Traum und Wirklichkeit	21
2.1.4. Weiblichkeit als Dekor	24
2.2. Das Prinzip Schönheit	29
2.2.1. Schönheit als Vorstellung	29
2.2.2. Weiblichkeit als Sinnlichkeit.....	31
2.2.3. Weiblichkeit und Vergänglichkeit.....	35
3. Makarts Frauenbilder	37
3.1. Portraits von Frauen.....	39
3.2. Frauen, die als allegorische, historische, mythologische, literarische oder symbolische Figuren gekennzeichnet sind	43
3.3. Allegorische oder historische Frauengestalten, die das Portrait einer Person aus Makarts Zeit aufweisen	46
4. Typologien von Weiblichkeit bei Hans Makart	50
4.1. Die tugendhafte Frau.....	51
4.2. Die selbstbewusste, emanzipierte Frau	53
4.3. Die verführende Frau/Die Femme fatale.....	55
4.4. Die verehrungswürdige Frau	60
4.5. Die Mutter.....	62
4.6. Das „Pin-Up“	65
4.7. Die geraubte Frau	67
4.8. Die hartherzige Frau.....	69
4.9. Die kostümierte Frau	70
4.10. Die siegende/siegreiche Frau	71
4.11. Die lasterhafte Frau	74

4.12. Die sterbende Frau.....	77
5. Resümee	81
6. Literaturverzeichnis.....	85
7. Abbildungsnachweis	93

1. Einleitung

Johann Ferdinand Apollonius Makart, kurz Hans Makart, wurde am 28. Mai 1840 in Salzburg geboren und starb am 03. Oktober 1884 in Wien.¹

Bereits zu Lebzeiten fanden seine Werke sehr unterschiedliche Beurteilungen, die zwischen Begriffen der Anerkennung und Ablehnung, Bewunderung und Verachtung changierten. Dabei kam es auch zu Bewertungen und Kritiken, die auf einer emotionalen Ebene basierten sowie durch Gefühlsregungen entstanden sein mochten.²

Dies bedeutet vor allem eine intuitive Betrachtung und Herangehensweise an die Kunst Makarts und veranschaulicht sehr gut, wie seine Bilder wirkten. Leider sind – wie der damalige Kunstdiskurs zeigt – hauptsächlich männliche Standpunkte überliefert, so dass auf die Position der Frauen nur anhand ihrer allgemeinen historischen und gesellschaftlichen Situation geschlossen werden kann.

Ein Beispiel einer anerkennenden, sogar euphorisch schwelgenden Sichtweise auf Makarts Frauenbilder bildet ein Gedicht des 19. Jahrhunderts, das von dem Dichter Wilhelm Arent verfasst wurde. Quer durch die Zeiten, in denen man sich mit Makart beschäftigte und beschäftigt, kam und kommt es immer wieder zu einer derart emotionalen, man möchte sagen, leidenschaftlichen Zugangsweise. Arent nimmt in seinem Gedicht einen männlichen Blickpunkt ein, er ist ein Betrachter, der eine große Sinnlichkeit und freizügige Erotik der Frauenfiguren Makarts wahrnimmt:

À la Makart

Mit dämonischen Reizen
Schmückte dich Venus,
Die Göttin der Liebe:
Du wollüstig blasse,
Lustheischende Dirne.
Wie schön bist du!
Leise heben sich
In zitternden Wogen
Deiner üppigen Brüste
Zartknospende Rosen.
Phantastisch flutet
Deines Seidenhaars

¹ Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974, S. 65-66.

² Ebenda, S. 7.

Duftige Lockenfülle
Auf den blüthenweißen
Nacken hernieder,
Der so lieblich gerundet ...
Immer heißer zehrt
Am innersten Mark mir
Deiner nachtschwarzen Augen
Wildlodernde Glut.
Wollustathmend,
Fieberheiß,
Blüht mir entgegen
Deines schwellenden Leibes
Nacktschimmernde Pracht;
Und wonnig umschlungen
Von dem sammetweichen Fleische
Deiner weißkosigen Arme
Sinke ich liebeächzend
In deines feuchten
Brünstigen Schooßes
Thauspendende Tiefen.
Voll süßer Gier,
In wahnsinniger Trunkenheit
Preß ich dich an mich;
Lippe brennt auf Lippe,
Leib schwelgt an Leib,
In seligen Schauern
Rinnt in einander
Der Seelen Geheimniß ...³

1.1. Fragestellung und Aufbau der Arbeit

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit stellt ein Ineinandergreifen von Makarts Leben, seiner bewussten oder unbewussten Einstellung zu Leben und Werk und seinem künstlerischen Schaffen dar. Die Bedeutungskomplexe Leben, Gesellschaft und Kunst bilden die Parameter, unter denen eine Untersuchung seines Frauenbildes und seiner Frauenbilder in Bezug zu ihrer künstlerischen Inszenierung und Darstellung stattfinden soll. Ausgehend von der Annahme, dass auch er seiner Zeit und ihren Geschehnissen verhaftet war, werden Parallelen zu Diskursen und Ereignissen, die während seiner Lebenszeit stattfanden, hergestellt.

Die zentrale Fragestellung dabei ist, ob sich an den Makartschen Frauenbildern etwas wie „Zeitgeist“, soziale Muster oder allgemeine Frauenvorstellungen und Geschlechterbeziehungen ablesen lassen oder ob es sich bei seinen Frauenbildern um

³ Wilhelm Arent (Hrsg.), Moderne Dichter-Charaktere, Leipzig 1885. S. 18-19.

eine subjektive und individualistische Wiedergabe, unterstrichen durch ein charakteristisches Repertoire sowie durch Stilmerkmale, handelt. Welche Rolle und Funktion nimmt Makarts Frauenbild in seinem Schaffen ein und welche Anschauung des Frauenbildes stellt er dar?

Eine wichtige Überlegung beinhaltet auch die Frage nach einer gesellschaftlichen und damit diskursiven Konstitution seiner Bilder und danach, inwiefern seine Frauenfiguren als Kunstfiguren verstanden werden können. Sind sie ein auf etwas verweisendes Zeichen oder haben sie einen symbolischen Gehalt? Welche Definitionen vom Frausein und von Weiblichkeit gibt es, wie werden die Frauen wahrgenommen und wie definieren sie sich selbst?

In Anbetracht des Frauenbildes bilden zwei wesentliche Merkmale der Kunst Makarts und seines Lebens den Einstieg in die Arbeit – das des Dekors und das der Schönheit. Diese Begrifflichkeiten oder Vorstellungen werden auf ihre Bedeutung(en) hin untersucht und mit seinem Frauenbild in Verbindung gebracht. Verkörpert sein Frauenbild diese beiden Termini in damals zeitgenössischer Weise, d. h. handelt es sich bei Makarts Frauenfiguren um Darstellungen „schöner“ Frauen und erfüllt ihr Aussehen eine dekorative Funktion? Wenn ja, auf welche Art und Weise stehen sie im Zusammenhang oder geben sie zwei unabhängige Konstellationen wieder? Diese beiden Aspekte bilden die Basis für die nachfolgenden Betrachtungen.

Des Weiteren schließen allgemeine Überlegungen zu seinen Frauenbildern, die sich durch bestimmte Eigenschaften und Zuschreibungen der Zeit auszeichnen, an. Sie behandeln Darstellungen von Frauen, die sich mittels ihres Genres zu drei unterschiedlichen Bereichen zusammenfassen lassen. Das betrifft erstens die Portraits von Frauen, zweitens Frauen, die als allegorische, historische, mythologische, literarische und symbolische Figuren gekennzeichnet sind und drittens eine „Sonderform“: allegorische und historische Frauengestalten, die das Portrait einer Person aus Makarts Zeit aufweisen.

Abschließend werden Typologien oder „Archetypen“ von Frauen anhand einiger Beispiele exemplarisch durchleuchtet. Die aus den in den ersten Kapiteln erarbeiteten Grundprinzipien und Analysen gewonnenen Ergebnisse werden unter der zentralen Fragestellung nach historischen und gesellschaftlichen Einflüssen, nach einer Kunstfigur im Sinne einer konstruierten und tradierten Gestalt und der Frage nach einer individualistischen Wiedergabe Makarts auf eine Typologie an Frauenbildern

angewendet. Die Beispiele sollen zeigen, in welcher Weise die herausgearbeiteten Lesarten Makarts Frauenbilder unter einem neuen Blickwinkel erscheinen lassen.

1.2. Forschungsstand

Bereits zu Makarts Lebzeiten fand eine rege Diskussion zu seinem Leben und seinen Werken statt. Zahlreiche Zeitungsartikel und Kritiken, die ihn und seine Werke bewunderten oder auch ablehnten, waren die Folge.

Ein Jahr nach seinem Tod veranstaltete man eine Gedächtnisausstellung im Künstlerhaus und 1886 erschien von Carl von Lützow *Hans Makart: ein Beitrag zu seiner Charakteristik*. Lützow behandelte ein Jahr später Makarts letztes Gemälde vor seinem Ableben, *Der Frühling*.

Einen eher negativen Beitrag zu Hans Makarts Kunst verfasste 1886 Robert Stiasny, der keine weitreichende Bedeutung Makarts für nachfolgende Künstler konstatierte.⁴

Erst Ludwig Hevesi rückte Makarts Kunst wieder ins Positive und beschrieb 1906 seinen künstlerischen Einfluss auf die Folgegeneration und die Wiener Malerei um 1900, der in seinem dekorativen/ornamentalen Charakter begründet liegt.⁵

Während der 30er Jahre und während des II. Weltkriegs kam es zu mehreren Ausstellungen, einer regen Sammeltätigkeit seiner Kunst und zu Emil Pirchans Überblickswerk⁶, das jedoch mittels seiner Unvollständigkeit und Ungenauigkeit kein befriedigendes Ergebnis bietet.

Nach dem Krieg fand 1954 in Salzburg eine Ausstellung zu Hans Makart und seine Zeit statt, wobei man das Hauptaugenmerk vor allem auf Makarts malerische Qualitäten zu lenken versuchte.⁷

Die nächste Ausstellung folgte 1972 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Der Katalog dazu enthielt Beiträge von Renata Mikula, die ein Jahr zuvor ihre Dissertation zu Makart abschloss, und Gerbert Frodl⁸. Dabei standen die Makartsche Ästhetik und seine Vorlieben im Vordergrund sowie die Frage nach ästhetischen Gestaltungskriterien.

Eine umfassende Publikation zu Makarts Œuvre erschien erst 1974 – *Hans Makart: Monographie und Werkverzeichnis* von Gerbert Frodl. Der Autor veröffentlichte ein

⁴ Robert Stiasny, Hans Makart und seine bleibende Bedeutung, Leipzig 1886.

⁵ Ludwig Hevesi, Hans Makart und die Wiener Sezession, in: Acht Jahre Sezession, Wien 1906, S. 265-269.

⁶ Emil Pirchan, Hans Makart. Leben, Werk und Zeit, Wien 1942.

⁷ Hans Makart und seine Zeit (Kat. Ausst., Salzburger Residenzgalerie, Salzburg 1954), Salzburg 1954.

⁸ Makart. Triumph einer schönen Epoche, (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1972), Baden-Baden 1972.

Jahr später zusammen mit Renata Mikula ein Buch zu Makarts Entwürfen und Phantasien.

In den 80er Jahren kam es zu einer weiteren Auseinandersetzung mit Makarts Werk in Form einer Beschäftigung mit der Ausstattung der Gebäude an der Wiener Ringstraße⁹ und dem Historismus in Prag, Budapest und Wien.¹⁰

Ab Ende der 1990er Jahre bis 2011 lag der Schwerpunkt der Ausstellungen auf Würdigungen und Retrospektiven Makarts, u. a. im Salzburg Museum¹¹, im Historischen Museum der Stadt Wien¹², in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien¹³ und im Wien Museum¹⁴.

Doris Helga Lehmann stellt in ihrem 2008 erschienenen Beitrag Hans Makart dem Künstler Anselm Feuerbach gegenüber und weist auf eine gegenseitige Beeinflussung und auf eine Wechselbeziehung zwischen den beiden Künstlern hin.¹⁵

Zu den Frauenbildern bei Hans Makart gibt es kaum Beiträge und wenn keine Detailuntersuchungen. Abgesehen von seinen Frauenportraits fanden sie vorwiegend nur insofern Beachtung, dass sie als eine sinnlich anziehende oder skandalös wirkende Kategorie gedeutet und tradiert wurden. Die Damenportraits wurden jedoch anhand stilistischer Merkmale von Elke Doppler untersucht, die, in einem Beitrag zum Ausstellungskatalog zur Schau im Historischen Museum der Stadt Wien des Jahres 2000, in den Portraits eine allgemeine Verschönerungstendenz zugunsten der Individualität feststellte.¹⁶

Bis auf einige Ausnahmen behandelt die Mehrheit der letzten Beiträge besonders Makarts künstlerische Rückgriffe auf und Anleihen an andere Künstler der Kunstgeschichte und kreiert einen Mythos, der bereits zu Makarts Lebzeiten fußte. Es ist der Mythos Makart als Kind des Fin de siècle, dessen Leben und Werke Ausdruck der Dekadenz einer Gesellschaft sind. Die Rezeption führt ein Bild Makarts weiter, das sein Augenmerk auf Begrifflichkeiten wie Dekoration, Erotik, Selbstinszenierung und Skandal richtet.

⁹ Werner Kitlitschka, Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche. Die Malerei der Wiener Ringstrasse, Bd. X, Wiesbaden 1981.

¹⁰ Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien (Kat. Ausst., Schloss Halbturn, Eisenstadt 1986), Eisenstadt 1986.

¹¹ Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.), Hans Makart. 1840-1884 (Kat. Ausst., Salzburg Museum, Salzburg 2007), Salzburg 2007.

¹² Hans Makarts Damenporträts, in: Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000.

¹³ Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011.

¹⁴ Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011.

¹⁵ Doris Helga Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln 2011.

¹⁶ Elke Doppler, Galerie der Schönheit – Hans Makarts Damenporträts, in: Hans Makart, Malerfürst (1840 - 1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 134-138.

Das Thema der Frauenbilder in der Kunst und eine Geschichte der Frauen fand in den letzten Jahrzehnten eine sehr große Beachtung und Bearbeitung, so dass eine Vielzahl an Beiträgen entstand, die kaum überschaubar ist.

Die vorliegende Arbeit nimmt hinsichtlich der Frauenbilder und der Geschichte der Frauen eine Eingrenzung auf das 19. Jahrhundert vor, wobei jedoch aus Verständnisgründen weiterführende bzw. rückblickende Analysen von bspw. Simone de Beauvoir¹⁷ oder Silvia Bovenschen¹⁸ mit einbezogen werden.

Beiträge, die im Kontext von Frauen- oder Körperbildern und Weiblichkeit in der Kunst herangezogen werden, sind jene von Gisela Breitling, Alexandra Karentzos und Gerd Stein. Breitling widmet sich vor allem dem Eros in der Kunst und Entwürfen von Weiblichkeit und Männlichkeit¹⁹, während sich Karentzos den Frauenfiguren von Historismus und Secessionen zuwendet und einen Vergleich zwischen diesen Zeitphänomenen zieht²⁰. Gerd Stein konzentriert sich auf das 19. und 20. Jahrhundert und behandelt Frauenfiguren, die sich in dieser Zeit herauskristallisierten, wobei auf Herrschaftsmechanismen, Wissenschaft und Frauengeschichte Bezug genommen wird.²¹

Beispiele für grundlegende historische Überblicksdarstellungen, die berücksichtigt wurden, sind die fünf Bände umfassende *Geschichte der Frauen*²² und die Einzelpublikation *Frauen in der europäischen Geschichte*²³.

An thematischen Schwerpunktsetzungen zur Geschichte der Frauen sei hier auf Thomas Laqueur, Marie-Luise Angerer, Ute Frevert und Ingrid Biermann verwiesen. Thomas Laqueur schafft in seinem Buch *Auf den Leib geschrieben* einen Überblick von der Zeit der Antike bis zu Freuds Schriften.²⁴ Angerer²⁵, Biermann²⁶ und Frevert²⁷ beziehen sich in ihren Beiträgen vor allem auf das 19. Jahrhundert, nehmen zur Emanzipationsbewegung Bezug und beschreiben die Bilder der Frau zwischen bürgerlicher und „neuer“ Weiblichkeit.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 2003.

¹⁸ Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 2003.

¹⁹ Gisela Breitling, *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*, Frankfurt am Main 1990.

²⁰ Alexandra Karentzos, *Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen*, Marburg 2005.

²¹ Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984.

²² Georges Duby/Michelle Perrot, *Geschichte der Frauen*, Band 4, 19. Jahrhundert, Berlin 2012.

²³ Gisela Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2005.

²⁴ Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt am Main/New York 1992.

²⁵ Marie-Luise Angerer, *Vom "Schlachtfeld weiblicher Körper" zum sprechenden Körper der Frau. Verschiebungen im Diskurs zur weiblichen Sexualität im 19. Jahrhundert*, in: David Good (Hrsg.), *Frauen in Österreich: Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1994, S.190-206.

²⁶ Ingrid Biermann, *Die empfindsame Hälfte. Weiblichkeitsentwürfe des 19. Und frühen 20. Jahrhunderts in Familienratgebern und Schriften der Frauenbewegung*, Bielefeld 2002.

²⁷ Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986.

1.3. Methodik

„Bilder und Worte [...] exemplifizieren [...] die beiden wichtigsten Systeme, mit denen wir die Welt darstellen.“²⁸

Jacob Christoph Burckhardt sah 1860 in der Publikation *Die Cultur der Renaissance in Italien* das Kunstwerk nicht allein für sich selbst und als etwas autonom Entstandenes, sondern stellte es in einen größeren Zusammenhang. Der Kunstgegenstand erhielt seine Bedeutung als Teil und Äußerung kultureller Begebenheiten und Entwicklungen wie Geschichte, Politik, Religion und menschliche Lebensgestaltung, die das künstlerische Werk beeinflussten und in ihm zu ihrem Ausdruck fanden.

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist es die dafür relevanten Werke Makarts in eine Kulturlandschaft einzubetten und als Teil einer Kulturgeschichte zu begreifen. Einem Begriff von „Zeitgeist“ folgend, sollen die Bilder in einen größeren Zusammenhang gestellt und als Erzeugnis von individuellen, gesellschaftlichen sowie historischen Konstellationen untersucht werden. Die Eigenheit einer Zeit und die eines Künstlers manifestieren sich im Kunstwerk, das dadurch eine stellvertretende und verweisende Position einnimmt. Angewendet werden verschiedene theoretische und methodische Ansätze, die – wie Hans Belting es fordert – eine interdisziplinäre Bildforschung ergeben sollen.

„Gleichwohl, das Bild ruft einen zurück, zum Staunen und zum Verweilen, oder, um es gleich anzukündigen: zum Lesen.“²⁹

Dabei spielen die feministische Theorie und die Methoden des Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus eine wichtige Rolle. Obwohl sich in den einzelnen Positionen der Dekonstruktion und des Poststrukturalismus Differenzen ausmachen, ist ihnen die Darstellung der Sprache als Zeichen gemeinsam.³⁰ Von dieser Betrachtung ausgehend werden auch Bilder als Zeichensysteme verstanden, die es zu entziffern gilt. Bei der Dekonstruktion wird das Bedeutungssystem nicht als von außen auferlegt und absolut gesehen, sondern dadurch definiert, dass sich eine Bedeutung von der anderen abgrenzt und diese ausschließt. Dadurch bilden sich binäre Opponenten, die unterlaufen werden können und sichtbar machen, dass eine Bedeutung eine andere in verhüllter und maskierter Form beinhaltet. Die Dekonstruktion fasst jeden

²⁸ Arthur Coleman Danto, Abbildung und Beschreibung, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 1994, S. 125.

²⁹ Hans-Georg Gadamer, Bildkunst und Wortkunst, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 1994, S. 94-95.

³⁰ Christina Lutter/Markus Reisenleitner, Cultural Studies. Eine Einführung, Wien 1998.

Bedeutungsträger als Text auf – das Bild oder die Frau – alles ist laut Jacques Derrida ein Text, der Verweise enthält und immer wieder weitere Verweise schafft. Er ist ein Zeichen und ein System keines natürlichen Ursprungs ist. Umgesetzt auf diese Arbeit bedeutet das, die Intertextualität des Frauenbildes als System zu untersuchen und in Abgrenzung zu anderen Systemen, wie zum Beispiel dem Männerbild, zu beschreiben und zu durchleuchten. Das Bild der Frau fungiert als Pendant zu dem des Mannes und so bilden sie zwei Polaritäten unserer Kultur, die einander ausschließen und in latenter Weise beinhalten.

Theoretikerinnen und Theoretiker wie Jacques Derrida, Jacques Lacan, Judith Butler, Silvia Bovenschen oder Elisabeth Bronfen bilden die poststrukturalistische Bezugnahme, die sich mit dem Verhältnis von sprachlicher sowie kultureller Praxis und sozialer Wirklichkeit beschäftigt. Das betrifft auch das Bild. Einen wichtigen Anhaltspunkt nimmt darin die Lacansche Psychoanalyse, das Konzept des Anderen ein, wobei sich das Subjekt erst in Abgrenzung zu dem „Anderen“ als „Eigenes“ konstituiert und erkennt.³¹ Mit Judith Butler ist der Körper an eine kulturspezifische Wahrnehmung gebunden und manifestiert sich nicht als eine natürliche sowie unausweichliche Form. Die Frage nach der Natürlichkeit oder dem natürlichen Erscheinungsbild angeblicher Gegebenheiten, wie das Geschlecht, sind die Grundlage für ihre Untersuchungen und Erörterungen. Es handelt sich dabei um einen diskursiv hergestellten Sachverhalt, der sowohl durch Denk- und Sprachsysteme, als auch durch wissenschaftliche Diskurse und politische Interessen erzeugt wird. Der Körper oder das Geschlecht werden als Konzepte und Konstruktionen verstanden, die durch kulturelle Vorstellungen bestimmt und Veränderungen unterworfen sind, die in der Gesellschaft eintreten – akzeptiert, sichtbar und fortgesetzt werden.³²

Allen genannten Ansätzen zugrunde liegt die Annahme eines Bedeutungsträgers, der sich aus unterschiedlichen Gegebenheiten konstituiert und nicht ein absolutes oder natürliches System darstellt. Dieser Bedeutungsträger oder das Zeichen enthält Spuren und Verweise, Informationen und Mitteilungen, die eine gesellschaftliche Kommunikation ermöglichen, soziale Systeme abbilden, festigen und weitertradieren.

Die Frauenbilder Makarts werden somit als Zeichen verstanden, die einer kulturspezifischen Darstellung von Frau unterliegen und verschiedene Systeme wiedergeben.

³¹ Marie-Luise Angerer/Henry P. Krips (Hrsg.), Der andere Schauplatz. Psychoanalyse – Kultur – Medien, Wien 2001.

³² Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 2003.

Ziel dieser Arbeit ist es, (das Kunstwerk und vor allem) die Darstellungen – Frauenbilder bei Hans Makart – als Teil einer Kulturgeschichte und in ihrer sozialen sowie gesellschaftlichen Ausprägung zu erfassen und zu hinterfragen. Diese Lesart macht eine Bezugnahme zu feministischen Theorien, Dekonstruktion und Poststrukturalismus nötig, liegt doch der Anfang dieser Betrachtungen und Thesen in der Philosophie und Literaturwissenschaft der 1960er Jahre und beziehen sich nachfolgende Autorinnen und Autoren, die sich mit Geschlechterfragen beschäftigen, immer wieder auf diese Denkweisen.³³ Die Berührungspunkte von Bild und Sprache, die in ihrer Textualität, Zeichenhaftigkeit und Medialität beruhen, unterstützen eine interdisziplinäre Ausrichtung und die Wahl dieser Methoden, da sie beide als soziale Systeme, Konstruktion und Konzeption betrachtet werden. Bei Bild und Sprache handelt es sich unter diesem Blickwinkel um keine universellen oder natürlichen Erscheinungsformen, sondern um vom Menschen geschaffene, die kulturgeschichtlich bedingt und einer steten Wandlung unterzogen sind. Das macht eine Erweiterung und auf die Arbeit bezogene Definition des Bildbegriffs erforderlich, die als Ausgangspunkt einer interdisziplinären Betrachtung und Auseinandersetzung gilt.

Der Begriff Bild meint (in diesem Zusammenhang) ein visuelles Phänomen, das in verschiedenen Formen auftreten kann. Es ist etwas in der bildenden Kunst Dargestelltes, eine Erscheinungsform, Inhalt sowie eine innere Vorstellung und Wahrnehmung, die Kontexte erschließt und eine kulturelle Interaktion schafft. Damit fungiert es als Zeichen mit einer Verweisfunktion. Die Bedeutung des Bildes – wie auch der Sprache – liegt in seinem narrativen Charakter und seiner Einbettung in ein kulturelles Gefüge. Als ein aus unterschiedlichen Parametern zusammengesetztes und somit konstruiertes System verweist es auf den Ursprung seiner Herkunft – die Vorstellung. Diese kann gesellschaftliche Bilder zeigen, die subjektiv geprägt sind. Bild – und Sprache – bedienen sich eines Textes und unterliegen kultur-spezifischen Darstellungskonventionen. „Denn gemeinsam ist sowohl der Hinwendung zur Sprache wie derjenigen zur Bildverwendung, daß wir es mit einem Vermittlungsphänomen zu tun haben, über das unser Welt- und Selbstverständnis kommunikativ geprägt wird. Sowohl Bild wie Wort können, anders gesagt, als Medien begriffen werden.“³⁴

³³ Hildegard Fröbis, Kunstgeschichte, in: Christina von Braun/Inge Staphan (Hrsg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 262-275.

³⁴ Klaus Sachs-Hombach /Jörg R. J. Schirra, Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009, S. 399.

Ein Beispiel:

Als eine Frau ins Atelier des Malers Henri Matisse kam und ein Bild von ihm betrachtete, bemerkte sie, dass die Frau am Bild einen viel zu langen Arm hätte.

Matisse erwiderte darauf: „Das hier ist keine Frau, sondern ein Bild.“³⁵

Diese Bemerkung kann auf unterschiedliche Weise gelesen werden. Einerseits kann sie beinhalten, dass es sich nicht um eine reale Frau handelt, sondern „nur“ um ein Bild von einer Frau. Andererseits ist eine Lesart möglich, die auf die verschiedenen Ebenen eines Bildes hinweist und damit Interpretations- und Bedeutungsfelder eröffnet.

Die Frauenbilder dieser Arbeit äußern sich als Bilder von Frauen und damit als eine Vorstellung von ihnen. Sie können der Bedeutungsträger und das Medium eines Subjekts oder einer Gesellschaft sein, um bestimmte Geschlechterbeziehungen oder soziale Vorstellungen darzustellen. Sie enthalten einen Text, den es zu lesen gilt, und veranschaulichen einen Körperdiskurs. Da sie in der Kunst öffentlich passieren, kommunizieren sie soziale Systeme und fungieren als Zeichen für diese, die in den Betrachtenden etwas auslösen, eine Interpretation und ein Verstehen zulassen bzw. sich diesem entgegensetzen oder dieses verwehren.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt auf der Frage nach dem Frauenbild oder den Frauenbildern Makarts und ihrer künstlerischen Inszenierung sowie Darstellung, die in Bezug zu seinem gesamten künstlerischen Schaffen und Leben gesetzt werden. Inwiefern sie sich gesellschaftlich und somit diskursiv konstituieren, als eine Kunstfigur im Sinne einer Konstruktion zu sehen sind und eine verweisende Zeichenfunktion erfüllen, stellt eine wichtige Überlegung dabei dar. Um diese Problemstellung der unterschiedlichen Lektüreebenen zu berücksichtigen, findet eine methodische Annäherung an die Makartschen Frauenbilder über drei Zugangsweisen statt. Zunächst werden Leitprinzipien von Makarts Kunstproduktion erarbeitet. Diese werden auf spezifische Weise auf seine Frauenbilder angewendet und anhand von Bildvergleichen mit Werken der Bildenden Kunst analytisch in Beziehung gesetzt. Die Ergebnisse münden schließlich in Beispiele davon, wie eine Typologie an gängigen, auch von Makart verwendeten Frauenbildern unter den vorangegangenen Aspekten interpretiert werden können.

Wie lassen sich Makarts Frauenbilder beschreiben und verankern? In welcher Art und Weise manifestiert sich Makarts Frauenbild und welche Rolle und Funktion nimmt es in seinem Schaffen ein? Was sind Makarts subjektive Position, sein charakteristisches Repertoire sowie seine Stilmerkmale in Anbetracht des Frauenbildes und lassen sich

³⁵ Henri Matisse, in: Ernst Hans Gombrich, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Princeton 1960, S. 115.

daran „Zeitgeist“, soziale Parameter oder Körpervorstellungen und Geschlechterbeziehungen ablesen?

2. Grundprinzipien des Schaffens Makarts

Betrachtet man Makarts Lebensgestaltung und künstlerisches Werk, die beide in engster Beziehung zu einander stehen – so zeichnen sich zwei das Schaffen wesentlich treibende Momente und Merkmale ab. Da sie eine Grundhaltung Makarts zu Kunst und Leben wiedergeben und als Ausgangspunkt seines (Kunst-)Strebens zu sehen sind, kann von Prinzipien gesprochen werden. Es handelt sich dabei um das Prinzip „Dekor“ und um das der „Schönheit“, die jede Darstellung und Gestaltung maßgeblich beeinflussen. Um diesen Begriffen näherzukommen und sie zu fassen sowie zu erklären, soll im Folgenden auf sie eingegangen werden. Inwiefern sie einander bedingen und auf das Thema der Arbeit, das Frauenbild, anzuwenden sind, wird die zentrale Fragestellung der weiteren Ausführungen sein. Beide Prinzipien, der des Dekors und der der Schönheit, werden im Hinblick auf den Begriff der Frau oder Weiblichkeit in Makarts Werk untersucht. Ob Dekor oder Schönheit vielleicht mit Weiblichkeit gleichzusetzen sind und in welchem Sinne sie mit Vorstellungen von Weiblichkeit in Verbindung stehen oder ob sie voneinander unabhängige Konstrukte darstellen, bleibt zu erörtern.

Eine weitgefächerte und umfangreichere Betrachtung dieser Prinzipien bildet einen Schlüssel zu Makarts Kunst und ist unabdingbar für das Verständnis der Frauenbilder, die im nachfolgenden Kapitel einer Analyse unterzogen werden.

2.1. Das Prinzip Dekor

Betrachtet man das Wort *dekorieren* in etymologischer Hinsicht, wird es mit dem Wort *verziern* gleichgesetzt und ist seit dem 16. Jahrhundert in Gebrauch. Entlehnt wurde es aus dem Lateinischen *decorāre*, das eine Ableitung von *decus* (*-coris*) darstellt und *Schmuck*, wie auch *Zierde* bedeutet.³⁶

³⁶ Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York 1999, S.168-169.

2.1.1. Gesamtkunstwerk „Makart“

Makarts Kunst ist nicht immer so: „Als ob Farbenräusche billig wie Brombeeren wären, und Feuerwerke auf der flachen Hand wüchsen, und die großen echten Dekorativen zu Dutzenden herumliefen.“³⁷

Doch in Makarts Leben und Werk treten verschiedene Formen von Dekor auf, die jedoch als eine Einheit fungieren und wahrzunehmen sind. Jedes Teilchen einer Dekoration gehört zu einem größeren Ganzen, das in Form von persönlichen und künstlerischen Verzierungen ein „Gesamtkunstwerk“ bildet. Man könnte auch von einer Gesamtinszenierung sprechen.

Ausgehend von der Idee und dem Bedürfnis sich eine eigene Welt einzurichten, zu schaffen und selbst zu gestalten, widmet sich Makart einem „Gesamtkunstwerk“, das nicht allein die Künste, sondern auch sein Privatleben integriert und verbindet.

Beispiel hierfür sind seine Werke – in ihrer Gesamtheit und ihren Einzelteilen – sein Haus und Atelier in der Gußhausstraße in Wien und die Feste, die er dort veranstaltete – Abzubildende wurden in Kostüme gekleidet, die Dinge des Ateliers arrangiert und die Besucherinnen und Besucher konnten aus einer großen Sammlung an Gewändern wählen, die nach Makarts Vorstellungen gefertigt wurden. Dabei handelte es sich um Kostüme des 16. Jahrhunderts, wobei die Figur Albrecht Dürers eine wichtige Vorbildstellung innehatte.³⁸

Die Idee, sein Atelier für Besuche und Feste zu öffnen, war nichts Neues und ebenso den Raum zu gestalten, hatte Vorläufer. Bereits in der Renaissance widmete man sich der künstlerischen Ausstattung der Wohnungen, in denen eigene Werke und Kunstsammlungen ausgestellt wurden. Der Architekt John Soane und der Maler Peter Paul Rubens gelten als frühe Beispiele in der Ausstaffierung und Inszenierung ihrer Ateliers und Wohnräume.³⁹ Auch Makarts Lehrer Karl von Piloty gab Künstlerfeste in München und Franz von Lenbach hielt Feste in seinem Haus.⁴⁰ Der spezielle Aufwand, den Makart betrieb, um sein Haus und Atelier zu gestalten, war jedoch ein bei weitem größerer.⁴¹ Er schuf eine Gesamtkomposition: „Die dichte Ansammlung von Gegenständen, kostbaren Stoffen, reichverzierten Möbeln, Gobelins, Tierfellen,

³⁷ Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 16.

³⁸ Ebenda, S. 21.

³⁹ Ebenda, S. 49.

⁴⁰ Ebenda, S. 15.

⁴¹ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 21.

Plastiken, Waffen, exotischen Nippes, schuf ein dekorativ komponiertes „horror vacui“.⁴²

Dabei kam dem Thema Vergänglichkeit in Form von symbolhaften Objekten im Atelier eine wesentliche Rolle zu. Künstlich konservierte Pflanzen standen neben Mumienteilen, Tierskeletten und Oleanderbäumen. Und auch das Makart-Bouquet mit seinen exotischen Pflanzen war nichts anderes als „mumifiziert, gedörrt, gebleicht“⁴³ – ein künstlich hergestelltes Arrangement.⁴⁴ Die Auseinandersetzung mit und der Hinweis auf die Unumgänglichkeit des eigenen Todes war damals ein sehr präsent Thema, das sich (auch) in den Künsten äußerte.⁴⁵

Betrachtet man das 19. Jahrhundert, bildet Makarts Atelier jedoch kein Einzelphänomen und ist vielmehr als eine Vorstellung und Geisteshaltung zu sehen, die mehrerorts vertreten war. Diese, seine „romantische“ Vorstellung steht im Gegensatz zu klassizistischen Prämissen und zeichnet sich durch eine „pittoreske Unordnung“⁴⁶ aus, die mit „zufällig“⁴⁷ wirkenden und „bizarr“⁴⁸ anmutenden Anordnungen von Objekten versehen ist. Bereits Sir Walter Scott und Alexandre Du Sommerard richteten sich Anfang des 19. Jahrhunderts Arbeitsstätten ein, die als frühe Beispiele eines Raumes mit historischen Ansammlungen von Gegenständen galten. Zwischen 1835 und 1852 entstanden in Paris Ateliers von bekannten Kunstschaffenden, die zugleich Werkstätte und Salon waren. Sie dienten den Künstlerinnen und Künstlern als Ausstellungsraum eigener Werke, Ort gesellschaftlicher Zusammenkünfte und – mit ihren Sammlungen verschiedenster Objekte – als Inspirationsquelle. Mit Makarts Atelier vergleichbar sind Ateliers aus den 1840er Jahren.⁴⁹ Ihnen gemeinsam ist: „Die Ziellosigkeit der Arrangements und die fehlende erkennbare Ordnung setzten die Wahrnehmung und die Sinneseindrücke in ihrer unmittelbarsten Form frei.“⁵⁰

Der Betrachterin und dem Betrachter ist keine Systematik (der Dinge) nachvollziehbar, die in diesem Konglomerat einen ordnenden Faden spinnt. Alles, das sich im Atelier befindet, erscheint als beliebig gestelltes Durcheinander, das subjektiven, ästhetischen und „malerischen“⁵¹ Gesichtspunkten der Künstlerin oder des Künstlers folgt. Eine derartig freie Zusammenstellung verschiedenster Objekte galt daher als individueller

⁴² Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 49.

⁴³ Michaela Lindinger, Die Kinder von Plüsch und Pleureuse. Hans Makart und sein Gefolge, in: Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 86.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda, S. 86-88.

⁴⁶ Hans Ottomeyer, Zwischen Kunst und Leben. Die großen Ateliers des Historismus, in: Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 72-73.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Ebenda, S. 76.

⁵¹ Ottomeyer 2011, S. 76-77.

Ausdruck einer Persönlichkeit und wurde zwischen 1860 und 1914 zum Stil einer Gesellschaft, um ihre eigenen Wohnräume dem europäischen Atelierstil entsprechend einzurichten.⁵²

Und so kreierte Makart „mit dieser Ausstattung das bedeutendste Werk der Wohnkultur“⁵³, das sich im Wien der 1870er Jahre fand.⁵⁴

„Makarts Atelier ist ein Hauptzeugnis der im 19. Jahrhundert vollzogenen Wandlung des Künstlerateliers von einer handwerklichen Arbeitsstätte zu einem Kultraum.“⁵⁵ Sein Atelier ist ein Kultobjekt und der Ort, an dem eine Verehrung (Makarts) durch die Zugänglichkeit des Ateliers, in Form von Besuchen und Festen stattfindet.

Die eigenen von Makart selbst zu einem „Gesamtkunstwerk“ arrangierten Bilder, die vielen verschiedenen Objekte, Palmen und Gestecke trugen dazu bei einen sinnlich erfahrbaren Raum zu schaffen, der eine besondere Stellung im Leben Makarts einnahm. Mit seiner Lebensweise und der entsprechend exzentrischen Dekoration seines Lebensumfeldes schuf er sich einen phantastischen Ort, der seiner Persönlichkeit entsprechen sollte. Er schuf sich seine eigene phantastische Welt, die seinem Wesen Ausdruck verlieh und ihm als Motivations- sowie Inspirationsquelle diente. Dies bezeugen auch seine Bilder, die immer wieder ein Arrangement von Dingen, Menschen und Pflanzen veranschaulichen.

Gleich seinem Arbeitsraum wurden seine Gemälde sinnlich gestaltet und in ihr Umfeld eingebettet. Dies begann mit der Gestaltung der Rahmung seiner Bilder und ging bis hin zu ihrer dekorativen Funktion, der Einbeziehung in den Innenraum und endete mit der gesamten Ausstattung des Raumes mit Hilfe von „Accessoires und Ausstattungsgegenständen“.⁵⁶ Beispiele hierfür sind sein eigenes Atelier und Wohnhaus, sowie Deckengemälde für Anton Oelzelt Ritter von Newin um 1870/71 und 1872, das Dumba-Zimmer von 1871 oder mehrere Bilderzyklen für Alexander Freiherr von Helfert aus den Jahren 1871/72 und 1872.⁵⁷ Ebenso wurden viele einzelne Gemälde in Bezug auf ihren Anbringungsort konzipiert oder aber auch der Ort in Bezug auf die Gemälde.⁵⁸ Nicht das einzelne Objekt war von Bedeutung, sondern das Gesamtbild – eine Gesamtwirkung, die auf die Betrachterinnen und Betrachter einwirkte und eine gänzlich einheitliche Erfahrung erzeugte.

⁵² Ottomeyer 2011, S. 76-77.

⁵³ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 49.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Ebenda, S. 74.

⁵⁷ Ebenda, S. 75-78.

⁵⁸ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 74.

2.1.2. Selbstdarstellung und Inszenierung

Makart nutzte sein Atelier nicht nur für seine eigenen Bedürfnisse, er öffnete es, wie schon erwähnt, für Besucherinnen und Besucher.⁵⁹ Dadurch kommt ein weiterer Punkt zum Tragen, der der Selbstdarstellung und der Selbstvermarktung.

Wollte jemand das Atelier besuchen, war ein Eintrittsgeld zu entrichten. Sein Atelier war ein gesellschaftlicher Treffpunkt und eine empfohlene sowie begehrte „Sehenswürdigkeit“, die auch ausländische Touristen anzog.⁶⁰

Denn: „Eine Gesellschaft, die, wie damals die Gründerzeit, über viel Freizeit und zugleich wenig Muße verfügt, erweist sich ständig auf der Suche nach Sensationen, nach optischen Reizen in Permanenz.“⁶¹ Dies trifft sowohl auf die Möglichkeit eines Atelierbesuchs und die Atelierfeste, als auch auf Makarts Bilder zu. Makart selbst war davon nicht ausgeschlossen. Im Gegensatz zu vielen anderen Mitgliedern der Gesellschaft war er nicht nur der Genießer und Konsument, der solche Angebote wahrnahm, er schuf sie sich selbst und bot sie an – Konsument und Produzent in einem. „Er [Makart] wusste, was sich am Markt und wie man sich und seine Kunst verkauft [...]“⁶²

Ausschlaggebend und von Bedeutung war hierfür nicht allein das Aufkommen einer Konsumgesellschaft oder das Sehnen einer Einzelnen oder eines Einzelnen nach herausragenden, die Sinne ansprechenden Erlebnissen. Makarts Leben und Werke haben einen medialen Charakter und symbolischen Gehalt. Im übertragenen Sinne könnte man sie auch als Waren bezeichnen, dessen Gebrauch, Wert und Faszination durch Marketing und Werbung verhandelt wurde.

Durch seinen Künstlerfreund Franz von Lenbach lernte Makart Richard Wagner persönlich kennen. Er schätzte den Dichter und Komponisten so sehr, dass Lenbach und er ihm 1875 ein Atelierfest widmeten, zu dem Wagner selbst geladen war.⁶³ Von nachhaltigem Eindruck auf Makart war das Erlebnis der Aufführungen von Wagner-Opern in München, die sich mit phantastischen Bühnenbildern als grandiose Inszenierungen auszeichneten.⁶⁴

⁵⁹ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 49.

⁶⁰ Lindinger 2011, S. 86.

⁶¹ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 15.

⁶² Reinhard Pohanka, Die Phantasie von Macht und Erotik – Hans Makart und der Einzug Karls V. in Antwerpen, in: Hans Makart, Malerfürst (1840-1884) (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 41.

⁶³ Katharina Lovecky, Hans Makart – ein Wagner der Malerei?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 182-183.

⁶⁴ Frodl 1974, S. 47.

Dass sich Makart insbesondere die Exotismen der Bühnendekorationen, wie Renata Kassal-Mikula beschreibt, als Vorbild nahm, widerlegt Katharina Lovecky, indem sie auf ein internationales Phänomen des 19. Jahrhunderts hinweist. In Europa entstanden zu dieser Zeit bspw. zahlreiche Glashausbauten, die mit exotischen Pflanzen ausgestattet waren und bezeugen, dass das Exotische allgegenwärtig war.⁶⁵ Auch wenn es sich bei dem Bezug auf und der Verwendung von exotischem Repertoire um ein Zeitphänomen handelte, beweist dies nicht, dass sich Makart nicht auch an den Bühnendekorationen orientierte. Das wesentliche Moment ist hier jedoch nicht das Exotische selbst, sondern die Inszenierung von Raum (mittels Exotik).

Eine weite Verbreitung von vermeintlichen Exotismen fand vor allem durch die öffentlich zugänglichen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts statt, wo verschiedene Länder mit kulturellen und künstlerischen Erzeugnissen vertreten waren. Ein derartiges Ereignis bot den Besucherinnen und Besuchern die „ganze Welt in Miniatur“ und ließ sie verschiedenste Exponate, die unter anderem exotisch anmuteten, erwerben. Das Fremde, Exotische und Phantastische wurde Teil ihrer eigenen Welt und begegnete ihnen als künstlerisches Werk oder alltäglicher Gegenstand, in Freizeitparks oder großen Kaufhäusern, die mit „exotischen Sujets“ warben. „Die Imagination wurde in diesen frühen ‚Erlebniswelten‘ damit selbst zur Ware, wie im Warenhaus umgekehrt die Ware zum Gegenstand der Imagination.“⁶⁶

Der Gebrauch von exotischen Repertoires war in Mode und gewissermaßen ein zeitgenössisches Stilmittel, dem sich viele bedienten – sei es in Form von Pflanzen, dekorativen Objekten, Möbeln und Kleidung bis hin zum „Auftritt“ oder Zurschaustellung von Menschen anderer Ethnizität. Auch in Makarts Leben und Werk kommt es wesentlich zum Tragen.

Der Festzug von 1858, den die Stadt München zu ihrem 700-Jahre-Jubiläum veranstaltete, ließ Makart mit einer großen historischen Inszenierung in Berührung kommen, die ihn noch lange Zeit in den Bann zog. Sein Lehrer Karl von Piloty war an dem Festzug beteiligt, bei dem man sich an der Dürerzeit und dem Triumph Maximilians orientierte. Rund zwanzig Jahre später bot sich Makart die Gelegenheit dem Vorbild seines Lehrers zu folgen und dessen Ideen weiterzuführen, als er 1879 in Wien damit betraut wurde, den Festzug zur silbernen Hochzeit von Kaiser Franz Joseph I. und Kaiserin Elisabeth zu planen und auszustatten.⁶⁷ Reinhard Pohanka sieht dies als „letzte und höchste Umsetzung seiner Phantasie und seine

⁶⁵ Lovecky 2011, S. 181-182.

⁶⁶ Werner Michael Schwarz, Karneval der Waren. Warenhaus und Überschreitung, in: X. Franz Eder/Susanne Breuss (Hrsg.), Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert, Innsbruck/Wien/Bozen 2006, S. 79.

⁶⁷ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 21.

Selbstbestätigung, der Malerfürst als Oberhaupt seiner selbst geschaffenen Welt
[...].⁶⁸

2.1.3. Zwischen Traum und Wirklichkeit

Betrachtet man nun Makarts Werke ausführlicher, so wurde bereits festgestellt, dass auch sie Teil dieses, seines „Gesamtkunstwerkes“ sind und einen sehr dekorativen Charakter aufweisen. Es ist nicht von Belang, um welche Gattung es sich handelt, vielmehr veranschaulichen sie einen Wesenszug, der allen gemeinsam ist. Makarts Gemälde zeigen eine wohl konstruierte Zusammenstellung von architektonischen Versatzstücken, Objekten, Menschen und/oder Pflanzen. Alles ist aufeinander abgestimmt und in Bezug zueinander gesetzt. Und auch ein einfach gestalteter farblicher Hintergrund ist nicht allein Hintergrund, sondern dient dazu, das Dargestellte hervorzuheben und in seiner Wirkung sowie Bedeutung zu unterstreichen.

Die Farbigkeit seiner Werke ist „Leidenschaft“ und „optische Lustempfindung“ zugleich.⁶⁹ „In ihr war ein unablässiges Kommen und Gehen von Flimmer, ein Flackern von Flamme, ein Knistern und Sieden und Glühen ohne Ende.“⁷⁰ Makarts Bilder sind keine Vernunftgebilde, keine, die allein mit dem Verstand erfassbar wären. Sie sprechen vor allem die Sinne an und von diesen, einen ganz besonders: die Schaulust. Die Betrachterin und der Betrachter werden dazu aufgerufen, das Bild mit ihren Augen abzutasten. Dennoch weisen die Bilder ebenso einen symbolischen Gehalt auf. Dieser erschließt sich jedoch nicht allein mit intellektuellen Fähigkeiten. Eher im Gegenteil, verkörpern die Spontaneität seiner Malweise und die sublimen Inhalte – man könnte sie auch als sinnliche Standpunkte oder Stellungnahmen, „Gefühlsinhalte“ oder emotionaler Ausdruck bezeichnen – etwas, das unterschwellig wirkt und auf emotionaler Ebene eine Auseinandersetzung mit seinen Bildern anregt. Sie wirken wie sie entstanden sind: spontan, unmittelbar, bewusst und unbewusst.

Trotz der Wirkung und des sublimen Inhaltes, die augenscheinlich im Vordergrund seines Kunstschaffens standen, wurde seinen Werken oft angelastet: „Er zeichne nicht korrekt, er charakterisiere nicht, seine Menschen seien puppenhaft, seine Gesichter

⁶⁸ Pohanka 2000, S. 44.

⁶⁹ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 16.

⁷⁰ Ebenda.

maskenhaft, seine Fleischfarbe grau und fahl, überhaupt seine Natur nicht natürlich, das Ganze ‚nur‘ ein Farbenrausch, ‚bloß‘ ein Feuerwerk, alles ‚nichts als‘ dekorativ.“⁷¹ Eine derartige Kritik ist insofern hinfällig, da sie einer Feststellung, die in Makarts Schaffen keine Bedeutung hat, entspricht. Dass es Makart nicht um eine *korrekte* oder *charakteristische* Wiedergabe des Dargestellten ging, ist offensichtlich und widerspricht seiner Intention. Wie bereits erläutert, sind seine Bilder Teil eines mit den Sinnen zu erschließenden „Gesamtkunstwerkes“, das sich durch Makarts Leben und Œuvre zieht – vor allem aber das „Gesamtkunstwerk“ Makart veranschaulicht. Das Bild soll in seiner Gesamtheit erfasst werden, als Teil seiner Umgebung und als Teil Makarts selbst. Es erzählt von Sehnsüchten und Wünschen, die in den Gemälden ihre Erfüllung oder imaginäre Umsetzung finden, von Begehren und Neigungen, die einer Gesellschaft gemein sind und zu der auch Makart selbst gehört. Denn so stringent und konsequent, wie Makart sein Leben und Werk damit auffüllt, so muss es einem innersten Anliegen entsprechen, seine Phantasie in die Realität einfließen zu lassen und sich eine „Traumwelt“ zu schaffen. Sie setzt sich zusammen aus einer Reihe an Versatzstücken, die ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang enthoben werden und eine neue Funktion erfüllen: die des Dekors.

Werner Kitlitschka schreibt:

„Makarts Bilder haben zumeist keine konkrete Aussage, sind nicht Gestaltungen bestimmter historischer oder mythologischer Themen. Die inhaltliche Vertiefung wird man zumeist vergeblich suchen. Makart inszeniert theaterhaft. Er arrangiert und bildet effektvolle Szenen, die sich selbst genügen, auch wenn ihre Benennung vorgibt, ein bestimmtes historisches Ereignis darzustellen.“⁷² [...] Seine Gemälde sind Schaubilder, spontane Schöpfungen, denen ein hinterlegter Sinn fehlt. Zu ihrem Verständnis war kein reiches Bildungswissen nötig. Makart schuf intuitiv, wobei es ihm offenkundig gelang, Farbklänge und figurale Gestaltungen zu finden, die beim Publikum Schichten des Halbbewußten und Unterbewußten ansprachen.“⁷³

Entgegen den Erörterungen von Werner Kitlitschka lässt sich nur bedingt feststellen, dass Makarts Bilder „keine konkrete Aussage“ hätten. Durch Makarts intuitive Herangehens- und Malweise zu bestimmten Themen, ist es als entziehen sie sich einer Aussage. Dennoch kann gerade in der Art der Darstellung eine Aussage gefunden werden. Dass Makart streng genommen keine traditionellen historischen oder mythologischen Themen malt, erklärt sich auch durch seine intuitive Schaffensweise,

⁷¹ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 16.

⁷² Werner Kitlitschka, Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche. Die Malerei der Wiener Ringstrasse, Bd. X, Wiesbaden 1981, S. 117.

⁷³ Ebenda, S. 118.

die den Begriff der Historie oder Mythologie assoziativ verwendet, erweitert und alte „Überlieferungen“ mit neuem Gedankengut, seinen bewussten wie unbewussten Ideen und Vorstellungen sowie solchen seiner Zeit, verknüpft. Denn: „Es entsteht immer etwas Neues: Das Erinnerte ist nicht etwas Statisches, auf das man sich berufen kann, sondern ist in einen Prozess eingebunden.“⁷⁴

Makart, – wie von anderen Autorinnen und Autoren mehrmals betont, eine sehr gefühlsmäßige und instinktive Person, wählt im Vorhinein oder als Benennung nach Fertigstellung des Bildes historische oder mythologische Themen, die sich jedoch aufgrund seiner Intuition mit Gedanken-Bildern und historischen Ereignissen seiner Zeit vermischen. Seine Bilder bezeugen damit nicht zwingend das historische oder mythologische Thema, sondern etwas Zeitgebundenes, das Zeitgemäße der damaligen Gesellschaft, in dem Theorien und Diskurse seiner Lebenszeit sichtbar werden. Makarts Bilder sind überwiegend nicht insofern zu lesen, dass man etwas über frühere Geschichte und Mythologie erfährt, sie stellen eine Erfahrung dar, die in seiner Zeit begründet liegt und die Erlebnisse wie Gedanken seiner Zeit auf subjektive oder allgemein gängige Weise kommentiert. Dadurch entsteht eine „Verklärung“ historischer oder mythologischer Themen, die aber dennoch, wenn auch nur als Titel und somit als Verweis, bestehen bleiben. Geschichte und Mythos werden nicht als sinnstiftende, sondern als dekorative Elemente verwendet.

Seine Figuren sind keine historischen, mythologischen oder allegorischen Gestalten im traditionellen Sinn, denn die meistens idealisierten Figuren entstammen seiner Zeit. Diese Idealisierung liegt in Makarts Malweise und Lebensgestaltung begründet, die auf einer emotionalen Ebene basiert und einen ebenso emotionalen Zugang darstellt und bietet. Man könnte hier auch von einer Transformation sprechen, die traditionelle Gestalten ihres Inhalts beraubt und sie in seine Lebenszeit herüberholt um sie mit neuen Inhalten und einem neuen Sinn anzufüllen. Auch seine allegorischen Figuren sind nicht in herkömmlicher Weise aufzufassen; und dennoch sind sie Allegorien, sie bilden neue Allegorien.

Vielleicht könnte man aber auch jedwede Makartsche (Frauen-)Figur als Allegorie bezeichnen. Da ihnen eine persönliche Charakterisierung fehlt und sie eher als idealisierte, imaginative Weiblichkeitsbilder auftreten, könnte man sie als moderne, neue Allegorien vom Frausein, als Allegorien der zeitgenössischen Schönheit und Weiblichkeit auffassen und benennen.

Der Unterschied zu gängigen Allegorien, historischen oder mythologischen Gestalten liegt vor allem in den verschiedenen Zeitebenen. Makarts Figuren belehren und

⁷⁴ Alexandra Karentzos, Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen, Marburg, 2005, S. 12.

erzählen nicht die tradierten Geschichten, sie sind seiner Zeit verhaftet und schaffen etwas Neues, indem sie das Alte in eine neue Zeit transportieren und mit einer neuen Erzählung anreichern. Das erleichtert die Herangehensweise an das Bild und kann eine unmittelbarere Identifikation mit dem Dargestellten ermöglichen.

Dass Makarts Bildern im Allgemeinen ein „hinterlegter Sinn fehlt“, halte ich für fragwürdig, denn es handelt sich bei seinen Bildern um einen anderen Sinn. Sinn nicht im Zusammenhang mit Bildungswissen und ebenso wenig mit einem wohl konstruierten Inhalt. Der Sinn erschließt sich erst, wenn Makart als Person, Künstler und Mann seiner Zeit gesehen wird, der bestimmten Welt- und Wertvorstellungen unterliegt. So erlangen Makarts Bilder eine Aussage und einen Inhalt, die auf eine spezifische Art und Weise ihre Wirkung entfalten.

2.1.4. Weiblichkeit als Dekor

„Seit die Künste Definitionsmacht und normensetzende Kompetenz verloren haben, gelten sie als subjektiv. Weiblich apostrophierte Eigenschaften kommen ihnen zu: Spontaneität, Emotionalität, Sinnlichkeit.“⁷⁵

Diese Eigenschaften treffen ganz besonders auf Makarts Kunst zu. Und es könnte eine interessante Erklärung dafür bilden, weshalb sich Makart vor allem Frauenbildern widmete – sind diese Eigenschaften seiner Schaffensweise eine Parallele zu Weiblichkeit und entsprechen einander.

Damit verkörpern Makarts Bilder das Andere, das im Gegensatz zum Mann begründet liegt. Es bewirkt sowohl Ablehnung als auch Aneignung und äußert sich in imaginativen Wunschbildern. Es verschleiert den Blick auf das Bild und sein Inhalt unterstützt und hervorgehoben durch Makarts Mal- und Gestaltungsweise, wird als ein allgemeingültiger wahrgenommen, der vor allem die Figur der Frau anvisiert und Phantasien auslöst.

„Daß das Weib sinnlicher ist als der Mann, zeigt schon die Bildung ihres Leibes“⁷⁶, beinhaltet eine Sichtweise des weiblichen Körpers, die an einem männlichen Blick festgemacht ist und die Frau auf ihren Körper reduziert.

⁷⁵ Gisela Breitling, *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*, Frankfurt am Main 1990, S. 11.

⁷⁶ Sören Kierkegaard, in: *Annegret Stopczyk, Muse, Mutter, Megäre. Was Philosophen über Frauen denken*, Berlin 1997, S. 150.

Jean Baudrillard erklärt diesen Umstand mit dem Aufkommen von Sexualität und Begehren. Dadurch verkümmert der [weibliche] Körper zu einem Zeichen des sexuellen und geschlechtlichen Unterschiedes und ist nicht mehr der „[...] Schauplatz der Einschreibung vielfältiger Systeme von Initiationszeichen [...]“.⁷⁷ „Er ist [...] nur noch Szene des Phantasmas und der Metapher.“⁷⁸

Der Körper der Frau wird damit zu einem Zeichen der Differenz, verliert an unterschiedlichen Konnotationen und fungiert nunmehr als Symbol für eine Andersartigkeit, für männliche Vorstellungen und Wunschbilder. Er wird zu einem Sinnbild, das von einer patriarchalen Gesellschaft ausgehend, den Körper (der Frau) auf ihre eigenen Bedürfnisse hin reduziert und wieder mit Neuem anreichert, so wie sie es gerade braucht.

Inwiefern auch Makart – als Mann und Künstler – diesem Blick verhaftet ist, ob er diesen bewusst oder unbewusst bedient oder noch andere Funktionen zum Tragen kommen, stellt eine wichtige Überlegung der Arbeit dar.

Warum sich Makart bevorzugt weiblichen oder Frauen-Darstellungen widmet – männliche Figuren zeichnen sich vor allem durch ihre Funktion als Nebendarsteller und Begleitfiguren aus – erklärt sich eventuell anhand seiner dekorativen Bestrebungen und zeitgemäßen, gesellschaftlichen Ansichten und Auffassungen.

Unterzieht man Makarts Bilder von Frauen einer eingehenden Betrachtung, lassen sich genreübergreifende Merkmale ablesen. Die Figur der Frau zeichnet sich in erster Linie durch Schönheit aus. Sie ist jung oder mittleren Alters, hat ein gefälliges und ebenmäßiges Gesicht sowie – handelt es sich um Ganzkörperdarstellungen oder Akte – einen betont weiblichen, wohlgeformten Körper. Ihr Inkarnat hat einen hellen Teint. Es sind Schönheitsvorstellungen, die sich einer oberflächlichen Allgemeinheit erschließen und einem traditionellen Schema von Weiblichkeit folgen.

Im 19. Jahrhundert galt ein heller Hautton bei Frauen als Merkmal für Schönheit⁷⁹ und auch andere Zeiten zeigen anhand vieler kunsthistorischer Beispiele eine derartige Tendenz, Frauen mit weißer Hautfärbung zu kennzeichnen.

Treten in Makarts Gemälden Mann und Frau auf, so lässt sich feststellen, dass sich Frauen oft von Männern durch einen zarteren, ebenmäßigen Körper und ein fast weißes, helles Inkarnat absetzen. Eine Ausnahme bilden Männer im jugendlichen Alter, die eine gewisse Nähe zur Frau zeigen und mit weiblichen Komponenten versehen sind. Sie gehören zu den „weichen“ Figuren und veranschaulichen sehr gut, dass sie

⁷⁷Jean Baudrillard, Vom zeremoniellen zum geklonten Körper. Der Einbruch des Obszönen, in: Christoph Wulf/Dietmar Kamper (Hrsg.), Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie, Berlin 2002, S. 66-67.

⁷⁸Ebenda, S. 67.

⁷⁹Georges Duby/Michelle Perrot, Geschichte der Frauen, Band 4, 19. Jahrhundert, Berlin 2012, S. 375.

noch nicht Mann geworden sind und sich somit noch in einem Bereich zwischen den beiden Geschlechtern befinden.

Dass sich bei Makart männliche Körper von denen der Frauen durch ihre dunklere Hautfärbung unterscheiden, erkennt auch Alexandra Karentzos im Bild *Die Nilfahrt der Kleopatra* (1875; Abb. 1). Das helle, fast weiße Inkarnat der Frau fungiert dabei „als eine Art farbneutrale Leinwand oder [als ein] unbeschriebenes Blatt“⁸⁰ und bildet einen passenden Gegensatz zu dem des Mannes. Somit stellt diese weiße Färbung eine „unmarkierte Instanz und universale Norm“⁸¹ dar, die dadurch entsteht, dass der dunklere Hautton des Mannes seine Entsprechung als das Identität stiftende Andere findet. Dies bewirkt in der Definition der Geschlechterbeziehung die Idee eines „natürlichen“ Unterschiedes.⁸²

Die Metapher des „unbeschriebenen Blattes“ spiegelt die Definition der Frau oder Weiblichkeit treffend wider, erfolgt doch meistens eine Zuschreibung anhand von männlichen Vorstellungen. Das Bild der Frau, ihre leere Seite, wird immer wieder aufs Neue beschrieben und zeichnet sich dadurch aus, dass sie mit verschiedenen Inhalten und Konnotationen angefüllt werden kann. Als Verkörperung der „Leere“, als „leeres Gefäß“, erfährt sie eine ständige Anreicherung mit traditionellen sowie neuen Bildern. Sie als „universale Norm“ zu bezeichnen, kann zu dem Trugschluss führen, dass dieses Muster eine absolute Geltung hätte, aber viele Beispiele der Kunst zeigen auch andere Geschlechtsentwürfe. Inwiefern der Körper der Frau als „unbeschriebenes Blatt“ zu bezeichnen und ob er allein durch den männlichen Blickpunkt bestimmt und beschrieben ist oder ob nicht die Frau ebenso einen eigenen Beitrag zur Identifikation mit dem Bild leistet, gilt zu hinterfragen.

Bereits in der Antike zeigte sich ein Frauenbild, das in Abgrenzung zu Männlichkeit positioniert wurde. Antike Beispiele für die Tradierung dieses Gegensatzes finden sich in der schwarzfigurigen Vasenmalerei des 7.-5. Jahrhunderts v. Chr.⁸³ (Abb. 2). Während Männer eine dunkle (schwarze) Hautfarbe zeigen, präsentiert sich der weibliche Körper oft mit/in einem nahezu weißen Inkarnat.

Dieser geschlechtsspezifische und körperbezogene Unterschied zwischen Frau und Mann erfolgt auch in den Schriften des Hippokrates von Kos, der Frauenkörpern die

⁸⁰ Karentzos 2005, S. 143.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Ebenda.

⁸³ Schwarzfigurige Vasenmalerei, in: Enzyklo, Online Enzyklopädie, 2012 (14.12.2012), URL: <http://www.enzyklo.de/Begriff/Schwarzfigurige%20Vasenmalerei>.

Merkmale „zart“ und „porös“ und Männerkörpern die von „kompakt“ und „fest“ zuschreibt.⁸⁴

Der Menon (Dialog Platons) spricht Frauen und Männern geschlechtsspezifische Aufgabenbereiche und Tugenden zu, die sich ergänzen. Den Mann oder das Männliche zeichnet die „Stadtverwaltung und das adäquate Verhalten gegenüber Freunden und Feinden“⁸⁵ aus, während die Frau oder das Weibliche darin definiert wird, eine „gute Hausverwaltung“⁸⁶ und „gute Bewahrung des ihr Anvertrauten und Gehorsamkeit gegenüber dem Mann“⁸⁷ zu leisten.⁸⁸ Eine Weiterführung dieser Gedanken findet sich auch im 19. Jahrhundert, wo der Mehrheit der Frauen der „Innenbereich“, Haus und Heim sowie Kindererziehung und Männern der „Außenbereich“, Wirtschaft und Politik zugewiesen waren.

Aristoteles sieht das Verhältnis zwischen Frau und Mann als ein natürliches Prinzip an, das einander vervollkommenet.⁸⁹ Als Gegenüberstellung von Frau/weiblich und Mann/männlich wählt er gegensätzliche Begriffspaare wie Materie und Form oder passiv und aktiv, die zusammengenommen jedoch eine Einheit bilden.⁹⁰ Diese Dichotomien verstärkten sich im späten 18. Jahrhundert und führten zu einer neuen Sichtweise vom Körper, der den Ausgangspunkt für das Wahrnehmen und den Rang von Weiblichkeit und Männlichkeit darstellt. In dieser Zeit erschienen erstmals „[...] detaillierte Illustrationen eines ausdrücklich weiblichen Skeletts zur Dokumentation des Geschlechtsunterschiedes“.⁹¹ Die Folge war die Entwicklung von zwei Körpersystemen, die sich in ihrer Andersartigkeit definierten und einander ausschlossen. Denn: „In der gewaltig ausgeweiteten Öffentlichkeit des 18. und vor allem des postrevolutionären 19. Jahrhunderts gab es endlose neue Auseinandersetzungen um Macht und Rang: zwischen und unter Männern und Frauen, zwischen und unter Feministinnen und Antifeministen.“⁹²

Zwar wandelten sich diese Schönheitsideale je nach Epoche und Zeit in ihrem Ausdruck, doch gibt es damals wie heute noch Beispiele des antiken Bildes. Männlichkeit in Abgrenzung zu Weiblichkeit (und umgekehrt) wahrzunehmen und das in der bildenden Kunst zum Beispiel anhand der Färbung des Inkarnats sichtbar zu

⁸⁴ Sabine Föllinger, Differenz und Gleichheit. Das Geschlechterverhältnis in der Sicht griechischer Philosophen des 4. bis 1. Jahrhunderts v. Chr., Stuttgart 1996, S. 288.

⁸⁵ Föllinger 1996, S. 80.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Ebenda, S. 183.

⁹⁰ Ebenda, S. 126-128.

⁹¹ Thomas Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main/New York 1992, S. 181.

⁹² Ebenda, S. 175.

machen, kennt keine zeitlichen oder geografischen Grenzen. Es kann dabei von einer Methode oder einem Phänomen gesprochen werden, das kulturunabhängig und historisch unbegrenzt auftritt. Als eine teilweise noch andauernde und allgemeine Vorstellung, Idee oder Auffassung von Männlichkeit und Weiblichkeit wirken sie als Gegenpole und Kontrast. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine Norm oder um das ausschließlich tradierte Muster. Eine Vielzahl an kunsthistorischen Bildern zeigt quer durch die Menschheitsgeschichte ebenso andere Geschlechtsentwürfe. Aber auch bei Makarts Zeitgenossen finden sich Darstellungen, die diese Gegensätze und inkarnatsbezogene Schönheitsvorstellung aufnehmen und sichtbar machen. Eugène Delacroix zeigt zum Beispiel in dem Gemälde *Das Massaker von Chios* (1824; Abb. 3) junge Frauenleiber, die sich anhand ihres hellen Hauttons von dem der männlichen Protagonisten klar abgrenzen. Auch Arnold Böcklin verwendet dieses klassische Schema oft – wie beispielsweise *Im Spiel der Wellen* (1883; Abb. 4). In Betrachtung der Kunstgeschichte lassen sich beginnend von der Antike bis in die Gegenwart zahlreiche Beispiele für derartig dichotome Geschlechterentwürfe finden.

Ein weiterer Unterschied ist die Altersgruppe des körperlich stärkeren und männlichen Geschlechts, das bei Makart mit allen Altern vertreten wird. Ist bei Männern oft nicht das Alter ein Synonym für Schönheit und Attraktivität, so spielt es bei Frauen meistens doch eine große Rolle. Die Darstellung eines Frauenbildes bis zum mittleren Alter lässt sich als eine Beschneidung und Eingrenzung der Realsituation begreifen, die sich anhand der Funktion, die das Frauenbild einnimmt, erklärt. Dass Makart zum Großteil Frauen malte und es sich bei den Themen vor allem um Weiblichkeit handelt, wundert nicht – ist Makart doch auch Vertreter einer männlich dominierten Gesellschaft, die Schönheit mit einer Frau gleichsetzt.⁹³

Es wurde bereits erwähnt, es handle sich um eine dekorative Erscheinung der Dinge und Subjekte in Makarts Werken. Da sich die Frauendarstellungen nicht auf eine Vielfalt oder die Fülle tatsächlicher Frauenercheinungen gründen, auf charakteristische Kennzeichen und Merkmale von Frauen größtenteils zugunsten einer Idealvorstellung verzichtet wird, fungieren sie als Personifikationen von Schönheit und damit als dekorative Form. Denn Schönheit selbst kann als eine Schmuckform oder als verzierendes Element wahrgenommen und aufgefasst werden – es bildet immer einen Zusatz von etwas, das bereits vorhanden ist. Im Hinblick auf die Frauenbilder lässt sich feststellen, dass es sich in ihrer Darstellung um traditionelle sowie neuere Bilder von

⁹³ Pohanka 2000, S. 44.

Frauen handelt. Der traditionelle Akt findet ebenso seine Wiedergabe wie Frauen, die ein selbstbewusst und extrovertiert orientiertes Körperbild veranschaulichen. Allen gemeinsam ist jedoch eine Betonung weiblicher (Körper-)Merkmale, die von Makart mittels gewisser Kniffe – wie der Einsatz stilistischer Gegensätze oder die Einbettung in eine weiblich konnotierte Umgebung – besonders hervorgehoben werden. Charakteristika bestimmter Frauengestalten werden zugunsten einer oberflächlichen Weiblichkeit und Schönheit vernachlässigt, die genauso Dekor ist wie das Gemälde, auf dem sie dargestellt wird. Somit spiegelt die Frau und ihre physiognomische Erscheinung das Medium der zu transportierenden Information wider, während Weiblichkeit das Bildthema bildet und als Dekoration gesehen werden kann. Das Frauenbild hat die Funktion Dekoration im Sinne einer Personifikation von Schönheit zu sein.

2.2. Das Prinzip Schönheit

Das Abstraktum *Schönheit* mit seinem Adjektiv *schön* gibt es seit dem 8. Jahrhundert und kommt aus dem Mittelhochdeutschen *schæen* (*e*), althochdeutsch *scōni*, altsächsisch *skōni* aus germanisch *skauni* und bedeutet *schön, anmutig*. Es gilt als Verbaladjektiv zu *schauen*, also eigentlich *ansehnlich*.⁹⁴

2.2.1. Schönheit als Vorstellung

Bereits Platon erzählt in *Der größere Hippias* („Hippias Major“) von einem Dialog zwischen Sokrates und Hippias, der die Frage nach dem Schönen thematisiert. Ausgangspunkt ist die Bitte eines Bekannten von Sokrates, dem allerlei gefällt und der sich aufgrund einer fehlenden Definition des Schönen fragt, was es eigentlich ausmache oder (was es) sei – das Schöne. Sokrates gibt vor, diese Frage nicht ausreichend beantworten zu können und so wendet er sich an Hippias, der sofort zu erwidern weiß: „Ein schönes Mädchen ist eine wirkliche Schönheit.“⁹⁵ Dass der Begriff des Schönen damit nicht zufriedenstellend beschrieben werden kann, verdeutlicht

⁹⁴ Kluge 1999, S. 740.

⁹⁵ Konrad Paul Liessmann (Hrsg.), *Vom Zauber des Schönen. Reiz, Begehren und Zerstörung*, Wien 2010, S. 11, oder: Otto Apelt (Hrsg.), *Platon, Der größere Hippias. Sämtliche Dialoge, Bd. III*, Hamburg 1988, S. 64.

Sokrates, indem er immer wieder andere Beispiele anführt, die dafür stehen etwas als schön zu empfinden (schöne Stute, schöne Leier, schöne Göttinnen...). Die erste Antwort Hippias entkräftend und den Terminus des Schönen um weitere Bereiche erweiternd, finden schließlich Sokrates noch Hippias eine endgültige Antwort, wie das Schöne zu bestimmen sei.⁹⁶

Interessant ist jedoch, dass das Schöne immer wieder mit einer Frau in Verbindung gebracht oder gleichgesetzt wird. Schönheit wird als eine typische weibliche Eigenschaft oder sogar als das Wesen von Weiblichkeit begriffen, verweist in Wirklichkeit aber nicht auf eine reale Frau, sondern auf eine Vorstellung. Es handelt sich um das Ideal einer Frau bzw. das Ideal von Weiblichkeit in Gestalt und Darstellung einer schönen Frau.

Dieses Ideal ist zusammengesetzt aus einzelnen Reizen und Merkmalen verschiedener Frauen und ergibt eine Kunstfigur, man könnte auch sagen „Göttergestalt“. Schon die antike Frauenfigur stellt eine „Montage“ aus Einzelteilen dar und so sind die neueren Frauenbilder „Montagen aus Montagen: Versatzstücke unterschiedlicher Epochen“⁹⁷, die zu einem neuen Bild (oder „Mythos“) zusammengefügt wurden.⁹⁸ „Die mythische Weiblichkeit im Bild ist als Statthalter der fehlenden Einheit der partialisierten Gesellschaft zu verstehen.“⁹⁹ Sie dient dazu die „Kluft“ und Differenz, die zwischen den Geschlechtern entstanden ist, aufzufüllen und dieser Dissonanz seine Sichtbarkeit zu nehmen.¹⁰⁰

Das trifft in besonderer Weise auch auf Makarts Frauenbilder zu. Gerbert Frodl schreibt: „Das Streben nach Schönheit und Harmonie stand immer im Vordergrund, nahezu ebenso wie sein Sinn für szenische Wirkungen.“¹⁰¹ Makarts Bilder veranschaulichen Schönheit als Ganzes ebenso wie Schönheit im Detail, Teil. Seine unzähligen Frauenbilder und die Art und Weise, wie er diese Frauen inszenierte, welche Frauendarstellungen er wählte, zeigen, dass auch er den Begriff des Schönen überwiegend mit dem der Frau gleichsetzte.

Augenfällig in Makarts Werken ist, dass es sich vor allem um junge Frauen sowie Frauen mittleren Alters handelt, die sich durch Wohlgeformtheit auszeichnen und sich in ihrer körperlichen Hochblüte befinden. Kaum bis nicht dargestellt werden alte Frauen oder mit als allgemein und oberflächlich betrachtet „hässlich“ oder „unschön“

⁹⁶ Liessmann 2010, S. 11-13.

⁹⁷ Karentzos 2005, S. 9.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Ebenda, S. 27.

¹⁰⁰ Ebenda.

¹⁰¹ Frodl 1974, S. 49.

empfundenen körperlichen Merkmalen Gezeichnete. Makart unterstreicht diese körperliche Schönheit zusätzlich, indem er seine Modelle, wie auch bei den Portraits, in prächtige Gewänder kleidet, ihre Blicke teils sinnlich den Betrachterinnen und Betrachtern zugewandt, teils träumerisch verloren abgewandt wiedergibt. Ihre Gesichter haben ein helles Inkarnat, rote Lippen und gerötete Wangen (Weiblichkeitsmerkmale). Ihr Körper ist makellos und unversehrt. Oft tragen sie kostbaren Schmuck und werden in/vor Blumen- und Pflanzenarrangements (Weiblichkeitssymbole) gestellt.

„Es ist darum auch bezeichnend, daß der Mann die Frau weniger als Individuum liebt denn als Gattung. Er idealisiert nicht eigentlich das einzelne Weib, sondern das weibliche Prinzip.“¹⁰²

Ebenso scheint die Frau in Makarts Schaffen eine Kategorie darzustellen. Makart verwendet Frauenbilder, bei denen das Thema der Weiblichkeit eindeutig gegenüber der Individualität von Frauen im Vordergrund steht. Damit verklärt und tradiert er bestimmte Weiblichkeitsterminologien, bei denen es auf den ersten Blick scheint, dass sie nichts mit der tatsächlichen Frau an sich zu tun haben, sondern Männerphantasien entspringen. Eine Verschränkung von Frau und Weiblichkeit ist dennoch vorhanden – vor allem in den Portraits, die eine bestimmte Frau wiedergeben. Da die Frau „nur“ eine Betonung ihrer Weiblichkeit erfährt und dennoch im Grunde sie selbst bleibt, erfolgt in diesem Fall eine Idealisierung der Einzelperson mit den Mitteln einer idealisierten Weiblichkeit. Ob eine Trennung von der Frau an sich und von Weiblichkeit überhaupt stattfinden kann, bleibt zu hinterfragen, handelt es sich doch bei Bildern von Weiblichkeit oft um patriarchal hergestellte und konzipierte Bilder, die anhand ihrer Verbreitung und kontinuierlichen Festschreibung in der männlichen Gesellschaft als Identifikationsmuster für Frauen dienten und zu dienen hatten. Das erkannte auch Friedrich Nietzsche: „[...] denn der Mann macht sich das Bild des Weibes, und das Weib bildet sich nach diesem Bilde.“¹⁰³

2.2.2. Weiblichkeit als Sinnlichkeit

Makart zeigt keine große Bandbreite an Frauengestalten. Er kreiert einen Typus von Frau und eine Schablone von Schönheit, die er in seinem gesamten malerischen Werk

¹⁰² Karl Scheffler, in: Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, Frankfurt am Main 2003, S. 33.

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, in: Annegret Stopczyk, Muse, Mutter, Megäre. Was Philosophen über Frauen denken, Berlin 1997, S. 162.

anwendet. Vor allem rothaarige Frauen zählten – dem Geschmack der Zeit entsprechend – zu seinen Lieblingen und es bestand damals die verbreitete Ansicht, sie wären, ebenso wie dunkelhaarige, „besonders rassig“.¹⁰⁴

Seine Vorgehensweise zeichnet sich dadurch aus, dass er Weiblichkeitsmerkmale durch bestimmte Weiblichkeitssymbole hervorhebt und erhöht. Damit entwirft Makart nicht nur einen Begriff von Schönheit, sondern auch einen von Weiblichkeit.

Weiblichkeit meint Schönheit.

Ob diese Begrifflichkeiten und Ansichten oder Vorstellungen jedoch als subjektive, das heißt Makarts Parameter oder als kulturell tradierte sowie überlieferte Muster gelesen werden können, wird im Folgenden noch zu klären sein.

Die Gestaltungskriterien – die Betonung des Weiblichen anhand von Weiblichkeitsmerkmalen und -symbolen oder anhand weiblichkeitsbetonender Arrangements – steht nicht für sich allein, sondern weist auf eine Tradition hin, die auch in der Kunstgeschichte sichtbar wird. Ein Beispiel hierfür wäre das *Mädchen im Pelz* (1535-37; Abb. 5) von Tizian, *Die Frau mit den weißen Strümpfen* (um 1825-26; Abb. 6) von Eugène Delacroix und einige Bilder, wie *Lilith* (1868; Abb. 7), von Dante Gabriel Rossetti.

Auch Tizian bedient sich bei der Darstellung des *Mädchen im Pelz* einer „klassischen“ Wiedergabe von Weiblichkeit. Seine Frauenfigur ist ein Halbakt, wobei rechte Schulter und Busen nackt sind. Die linke Schulter bedeckt noch ein Pelzmantel, doch die Frau scheint gerade dabei zu sein, ihn sich abzustreifen. Kostbares Geschmeide – wie Perlen, Ring und Armreif – und der Pelz, aber auch ihre akzentuierten Augen, die geröteten Wangen und ihre tiefroten Lippen betonen die Weiblichkeit dieser Frau. Der dunkle Hintergrund und Pelz stehen in einem Kontrast zu ihrer hellen Haut, die dadurch hervorgehoben wird. Das Bild zeichnet sich allgemein durch einen sehr sinnlichen Gestus aus.

Die *Frau mit den weißen Strümpfen* hingegen erhält ihre verführerische Wirkung dadurch, dass sie zwar zurückhaltend geschmückt, aber von kostbaren Stoffen, die die Geschmeidigkeit ihres Körpers unterstreichen, umgeben ist. Sie trägt weiße Seidenstrümpfe und ist in einer Liegeposition dargestellt, die eine unbekümmerte Ruhe und Selbstverständlichkeit ausdrückt, wie man sie teilweise auch in Makarts Bildern findet. Der Blick ist von den Rezipienten des Bildes abgewandt und deutet darauf hin, dass sich die Frau unbeobachtet fühlt, wobei die Betrachtenden eine voyeuristische Position einnehmen.

¹⁰⁴ Lindinger 2011, S. 86.

Eine Verwendung von Weiblichkeitsmerkmalen und -symbolen tritt häufig auch bei den Gemälden von Dante Gabriel Rossetti auf. Er verwendet – wie Makart – einen bestimmten Typus von Frau, der sich vor allem durch Femininität auszeichnet. Seine anmutigen und schönen Frauenfiguren, wie zum Beispiel *Lilith*, tragen fließende Gewänder, haben große, betonte Lippen, dichtes, rötliches Haar und werden meist vor Blumenhintergründen positioniert. Das Bild der Lilith – ein weiblicher Dämon aus der sumerischen Mythologie – enthält noch mehr weibliche Aspekte und Lesarten; er weist auf einen Frauentypus hin, der im 19. Jahrhundert eine weite Verbreitung fand – die *Femme fatale*.

So unterschiedlich all diese Beispiele in ihrer Funktion und Aussage sind, so veranschaulichen sie dennoch eine Gemeinsamkeit, die sich auch in Makarts Bildern widerspiegelt. Es handelt sich dabei um das Thema Weiblichkeit und Sinnlichkeit, ein Hervorheben vermeintlich weiblicher Merkmale und Symbole, von Reizen die ihre Geltung und Empfindung als weiblich fanden und finden.

Dass es Makart nicht wie Werner Hofmann Cornelius Gurlitt zitiert, um den Inhalt Frau ging – „Das Weib war der Inhalt seines ganzen Wollens [anders gesagt: Makart hat der Malerei; W.H.] das Recht der Sinnlichkeit zurückerobert“¹⁰⁵ – veranschaulichen seine Frauenbilder sehr deutlich, die sich doch eher dem Thema Schönheit widmen und der Frau an sich keine Eigenständigkeit zusprechen. Interessant ist nicht die Gestalt der Frau, wie sie im tatsächlichen Leben, in ihren verschiedensten Ausprägungen anzufinden ist. Es ist ihre Weiblichkeit, die als Staffage für Schönheit fungiert, versehen mit weiblich konnotierten Objekten und eingebettet in eine „frauenspezifische“ Umgebung. Die Frau ist ein ästhetisches Objekt und ein Medium für Schönheit. Makarts Bildgegenstand ist Weiblichkeit und im Ganzen gesehen Schönheit. Die Aussage Hofmanns: „Makarts Sensualismus erstreckte sich auf mehrere Höhenlagen. Zunächst betrifft er die kosmische Weltordnung, die auf der sinnlichen Begegnung des männlichen und des weiblichen Prinzips beruht. Sie liefert dem Maler die Vorwände für seine erotischen Konvulsionen und Überwältigungen“¹⁰⁶, bleibt zu hinterfragen. Dass Makarts Malereien als sinnlich empfunden werden, liegt weniger daran, dass er Frauen abbildet, als vielmehr daran, wie er sie arrangiert, ausstaffiert und in das Gesamtgefüge Bild und (umgebender) Raum einbettet. Die Frau selbst wird – größtenteils – nicht als ein sinnliches oder auch erotisches Subjekt, das Begehren verspürt und dieses nach außen trägt, dargestellt. Im Gegenteil. Ihre Körpersprache

¹⁰⁵ Werner Hofmann, Makart – ein Bahnbrecher?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 22.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 19.

erzählt nicht von sinnlicher Bewegtheit oder körperlicher Liebe. Sie wirkt erstarrt, als ästhetisches Versatzstück und nur im Bildzusammenhang von Form und Farbe greifbar. Ebenso wenig stellen seine Frauenbilder eine „sinnliche Begegnung“ zwischen Frauen und Männern, der dargestellten Frau und dem männlichen Betrachter oder dem männlichen Künstler dar. Eine „Interaktion“ per Körpersprache anhand von erotischen Blicken oder Gesten findet zwischen dem „männlichen und weiblichen Prinzip“ nicht statt. Hier nimmt der betrachtende Mann – es kann ebenso eine Frau sein – die Rolle eines Voyeurs ein. In diesem Fall von „erotischen Konvulsionen und Überwältigungen“ zu sprechen, bleibt höchst fragwürdig. Diese Begrifflichkeit auch auf Bilder anzuwenden, die einen „Reigen“ an verschlungenen Leibern wiedergeben und diese als „Konvulsionen und Überwältigungen“ zu bezeichnen, ist ebenso un schlüssig. Durch derlei männliche Beschreibungen gilt zu vermuten, dass das Bild der Frau eine Imagination beinhaltet – nämlich eine darstellungsunabhängige Gleichsetzung mit Begriffen wie Schönheit, Erotik und Sinnlichkeit, die im Blick des männlichen Betrachters liegen und bei denen es sich um tradierte Vorstellungen handelt. Die Sinnlichkeit von Makarts Malerei liegt vorwiegend nicht an seinen Frauendarstellungen, sondern am Bildarrangement und seiner intuitiven Malweise, die den Blick der Betrachterinnen und Betrachter von einem Detail zum anderen oszillieren lassen und eine sinnliche Wahrnehmung des Bildes ermöglichen.

Eine Ausnahme bilden jedoch die *Allegorie auf die Lebenslust* (1868/69; Abb. 8), das Portrait der *Karoline Gomperz* (um 1870), *Hanna Klinkosch* (1875) und *Dora Fournier-Gabillon* (um 1879; Abb. 9) und die Frauenfiguren des Triptychon *Die Pest in Florenz* (1868; Abb. 10-12). Sie sprechen den Frauen selbst Erotik und Sinnlichkeit zu.

Nichtsdestotrotz bleibt die Frau ein Objekt – der Sinnlichkeit und Begierde von Männern, Sehnsuchtsträgerin und Symbol für Lebenslust und Liebe. Ihre Imagination – die schöne Sinnlichkeit birgt ebenso einen Schatten und etwas Bedrohliches.

Das Bild von Frauen ist somit davon abhängig, was die Männer von einer Frau wollen und von ihr erwarten. Nicht in der Weiblichkeit der Frau liegt Schönheit, sondern die Begierde der Männer lässt die Frau erst schön erscheinen.

Arthur Schopenhauer erklärt 1851 *Über die Weiber*: „Das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht das schöne nennen konnte nur der vom Geschlechtstrieb umnebelte männliche Intellekt: in diesem Triebe nämlich steckt seine ganze Schönheit.“¹⁰⁷

Schopenhauer begnügt sich nicht mit dem äußeren Erscheinungsbild der Frau und führt dessen Wirkung und Schönheitsempfindung auf eine Funktion zurück, die einen

¹⁰⁷ Arthur Schopenhauer, *Über die Weiber*, in: Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 192.

natürlichen Drang des Mannes darstellt. Die diesem Triebe zugrundeliegenden Mechanismen, inneren Regungen und Äußerungen bilden die alleinige Schönheit, die dem Mann zuteil wird und ihm vorbehalten bleibt. Damit reduziert er die Frau auf ein beliebiges Objekt der Begierde, dem er Schönheit abspricht und das eine Bedrohung des männlichen Verstandes darstellt.

Mag der Geschlechtstrieb eine Ursache für die Faszination an Frauen oder die Anziehung sein, die Frauen auf Männer ausüben können, er bildet keine zureichende Erklärung dafür, dass Männer Frauen als schön empfinden – oder umgekehrt – sondern gibt lediglich einen Aspekt innerhalb der komplex gestalteten Geschlechterbeziehungen wieder. Dass der Geschlechtstrieb, die Vorstellung davon und der Akt an sich eine Konnotation enthält und bewusste sowie unbewusste Vorgänge widerspiegelt, beschreibt Simone de Beauvoir: „Im Geschlechtsakt sucht der Mann nicht nur eine subjektive, vergängliche Lust, sondern er will erobern, nehmen, besitzen. Eine Frau haben heißt sie besiegen.“¹⁰⁸

Dem Mann reicht es nicht allein, seine einen Moment andauernde Lustempfindung zu stillen, sondern er ist darauf aus sich das Schöne/die Frau einzuverleiben, indem er sie als sein Gut betrachtet und den Wunsch hegt, sie zu besitzen. Eigentum zu sein bedeutet für den Besitzer sich etwas eigen zu machen, freie Verfügungsgewalt über etwas und für das Objekt die Unterwerfung.

2.2.3. Weiblichkeit und Vergänglichkeit

Ein weiterer Aspekt von Schönheit ist der eines Zukunftsversprechens voll Glück: „Die Bedeutung, die wir dem Schönen einräumen, ist so nicht nur auf das Äußerliche beschränkt; es ist damit fast immer die vielleicht verschwiegene und nicht immer bewusste Hoffnung verbunden, dass das Schöne tatsächlich das Glück im Sinne eines gelingenden Lebens bedeuten könnte.“¹⁰⁹

Das Schöne will für die Ewigkeit gehalten werden, denn es tröstet über das Grauen des Lebens und die eigene Unzulänglichkeit hinweg – die Frau und das Schöne verkörpern das Gute und verheißen Glück.

¹⁰⁸ Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg 2003, S. 206.

¹⁰⁹ Liessmann 2010, S. 10.

Fern von Schönheit wurde den Frauenbildern, die Makart wiedergab, oft angelastet, „mit dem Tod (zumindest)/[...] zu kokettieren“¹¹⁰. Die Frauenkörper seien „zuckenden Kadavern“¹¹¹ gleich und ihre „Fleischfarbe grau und fahl“¹¹². Und mancher bezeichnete die Frauen aufgrund ihrer Hautfarbe als „Jenseitige“, die Assoziationen, anhand von Vorstellungen wie „ungesund, leichenhaft und abartig“¹¹³, mit dem Tod hervorriefen. Dass Makart jedoch seine Frauengestalten mit einem grauen und fahlen Hautton versah, trifft nur bedingt zu und bildet die Ausnahme. Beispiele, wo dies zutrifft, wären die Frauen in dem Triptychon *Die Pest in Florenz* (1868; Abb. 10-12), die weibliche *Allegorie auf die Lebenslust* (1868/69; Abb. 8) und die Mutterfigur in dem Abundantia-Bild *Die Gaben der Erde* (1870; Abb. 13). Zwar weisen die Frauenbilder bei Hans Makart überwiegend ein sehr helles Inkarnat auf, sie jedoch als „ungesund, leichenhaft und abartig“ zu bezeichnen, wäre übertrieben, da eine helle Fleischfarbe in einer langen Tradition steht, nämlich Schönheit und Weiblichkeit zu verkörpern. Da es sich bei den zwei ersten oben genannten Frauen-Beispielen um sehr sinnlich bewegte Frauen handelt, soll mit der Hautfarbe eventuell auf ihre Abgründigkeit oder auf das Begehren hingewiesen werden, nach dem sich der Mann verzehrt und das ihm schließlich den Tod bringt. Mit dem Ausleben sexueller Wünsche und dem Akt an sich wird oft eine Nähe zum Tod, wenn nicht „ein kleiner Tod“ selbst assoziiert. Die Frauenfigur in *Die Gaben der Erde* hingegen entspricht keinem Ideal einer fürsorglichen Mutter. Ihre Hautfarbe könnte ein Symbol dafür oder ein Anzeichen für eine Herkunft aus einer „niederen“ Gesellschaftsschicht sein. Alle drei angeführten Beispiele könnten den Hinweis auf gesellschaftlich nicht anerkannte Frauenfiguren beinhalten und sich deshalb durch einen – im Vergleich zu den anderen Frauendarstellungen – dunkleren, gräulich schimmernden Hautton auszeichnen. Die Hautfärbung markiert somit ebenso den sozialen Stellenwert der Dargestellten. Auch Eugène Delacroix verwendet eine derartige Symbolik. Beispiele hierfür wären u.a. *Das sterbende Griechenland auf den Ruinen von Mesolongion* (1826; Abb. 14) und *Die Freiheit auf den Barrikaden* (1830; Abb. 15). Bei ersterem Bild überwiegt der Verweis auf den baldigen Tod, während die Freiheit eine „schmutzige“ Hautfarbe hat, die darauf hindeutet, dass sie dem Volk angehört. Beide Werke zeigen sehr gut, dass solche Konnotationen und Kennzeichnungen das Erscheinungsbild beeinflussen können und von dem Ideal bspw. einer reinen Haut abweichen. Die Nähe zum Tod

¹¹⁰ Lindinger 2011, S. 86.

¹¹¹ Friedrich Pollak, *Österreichische Künstler. Pettenkofen, Hörmann, Daffinger, Amerling, Canon, Makart*, G. R. Donner, Wien 1905, S. 68.

¹¹² Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 16.

¹¹³ Lindinger 2011, S. 88.

oder die Angehörigkeit zu einer bestimmten Klasse bestimmt die Gestalt und den Eindruck, der vermittelt werden soll.

Dass das Schöne auch immer das Vergängliche mit einschließt, beschreibt Friedrich Nietzsche in Bezug auf Makarts Kunstwerke in metaphorischem Sinne: „Makart ist besonders in einer Art der Darstellung groß: [...] Es sind die Herrlichkeiten des Hochsommers, die, ordentlich überreif, am nächsten Tag zu verwelken drohen.“¹¹⁴

Gegenwärtige Betrachtungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehen in dieser Zeit eine „besonders ‚trauerselige‘ Epoche“.¹¹⁵ Und so vertritt Makart – wie die Hautfärbung der vorhin genannten Beispiele sowie seine in Selbstmord und Tode begriffene Figur der Kleopatra einen Hinweis auf den Tod enthalten können – ein bestimmtes Phänomen. Eines, das das Thema Vergänglichkeit und damit den Tod der Frau künstlerisch tradiert und umsetzt. Aber nicht nur das 19. Jahrhundert kennt den weiblichen Tod und die „schöne Leiche“.

Elisabeth Bronfen schreibt in *Nur über ihre Leiche*: „Die ästhetische und psychologische Lust am weiblichen Tod entpuppte sich [...] als verschwiegene kulturelle Konstante unserer Kultur“¹¹⁶, die bereits seit der Antike wiederholt in Erscheinung trat. Die Frau nimmt darin nicht nur die Rolle einer Leben spendenden Mutter und Ernährerin ein, sie steht ebenso für das Chaos und die Naturgewalt. Der Tod der Frau veranschaulicht somit den Triumph der Kultur über die Natur, wobei die Kultur als männliches Prinzip gesehen werden kann.¹¹⁷

3. Makarts Frauenbilder

Grundsätzlich können bei Makarts Frauenbildern zwei „Wesensmerkmale“ von Weiblichkeit unterschieden werden.

Einerseits handelt es sich um das Bild der passiven Frau, die als Betrachtungsobjekt fungiert und in keinerlei Beziehung zu den außerhalb liegenden Betrachterinnen und Betrachtern tritt. Sie ist als in sich selbst ruhend und für sich stehend dargestellt, untätig und Beiwerk, wie das Arrangement, das sie umgibt. Ihr Blick nimmt die Betrachterinnen und Betrachter nicht wahr und richtet sich auf etwas, das nicht zu

¹¹⁴ Friedrich Nietzsche, in: Sabine Fellner, *Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre*, Wien 1997, S. 64.

¹¹⁵ Lindinger 2011, S. 86-88.

¹¹⁶ Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg 2004, S. III.

¹¹⁷ Ebenda.

sehen ist – etwas Fernes. Es kommt zu keiner Interaktion zwischen dem, was in dem Bild liegt und dem, was außerhalb ist, ihr Eigenleben scheint zurückgenommen.

Abgetastet von den Blicken der Anderen wird sie zu einem Betrachtungsobjekt, das nicht agiert und somit eine passive Haltung einnimmt. Die Frau soll auf einer rein taktilen Ebene erfahren werden.

Andererseits gibt es ebenso die aktive Frau, die bewirkt und bewegt und eine Handlung vollzieht. Sie kennzeichnet nicht nur eine physische, sondern auch eine psychische Präsenz. Diese nach Freiheit und Gleichheit strebende, emanzipierte Frau tritt mit den Betrachterinnen und Betrachtern in Beziehung, indem sie „Augenkontakt“ herstellt und Ausdruck einer Individualisierung ist. Sie befindet sich in einem Prozess der gesellschaftlichen und politischen Selbstbefreiung und Individuation. Zwar sind Makarts aktive Frauenbilder nicht alle emanzipiert und selbstbewusst, dennoch spiegeln sie ein anfängliches Interesse, erste Anzeichen einer Selbstbestimmung und offensichtlichen Sympathie mit diesen Themen der Zeit wider. Ihr Blick haftet an und ihr Körper wendet sich der Betrachterin und dem Betrachter zu, ohne Scheu tritt sie in eine Interaktion mit ihnen und scheint sie herauszufordern, in ein Spiel zu locken. Ein Spiel des Herzeigens, des zur Schau Stellens und dem Genuss betrachtet zu werden.

Abgesehen von der aktiven oder passiven Haltung der Frau, die sich nicht auf ein bestimmtes Frauenbild festlegen lässt, können Makarts Frauendarstellungen in drei große Kategorien unterteilt werden:

- Portraits von Frauen (3.1.)
- Frauen, die als allegorische, historische, mythologische, literarische oder symbolische Figuren ausgezeichnet sind (3.2.)
- allegorische oder historische Frauengestalten, die das Portrait einer Person aus Makarts Zeit aufweisen (3.3.)

Anspruch und Intention, den die Werke aller drei Komplexe vertreten, sind unterschiedlich und führen deshalb zu einer Trennung der Frauendarstellungen in die oben genannten Bereiche. Obwohl diese Kategorien eine jeweils eigene Aussage tätigen und sich darin unterscheiden, weisen die Frauenbilder dennoch Parallelen in ihrer Darstellungsform auf, ein gewisses Schema von Frausein und Weiblichkeit, das sich in allen drei Bereichen ähnlich äußert. Die verschiedenen Frauentypen, die im Laufe der Arbeit noch näher besprochen werden, lassen sich nicht einer einzelnen zuschreiben, sondern sind in allen drei Kategorien vertreten. Sie stellen ein alle Bereiche übergreifendes Moment dar.

3.1. Portraits von Frauen

Makarts Frauenportraits lassen sich in zwei Bereiche einteilen, die portraitierten Frauen in zeitgenössischen Kleidern und die in Kostümierung. Zu den Portraits in zeitgenössischen Gewändern gehören eine kleine Gruppe von familiären Portraits und die von Hanna Klinkosch, der Kronprinzessin Stephanie, Franziska Charlemont und Cecilie von Munkácsy.¹¹⁸

Um das Wesen der Portraits Makarts zu erfassen, schreibt Carl von Lützwow 1886: Seine Werke besäßen „[...] weniger Natur als coloristischen Reiz; sie lassen die Dargestellten nicht einfach sie selbst sein, sondern gern eine Rolle spielen; sie begnügen sich oft mit einer nur äusserlichen Schönheit; die Köpfe haben bisweilen etwas Maskenhaftes; einzelne Bildnisse sind nur geschmackvolle Costümstücke [...]“¹¹⁹

Elke Doppler fasst einige Kritiken zusammen: „Er [...], idealisiere sie im Sinne seiner künstlerisch-malerischen Idealvorstellungen. Die Porträts wären ‚künstlich‘.“¹²⁰

Sie selbst erkennt in den Portraits ebenso eine „Tendenz zur Idealisierung der Modelle“¹²¹, die auf eine „Verschönerung und Überhöhung“ hinweist.¹²²

Für Makart sind diese Frauen dem Willen der Schönheit unterworfen. Obwohl es sich bei den portraitierten Frauen um durchwegs attraktive und junge Frauen handelt, zeichnet sie Makart noch „schöner“, indem er eine eigene, vorgefertigte Schablone von Schönheit verwendet. Diese als Schablone auftretende Funktion erhält ihre Bezeichnung dadurch, dass sie gleich einem bestimmten Schema über die Frauendarstellungen gelegt wird.

Es handelt sich dabei um klar definierte Weiblichkeitsmerkmale – wie helle Haut, rote Lippen und gerötete Wangen, die durch gewisse Weiblichkeitssymbole – wie Blumen, Schmuck und kostbare Stoffe, unterstrichen und hervorgehoben werden. Die Erzeugung ästhetischer Objekte zieht sich durch das gesamte Werk Makarts. Und dieses Künstliche im Sinne von „kunstvoll“ beinhaltet nicht nur die Frau an sich, wie sie dargestellt, sondern auch ihr Umfeld, in das sie eingeschrieben wird.

„Bei der männlichen Schönheit ist doch das Angesicht und sein Ausdruck wesentlicher als bei der weiblichen Schönheit, [...]“¹²³

¹¹⁸ Elke Doppler, Galerie der Schönheit – Hans Makarts Damenporträts, in: Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 136.

¹¹⁹ Carl von Lützwow, Hans Makart: ein Beitrag zu seiner Charakteristik, Leipzig 1886, S. 22.

¹²⁰ Doppler 2000, S. 134.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Ebenda.

¹²³ Kierkegaard 1997, S. 150-151.

Der Philosoph Sören Kierkegaard definiert die männliche Schönheit anhand von Charakteristik und Ausdrucksstärke, während er diese bei Frauen eher als nebensächlich oder unwichtig empfindet. Mittels der oben genannten Aussage lässt sich feststellen, dass sich die männliche Schönheit somit in individuellen Zügen entfaltet, sie kann altersunabhängig sein und erschließt sich als Ausdruck einer psychischen Tiefe der Seele. Die weibliche Schönheit in ihrer Individualität wird nicht als Bild der Seele wahrgenommen; sie wird ihr abgesprochen, da die Frau an und für sich in ihrer Weiblichkeit Schönheit verkörpert. Charakterstärke gilt als männliches Attribut, das im Gegensatz zum Wohlgefallen der Frau steht. Darin drückt sich auch die Ineinssetzung von Weiblichkeit und Passivität aus. Charakterstärke ist etwas, das den Männern eigen ist, Wohlgefallen ist etwas, das in einem anderen in Anbetracht der Frau entsteht. Die Frau ist dem Urteil eines anderen unterworfen. Die Frau ist ein Objekt, ihre Individualität von einem Ideal übertüncht.

„Die idealisierende Überhöhung der Frau verbirgt daher eine subtile, schwer erkennbare Gewalt. Der Selbst-Mord der Musen [...] muß schon zu Lebzeiten vollzogen werden: Das Ich des Modells muß sich aufgeben.“¹²⁴

Dass die Portraits jedoch allein Makarts Idealvorstellungen widerspiegeln, ist zu hinterfragen. Vielmehr ist zu vermuten, dass es sich dabei um Vorstellungen handelt, die in der Gesellschaft weite Verbreitung fanden und Makart diese in seinen Bildern zu bedienen wusste. Dies bezeugt seine große Popularität und Anerkennung, die er in der Wiener Gesellschaft genoss. Die Gemälde als „geschmackvolle Costümstücke“¹²⁵ zu bezeichnen wäre zu kurz gefasst und ginge daran vorbei, das Werk in seine „Gesellschaft“ einzuordnen. Zwar zeigen die Frauenbilder ein gewisses stringentes und „künstliches“ Schema, doch sind sie in ihrer Aussage sehr lebendig und veranschaulichen eine gesellschaftliche Ordnung – für die Makart stellvertretend war. Sie erzählen von den Portraitierten selbst, von ihren Bedürfnissen und Wünschen, von der Gesellschaft, in der diese Personen verankert sind, und von dem Künstler Makart, der eine bestimmte Position in diesem Gefüge einnahm.

Da es sich um Repräsentationsportraits handelte, war es für Makart nötig eine „Balance aus Idealität und Ähnlichkeit, Überhöhung und Charakterisierung der Person“¹²⁶ zu finden. Eine „Charakterisierung“ im Sinne von individualistischer Darstellung oder Ausdruck der Seele zu sein, zählte weder zu Makarts Intentionen noch zu denen der Auftraggeberinnen und Auftraggeber.¹²⁷

¹²⁴ Breitling 1990, S. 159.

¹²⁵ Lützow 1886, S. 22.

¹²⁶ Doppler 2000, S. 134.

¹²⁷ Ebenda.

Bei den Auftraggeberinnen und Auftraggebern der Portraits handelte es sich vor allem um Personen aus einer wohlhabenden sozialen Schicht wie Adel und Großbürgertum, dessen Beweggründe unterschiedlich. Auch Frauen aus dem künstlerischen Freundeskreis gehörten zu den Kundinnen.¹²⁸

Die portraitierten Frauen in zeitgenössischen Kleidern zeichnen sich vor allem durch den Anspruch aus, den sie vertreten. Die Intentionen des Künstlers sowie der Abgebildeten und deren Aussage liegen in einem anderen Bereich als bei den portraitierten Frauen, die Kostüme tragen. Während sich die Frauen, die Kostüme tragen, verkleiden, trägt die andere Gruppe von Frauen ihre eigenen Kleider. Makarts Darstellungen oder die Portraitierten selbst bleiben der Gegenwart verhaftet und sehen keine Notwendigkeit darin in eine andere Rolle zu schlüpfen oder eine Aufwertung durch Kostüme zu erfahren. Sie haben ihren Platz in der Geschichte und fügen sich nicht durch eine historische Verkleidung in einen teilweise schon bestehenden Kontext ein, der sie oberflächlich betrachtet zu etwas anderem macht.

Eine Kostümierung trägt dazu bei, die Frau in spielerischer Form eine andere Stellung oder Rolle einnehmen und das Alltägliche vergessen zu lassen. Sie wird plötzlich zu etwas Besonderem, einer Figur, die ihren Platz in der Geschichte hat. Diese Überhöhung und Steigerung des Selbst erfährt sie erstens durch die Verkleidung und zweitens dadurch, dass sie von Makart gemalt wurde.¹²⁹

Zwar konnten die Frauen durch die Kostüme – für eine kurze Zeit lang – leicht eine andere Stellung einnehmen, an der Kategorie Frau veränderte sich nichts Wesentliches. Sie blieben eine Frau, die sich als Frau portraituren ließ. Die Frauen, die kamen, um sich von Makart portraituren zu lassen, taten dies nicht nur aus repräsentativen Gründen, sie konnten sich mit dem Portrait identifizieren.

Die Frauenportraits beanspruchen Abbild einer bestimmten Person zu sein und diese wiederzugeben, wobei Erkennungswert und die Präsentation der Frau im Vordergrund stehen – das gilt für die Frauen in zeitgenössischen Kleidern, wie auch für die Frauen in Kostümen. Die verkleideten Portraitierten blieben das Individuum, das sie waren und sich bewusst inszenieren ließ. Damit war es der Frau möglich eine neue Stellung und/oder Rolle einzunehmen, die sie zwar als sie selbst, aber dennoch andere zeigt. Durch imposante, historische Kleider entrückt sie dem Alltag und erfährt eine Aufwertung ihrer selbst. Ihre Aufwertung erlangt sie als *schöne* Frau in einem *schönen* weiblichen Kleid vor einem *schönen* weiblichkeitsbetonenden Arrangement oder Hintergrund. In Ausschöpfung all ihrer Weiblichkeit wird sie nicht als Individuum

¹²⁸ Doppler 2000, S. 134.

¹²⁹ Ebenda.

portraitiert, das sie ist, sondern als Frau, die sie ist und zu sein hat – unter dem Blick des Malers, des Betrachters und der Betrachterin.

Einen ähnlichen Erklärungsversuch wie John Stuart Mill bietet Marlen Bidwell-Steiner: „Während sich im optimierten männlichen Idealkörper also Identität zum Ausdruck bringt, wird der weibliche Idealkörper weiterhin eher als Objekt der Begierde angesehen denn als Ausdruck geglücker Authentizität. Weibliche Identität kann nicht repräsentiert werden, weil es sie nicht gibt.“¹³⁰

Dass weibliche Identität nicht repräsentiert werden kann, weil es sie nicht gibt, beinhaltet eine Sichtweise, die von Zuschreibungen der Männer an Frauen ausgeht und in patriarchalen Konstruktionen mündet.

Die Frau als Subjekt hat nur scheinbar einen Eigenwert. Sie fungiert vielmehr als Symbol, Projektionsfläche und Medium einer männlich dominierten Gesellschaft und deren Vorstellungen – in diesem Falle für Schönheit. Schönheit meint Weiblichkeit. Und Weiblichkeit ist das Thema und der Bildgegenstand der Makartschen Gemälde. Gleich ob es sich bei Makart nun um Frauen in zeitgenössischen Kleidern oder Frauen in Kostümen handelt, im Vordergrund der Darstellung steht die Frau in all ihrer Weiblichkeit und deren Repräsentation mit Weiblichkeitsmerkmalen und -symbolen. Diese „Versatzstücke“ sind jedoch nicht als Alleinstehendes wichtig, sie ergeben ein Bildganzes, das aus verschiedenen dekorativen Elementen besteht. Sie sind Darstellungsformen zugunsten der Flächigkeit. Da es Makart nicht um eine korrekte Körper- und Raumdarstellung geht, kommt ihnen eine untergeordnete Funktion zu.¹³¹ Auch wenn es sich bei den Weiblichkeitsbildern um von Männern tradierte und festgelegte Muster handelt, sie dienten und dienen ebenso als Identifikationsvorlagen für Frauen, wurden und werden von ihnen angenommen oder abgelehnt. Indem sich Frauen diese „fremden“ Bilder aneignen, tragen sie dazu bei sich eine Identität zu schaffen, die als ihre eigene wahrgenommen werden kann. Die Frau ist nicht nur Opfer einer männlich dominierten Gesellschaft, sie ist Mitgestalterin zugleich und bildet sich an deren Vorstellungen oder nicht. Die Frauen, die sich von Makart malen ließen, folgen seinen Ansichten von Schönheit und Weiblichkeit.

¹³⁰ Marlen Bidwell-Steiner, Im Blickpunkt: Masken, Personen und Projektionen, in: Christine Ehardt/Daniela Pillgrab u.a. (Hrsg.), Inszenierung von „Weiblichkeit“. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst, Wien 2011, S. 19.

¹³¹ Doppler 2000, S. 134-138.

3.2. Frauen, die als allegorische, historische, mythologische, literarische oder symbolische Figuren gekennzeichnet sind

Im zweiten Bereich von Frauendarstellungen lassen sich die Frauenbilder nicht an bestimmten zeitgenössischen Personen festmachen, die einfordern, das Hauptthema des Werkes zu sein. Wichtig ist hier, dass die unterschiedlichen Figuren keiner konkreten Persönlichkeit verhaftet sind, die sie zu vertreten suchen. Ihre Bestimmung und Darstellung ist allein dem Willen des Malers untergeordnet.

„Makart warf die den üppigen Leib deckenden Fetzen ab und ließ die asketisch erzogene Menge erbeben unter dem wollüstigen Schauer weißer Frauenleiber, wie er sie dachte. Und doch steckt in diesen zuckenden Kadavern, deren lüsterne Berührung die Hand ersehnt, mehr Moral als in den schemenhaften Wesen seiner Vorgänger, die es mit jener Dirne halten, deren Moral im Mangel ihrer Reize, in ihrer Impotenz, Lust zu erregen, besteht.“¹³²

Besonders der Akt oder Halbakt ist bei Makart von großer Bedeutung und Wichtigkeit. Auch hier erfährt die Schönheit des Körpers eine sehr sinnliche Ausprägung, indem die nackten Körper zu Teil von Stoffen umhüllt, mit Schmuck und Blumengirlanden versehen sind. Die Körper sind wohlgeformt und so ins Bild gesetzt, dass sie ihre Reize anhand verschiedener Posen offen preisgeben. Oft strecken die Frauen ihren Körper den Betrachterinnen und Betrachtern entgegen, ihr Körper ist bewegt, ohne Scham, unbefangen und selbstbewusst. Makarts Frauen zeigen Ansätze eines neuen Körperbewusstseins, das dem Körper innewohnt. Sie sind sich ihres Körpers bewusst und zeigen diesen in einer gewissen Selbstverständlichkeit, die jedoch nicht mit Erotik zu verwechseln ist.

Gleichgültig, ob es sich um ein aktives bzw. passives Frauenbild handelt, ihr Körper dient als Projektionsfläche für bestimmte Sehnsüchte und Wünsche einer meist männlichen Perspektive und als Identifikationsmuster für Frauen. Aktive Frauen kokettieren mit anderen Protagonistinnen und Protagonisten, den Betrachterinnen und Betrachtern. Passive Frauen scheinen noch eine gewisse Unsicherheit und Scham zu empfinden, so dass sie ihren Blick abwenden.

Makart bedient sich sowohl eines konservativen als auch neuen Vokabulars an (Frauen-)Bildern. Einerseits proklamiert er ein neues Körperbewusstsein der Frau, das in wenigen Beispielen eine „Sympathie“ zu und eine Auseinandersetzung mit der weiblichen Lust und Sexualität zeigt. Eine extrovertierte, eigene Lustempfindung von Frauen lässt sich in Makarts Œuvre nur bedingt ausmachen. Das plakativste Beispiel

¹³² Pollak 1905, S. 68.

hierfür wäre die *Allegorie auf die Lebenslust* (1868/69; Abb. 8), die sinnlich und erotisch bewegt wiedergegeben ist und anhand ihrer Hautfärbung auf weitere Aspekte wie die Stellung in der Gesellschaft verweisen könnte. Andererseits bleibt Makart jedoch tradierten Darstellungsmustern – wie Posen und Weiblichkeitsbildern – verhaftet. Von allzu radikalen, männlichen Frauenbildern nahm er Abstand, wie übrigens auch die frühe Frauenbewegung seiner Zeit.

Die Frauen der Frauenbewegung zielten nicht auf eine Neudefinition von Geschlechterrollen oder entwickelten neue Weiblichkeitskonzepte, sondern suchten in „ewigen Gesetzen echter Weiblichkeit“¹³³ nach dem Anrecht auf weibliche Selbstverwirklichung. Diese bezog sich auf den privaten und öffentlichen Bereich. Ihnen ging es nicht um eine Annäherung und Gleichheit der Geschlechter, sondern um ein Mitsprache- und Entscheidungsrecht in „Familie und Gesellschaft“.¹³⁴ Auch die Frauenbewegung ging größtenteils von einer „weiblichen Eigenart“ aus, die durch „Natur“ und „Geschichte“ vorbestimmt war und die eine Differenz zu der „Eigenart“ der Männer bildete. Das beschränkte ihre Wünsche und Forderungen zunächst auf Arbeiten und Aufgaben, die auch von den Männern als die ihren proklamiert wurden. Zu ihnen zählte die Kindererziehung, die von der Frau zu gestaltende Beziehung zum Ehemann, die auf ethischen Werten beruhende Sozialarbeit und überhaupt alle ihrem Geschlecht zugeschriebenen Aufgaben, auf die sie sich vorzubereiten hatte.¹³⁵ „Die Vorstellung von der Gesellschaft als Einheit verschiedener, aber sich ergänzender Teile bildete den wohl wichtigsten Ausgangspunkt für die Gleichheitsbestrebungen weiter Teile der älteren Frauenbewegung.“¹³⁶ Denn Ziel dieser Bestrebungen war es größere Beachtung und Wertschätzung für Weiblichkeit und die Leistungen, die Frauen erbrachten in der Öffentlichkeit zu proklamieren.¹³⁷ Eine Sympathie Makarts an der Lust der Frau muss vorsichtig und in Anbetracht ihrer teilweise unterschiedlichen Konnotation gelesen werden.

Zwar war die Gründerzeit, was Sexualität und sexuelle Themen betrifft, eine sehr verhaltene Zeit, dennoch gab es ab ca. 1850 eine große Verbreitung von Aktfotos, Stichen, kleinen Büchlein und Vexierfiguren.¹³⁸

¹³³ Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986, S. 77.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Ingrid Biermann, *Die einfühlsame Hälfte. Weiblichkeitsentwürfe des 19. Und frühen 20. Jahrhunderts in Familienratgebern und Schriften der Frauenbewegung*, Bielefeld 2002, S. 141.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda, S. 93.

¹³⁸ Pohanka 2000, S. 40.

Die „[...] strenge bürgerlich-christliche Moral des 19. Jahrhunderts ließ die sexuelle Lust der Frau, ihre Wünsche nach freier Partnerwahl nicht gelten.“¹³⁹ Bei den Saint-Simonistinnen zum Beispiel entstanden zwei Parteien, die der Christinnen und die der Heidinnen. Während beide eine Emanzipation der Frau verfolgten, hielten die Ersteren an der „christlichen Sündenlehre“¹⁴⁰, die eine selbstbestimmte Wahl des Partners als „Sünde oder als verabscheuungswürdiges Laster der Prostitution“¹⁴¹ sah, fest. Die Zweiteren hingegen setzten sich für eine Selbstbestimmung der Frau – mit all ihren sexuellen Wünschen und Vorstellungen in Bezug auf Partner- und Mutterschaft – ein.¹⁴²

Weibliche Aktdarstellungen, mit denen auch Frauen konfrontiert waren und die für einen Körper-Vergleich herangezogen werden konnten, finden sich vor allem in der Form von Gemälden der Kunst oder Reklamebildern der Werbung.

„Der Schönheitsvergleich [zwischen jungen Frauen] findet weit eher indirekt statt, über den Mann und die Steigerung seines Projektionsraumes, indem eine wachsende Zahl an weiblichen Aktbildern zirkuliert, die er nicht nur entwirft, sondern die auch ausschließlich für seinen Gebrauch bestimmt sind.“¹⁴³ Dieser Umstand hat(te) einen wesentlichen Einfluss auf das Selbstbild von Frauen. Die Bilder wurden jeher von Männern für Männer gestaltet und veranschaulichen damit die Objekteigenschaft des weiblichen Aktes, denn die Frau als Objekt der Begierde steht unter der Herrschaft des männlichen Blickes.¹⁴⁴

Und Gisela Breitling schreibt ebenso: „[...] die reale Frau [ist] so unangenehm nahe, [...] weil sie sich den Bildern anverwandelt, weil die Bilder ihre einzige Orientierung sind, ihr Unterschlupf, ihr Erscheinungsort. Die Frau ist Nachbild, Nachbildung des vom Mann entworfenen Vorbilds.“¹⁴⁵ Die Frau strebt danach auch in der Realität zu dem zu werden, was der Mann in seiner Vorstellung haben möchte.

Orientiert sich die reale Frau nur an von Männern entworfenen Bildern von Frauen, bedeutet dies der Frau und ihrem Wesen Eigenständigkeit und Selbstreflexion im Denken und Handeln abzusprechen. Es gibt unzählige Frauenentwürfe von Frauen, die das hinterlegen und in Frage stellen. Eine Reduktion der Frau darauf, „Abklatsch“ eines allein von Männern gestalteten Bildes zu sein, kann und darf nicht verallgemeinert

¹³⁹ Werner Hofmann (Hrsg.), *Eva und die Zukunft*, München 1986, S. 44.

¹⁴⁰ Hofmann 1986, S. 44.

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Otto Penz, *Metamorphosen der Schönheit. Eine Kulturgeschichte moderner Körperlichkeit*, Wien 2001, S. 35.

¹⁴⁴ Ebenda.

¹⁴⁵ Breitling 1990, S. 172.

werden. Dass sie sich diesen Bildern jedoch nicht entziehen kann und dass sie davon beeinflusst wird, ob sie sich daran orientiert oder nicht, bleibt unbestritten.

3.3. Allegorische oder historische Frauengestalten, die das Portrait einer Person aus Makarts Zeit aufweisen

Eine Ausnahme und das Ineinandergreifen der beiden ersten Bereiche bildet eine „Sonderform“, in der allegorisch besetzte Frauenfiguren mit einem Portrait versehen sind, das konkrete Frauen aus Makarts Zeit darstellt. Ein Beispiel dafür ist das Historienbild *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* (1878; Abb. 16).

Obwohl sich Makart seit 1875 mit diesem Thema auseinandersetzte und dazu mehrere Vorstudien anfertigte¹⁴⁶, soll in diesem Zusammenhang nur auf das Gemälde von 1878 eingegangen werden. Ausgangspunkt bildete eine Beschreibung Albrecht Dürers vom Ereignis des Einzugs am 23. September 1520.¹⁴⁷

Hauptthema des Gemäldes ist der festliche Einzug Karls V. in Antwerpen, wobei der König im Bildmittelpunkt positioniert ist. Er stellt die Hauptperson dar, um die sich eine Menge von Menschen verschiedener Altersstufen und Gesellschaftsschichten sammelt. Zwar zeigt das Bild viele unterschiedliche Menschen, dennoch wird, wie für Makart üblich, auf „unschöne“, makelbehaftete und/oder gebrechliche Personen verzichtet. Äußerlich auffallende oder als abstoßend geltende Figuren oder Menschen aus den ärmsten sozialen Schichten werden vom Geschehen ausgeklammert. Sie würden der Vorstellung von diesem prächtigen und außergewöhnlichen Ereignis eine andere Komponente beifügen und können zu einer sozialkritischen Auseinandersetzung überleiten. Eine sozialkritische Aussage oder Haltung ist weder in Makarts künstlerischer Intention, noch in seinem Lebensumfeld zu finden. Makart schafft in diesem Bild oberflächlich gesehen eine Ausnahme. Es handelt sich um eine Dreiergruppe im Vordergrund auf der linken Bildhälfte. Ein alter Mann und eine Mutter mit Tochter in Rückenansicht leiten unsere Blicke zur Bildmitte hin, wo Karl V. auf seinem Pferd dargestellt ist. Ihr Antlitz ist nicht zu sehen – kein Staunen, hoffnungsvolles Schauen oder Gram in ihren Blicken –, was den Betrachterinnen und Betrachtern eine Identifikation mit ihnen unmöglich macht. Sie sind eine anonyme Gruppe mit der Funktion den Blick der Betrachterinnen und Betrachter auf das

¹⁴⁶ Erich Marx/Peter Laub (Hrsg): Hans Makart. 1840-1884, (Kat. Ausst., Salzburg Museum, Salzburg 2007), Salzburg 2007, S. 259.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 259.

„Wesentliche“ hinzufügen und einen Einstieg in das Gemälde zu bilden. Diese kleine, in Rückenansicht gegebene Gruppe als Kritik an der Gesellschaft oder ein Sichtbarmachen armer Verhältnisse zu deuten, wäre übertrieben.

Betrachtet man nun die Frauengestalten in diesem Werk, fällt auf, dass es sich vor allem um jüngere Frauen und Frauen mittleren Alters handelt, die durchwegs als äußerlich schön bezeichnet werden können. Dargestellt werden Mütter mit Kindern, Frauen in Trachten, adelige und bürgerliche Frauen, Blumenfrauen und die den König geleitenden nackten Frauen. Diese letzteren ziehen das Hauptaugenmerk auf sich. Es handelt sich dabei um von Makart portraitierte und bekannte Frauen der Wiener Gesellschaft, die hier als Akte auftreten und ihren Körper freizügig zur Schau stellen.¹⁴⁸ Auch wenn es sich bei der Körperdarstellung nicht um den tatsächlichen Körper der portraitierten Frau handelte, so bot das Gemälde doch die phantasievolle Möglichkeit, Gesicht und Körper der gezeigten Frau wären eins und gehörten zusammen. Für Betrachterinnen und Betrachter war es eine nackte Frau, eine bekannte im öffentlichen Leben stehende Wiener Person. Daraus entstanden Gerüchte und Spekulationen, Makart habe vielleicht doch den Körper der Frau betrachten und studieren können.¹⁴⁹ Es ist aber zu vermuten, dass die Frauen nie Akt standen, da es sich für Frauen eines „höheren“ Standes und einer gehobenen Stellung in dieser Zeit nicht ziemte als Aktmodell zu posieren. Offizielle Kritik bekamen die Akte im historischen Zusammenhang weniger, weil sie Frauen dieses Standes nackt wiedergaben, als dass sie vielmehr Dürers Schilderung des Einzugs Karls V. in Antwerpen erklärten und „irrig“ darstellten.¹⁵⁰ Wesentlich ist, welche Frauen dargestellt sind.

„Im Mittelalter war es durchaus üblich, dem einziehenden Herrscher die festlich geschmückten ‚Hübschlerinnen‘ oder ‚gemainen Frauen‘, d. h. die Freudenmädchen der Stadt entgegenzusenden und in die Stadt geleiten zu lassen. Makart hat also – bewusst oder unbewusst – die Porträts Wiener Bürgerinnen als Staffage für Prostituierte verwendet.“¹⁵¹

Interessant ist, dass Makart für diese Allegorien oder Historienfiguren in seinem Gemälde greifbare und reale Frauen wählt und damit verschiedene Zeitebenen schafft. Die nackten Frauen gewinnen an Identität und Realität. Indem er diesen Frauengestalten ein bekanntes und zeitgenössisches Gesicht verleiht, stellt er eine

¹⁴⁸ Kat. Ausst. Salzburg Museum 2007, S. 259.

¹⁴⁹ Pohanka 2000, S. 41.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ Ebenda, S. 45.

Nähe her, die ein historisches Ereignis eng mit der (damaligen) Gegenwart verknüpft. Einerseits zeigt Makart ein zeitliches Moment auf, welches als Historienbild gedacht wurde und auch tatsächlich verschiedene Personen der Vergangenheit wiedergibt. Andererseits bedient er sich bestimmter Versatzstücke aus seiner eigenen Zeit. Robert Stiasny beschrieb die Nacktheit mit den Worten, sie sei „mehr liebenswürdig naiv als frivol bewusst“¹⁵². Und doch zeigen die Akte eine unbefangene Natürlichkeit und ein Selbstverständnis, das erst mit Beginn der Emanzipationsbestrebungen Thema wurde. Sie sind sich ihres weiblichen Körpers bewusst auch wenn es nicht ihr eigener ist, sie präsentieren ihn den Betrachterinnen und Betrachtern und stellen ihn freizügig zur Schau. Die Karl V. begleitenden Frauen weisen nicht nur die bekannten Portraits auf, sondern sind auch in ihrer Körperhaltung ganz der Zeit Makarts verhaftet. Der Einzug Karls V. spielt zu Zeiten Makarts, wo man sich mit der Erforschung des weiblichen Körpers zu beschäftigen beginnt, sich Frauen ihres Körpers bewusst werden und ihn auch zu präsentieren wissen, eine Eigenschaft, die bisher vor allem Prostituierten zugesprochen wurde. Dass diese Frauen keine unscheinbaren und anonymen Gesichter tragen, ist durchaus berechnet und gewollt, denn die Emanzipation der selbstbewussten Frauen findet im Jetzt, zu Makarts Zeit statt. Der Diskurs um die Gleichstellung der Frau und um Frauenrechte bringt ebenso einen Diskurs um Weiblichkeit mit sich. Wie werden Frauen definiert, gesehen und wahrgenommen und wie definieren sie sich selbst?

Makart sympathisierte mit dem neuen Körper- und Selbstbewusstsein, steigerte es jedoch in seinen Werken durch große Sinnlichkeit, indem er die Frauen unter anderem entkleidet, sie mit Weiblichkeitssymbolen wie Schmuck und transparenten leichten Stoffen umschmeichelt und in das sinnlich gestaltete Gesamtgefüge des Bildes einfügt. Sinnlichkeit erlangen die Frauengestalten nicht durch eine stark erotisch bewegte und extrovertierte Pose oder Mimik. Ihre Körpersprache ist zwar selbstbewusst, dennoch zeigen sie keine erotischen Züge oder eine Lustempfindung, die ablesbar wäre. Das neue Selbstbewusstsein der Frau lässt sich anhand einer aufrechten Haltung, standhafter Blicke und einer unbefangenen Körpersprache nachvollziehen. Sie empfindet keine Scham. Makart bedient sich der Frauen in der Funktion einer schönen, verlockenden und aufsehenerregenden Zugabe, die die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter bannt. Die (von ihren Kleidern) befreite Frau steht im Gegensatz zu den bekleideten historischen Frauen des Gemäldes und kann als Sinnbild für die Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts betrachtet werden.

¹⁵² Hofmann 2011, S. 14.

Makart muss sich über die Wirkung dieses Arrangements im Klaren gewesen sein, stellt es doch eine große Provokation dar. Neben der neuen Freiheitsdarstellung der Frau fungiert es als Mittel zur Erfüllung bestimmter Wünsche und Sehnsüchte und diese sind vor allem männlicher Gesinnung. Denn: „Die bürgerliche Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist eine männliche Gesellschaft.“¹⁵³ Ob sich Makart solcher geschlechtsspezifischen Mechanismen tatsächlich bewusst war oder nicht, bleibt unbeantwortet. Dass er sich aber immer wieder solchen Sujets zuwandte, sie malte und weitertradierte, ist gewiss – mag es sein, dass es sich ein Stückweit auch um seine eigenen Träume und Imaginationen handeln könnte, die er, ebenso Mann, hegte.

Und so verwundert es auch nicht, dass dieses Bild vor allem ein männliches Publikum ansprach, das in dem Gemälde seine Phantasien und Sehnsüchte verwirklicht sah, die der „absoluten Macht“¹⁵⁴.

„Ein junger, strahlender Herrscher, dem die halbe Welt gehört und in dessen Zukunft die Sonne in seinem Reich nicht untergehen wird, reitet in eine Stadt ein, die ihm zu Füßen liegt, er hat die alleinige Verfügung über all diese Menschen bis hin zu den nackten Frauen auf seinem Weg, es ist die ultimative Männerphantasie, die Makart hier ausdrückt und die in allen Teilen bis heute nachwirkt.“¹⁵⁵

Dass diese Frauen vor allem dem König verbunden sind, beweist ihre Nähe und Positionierung zu Karl V. und vor allem bei einer Frauenfigur ist deutlich zu sehen, dass sie allein dem Herrscher zugetan ist. Es handelt sich dabei um die Frau mit Turban im rechten vorderen Bildteil, die sich mit einer Abwehrhaltung vor einem Soldaten schützt und ihm damit zu verstehen gibt, dass nicht er über sie verfügen kann. Die nackten Frauen erscheinen in ihrem Auftreten sehr selbstbewusst und bestimmt.

Zwei der Frauen – links neben Karl V. – tragen wie selbstverständlich die Attribute Zaumzeug und Schwert bei sich, nicht der Herrscher. Dieser streckt den Arm aus, blickt zu einer Frau im historischen Gewand und zeigt auf die beiden Frauen zu seiner Seite, als würde er auf sie hinweisen wollen. Auch das Beispiel kann für eine Wandlung in der gesellschaftlichen und geschlechtsspezifischen Ordnung gelesen werden. Die Werkzeuge um für etwas zu kämpfen und etwas zu lenken liegen in den Händen der Frauen und deuten somit auf die Emanzipationsbewegung zu Makarts Zeit hin.

¹⁵³ Pohanka 2000, S. 44.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Ebenda.

Es ist nicht „[...] die Schönheit der Frauen, welche Waffe und Zügel übernommen haben“¹⁵⁶, es sind die Frauen selbst, die für Freiheit und Gleichberechtigung eintreten. Zwar verkörpern Makarts Frauen Schönheit, sie stellen jedoch vorrangig Weiblichkeit als schöne Eigenschaft der Frauen dar. Schönheit meint bei Makart Weiblichkeit und eine eigens komponierte Harmonie der Dinge zueinander, während Weiblichkeit anhand verschiedener Bilder definiert und dargestellt wird. Zu welchem Zweck die Schönheit Waffe und Zügel übernommen haben sollte, bleibt unbeantwortet. Vielleicht haben die schönen Frauen Makarts jedoch diese Attribute in die Hand genommen um die Weiblichkeit mittels Emanzipationsbestrebungen in den Kampf zu führen und zu verbreiten.

Auch in anderen Gemälden, wie *Der Sommer* (1880/81) und *Der Frühling* (1883/84), verwendete Makart Portraits bekannter Wienerinnen der Gesellschaft für allegorische Frauengestalten. Und ebenso kam es zur Abbildung von seiner Zeit angehörenden Frauen in Historienbildern wie *Venedig huldigt Caterina Cornaro* (1872/73) und den Kleopatra-Darstellungen aus der Mitte der 1870er Jahre.

Wichtig hierbei ist der Aspekt einer Transformation des Bildes und historischen Bildgegenstandes in die Gegenwart. Es entsteht eine neue zeitliche Ebene, die den Betrachterinnen und Betrachtern einen leichteren Einstieg in das Bild und eine Nähe zu dem Dargestellten ermöglicht. Diese ergibt sich aus dem Wiedererkennungswert der abgebildeten Personen/Frauen.

4. Typologien von Weiblichkeit bei Hans Makart

Auch wenn bei Hans Makart auf alle Bilder von Frauen der Begriff des Schönen und der Weiblichkeit anzuwenden ist, unterscheiden sie sich in ihrer Aussage doch sehr voneinander und vermitteln eine jeweils andere Thematik und Geschichte.

Eines ist jedoch allen gemein:

„Ob es sich um dämonisierte Herrschaftsfiguren handelt, die als männermordende Verderberinnen ihr Unwesen treiben, oder um puppenhafte Lustobjekte, die als Gebrauchsgüter zu Märkten getragen werden, stets sind es Außenseiter, deren fundamentales Anderssein die

¹⁵⁶ Martina Sitt/Marvin Altner, Makarts Frauengestalten. Repräsentantinnen der bloßen Sinnlichkeit oder Akte der akademischen Form?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 73.

Bedingung ihrer Existenz und ihres schauerlichen oder lasziven Reizes ist.“¹⁵⁷

Die Frau wird als das Andere gesehen, das dazu beiträgt, sich selbst (Mann) zu definieren und zu positionieren, und das sich in Abgrenzung zu dem Männerbild wiederum selbst deutet und erklärt.

Ebenso gaben die „Archetypen“ des 19. Jahrhunderts nicht nur mittels eines Idealbildes wieder, was man als schön empfand, sondern stellten „Verhaltensmodelle“ wider einer Individualität dar¹⁵⁸, aus denen eine Wahl getroffen werden konnte, aus denen gewählt wurde und aus denen zu wählen war. Kennzeichnend für den Großteil der Bilder und Vorstellungen war in dieser Zeit eine Auseinandersetzung mit der Frauenbewegung und ihren Thematiken, der Frage nach ihren Rechten und ob diese angemessen oder nicht angemessen, zu gestatten oder abzulehnen seien.¹⁵⁹

Inwiefern die soeben angesprochenen Punkte auf Makarts Frauenbilder anzuwenden sind, wie sie vielleicht aufgegriffen und in welcher Form dargestellt und gestaltet werden – als Subtext oder augenscheinliches Postulat – wird in den weiteren Ausführungen untersucht. In Makarts Werk lassen sich einige Frauentypen oder „Frauencharakteristika“ ausmachen, die als exemplarisch für die Zeit bezeichnet werden können.

4.1. Die tugendhafte Frau

„Denn die Frau sei eigens dazu geschaffen, dem Mann zu gefallen, der Mann gefalle durch seine Stärke; sie hingegen durch Sittsamkeit, Anmut und guten Geschmack.“¹⁶⁰

Ein Beispiel für eine tugendhaft dargestellte Frau bei Hans Makart ist das Bildnis der *Gräfin Pálffy*, auch *Die Betende* (1880; Abb. 17) genannt, und in dem Gemälde *Der Liebesbrief* (1875; Abb. 18) zu finden.

Die auf einer Bank sitzende Gräfin, ein Gebetbuch auf ihren Knien liegend, hat ihre Hände zum Gebet ineinander verschränkt und auf das Buch gelegt. Sie hält einen Rosenkranz zwischen den beiden Händen und ihr nach unten geneigtes Gesicht ist in Besinnung, Andacht und Ehrfurcht versunken.

¹⁵⁷ Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 11-12.

¹⁵⁸ DUBY/PERROT 2012, S. 284.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 575-576.

¹⁶⁰ Helga Ecker, *Das Frauenbild als soziale Konstruktion. Die Bildung des weiblichen Geschlechts im 19. Jahrhundert*, Saarbrücken 2008, S. 16.

In der Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände ist 1865 zu lesen:

„[...] das Weib strebt nach Zierlichkeit, Anständigkeit und Schönheit, der Mann nach Fülle, Kraft und praktischer Zweckmäßigkeit. Wie die Religion dem Weibe, so ist die Philosophie dem Manne entsprechend. Jenes empfindet, dieser erkennt das Richtige; der Mann ist stark im Handeln, Mittheilen und Befruchten, das Weib im Dulden, Empfangen und Gebären [...]“¹⁶¹

Die Frau zeichnet sich hiernach durch die Verkörperung christlicher Moralvorstellungen und Schönheit aus. Sie ist das Gute und die Heilige, beides stellt ein göttliches Ideal der Frau dar, denn sie ist duldende Märtyrerin und jungfräuliche Mutter zugleich. Und im 19. Jahrhundert wurden besonders weibliche und attraktive „Frauen als bewundernswerte, tugendhafte, glückliche oder belohnte Frauen“¹⁶² in Bildern wiedergegeben.¹⁶³

Das Gemälde *Der Liebesbrief* zeigt zwei junge Frauen, die sich in der Landschaft niedergelassen haben. Eine Frau, auf dessen Schoß eine Reitgerte liegt und die mit geflügeltem Hut wiedergegeben ist, sitzt im Vordergrund, den Blick träumerisch ins Leere gerichtet, während die andere Frau, den Liebesbrief und ein Kettchen in der Hand haltend, hinter ihr zu sehen ist. Sie (die letztere) legt ihren Arm um die Schulter der anderen und liest gerade den Brief, über den sie lächelnd und beschämt errötet. Da die andere Frau den Brief und das Kettchen in der Hand hält, ihn liest und errötet, und die Frau mit Reitgerte in Gedanken versunken scheint, liegt es nahe, dass der Liebesbrief an die Frau im Hintergrund gerichtet ist.

Auch in diesem Bild werden Tugenden veranschaulicht, die Frauen zugeordnet sind. Denn Frauen sind im 19. Jahrhundert ebenso „[...] die Repräsentanten der Sitte, der Liebe, der Scham, des unmittelbaren Gefühls, wie die Männer die Repräsentanten des Gesetzes, der Pflicht, der Ehre und des Gedankens; [...]“¹⁶⁴

Betrachtet man die Frau im Vordergrund näher, assoziiert man vor allem mit dem geflügelten Hut Hermes, den Götterboten als auch Glücksbringer. Damit könnte diese Frau als Botin per Pferd gekennzeichnet, die Nachricht der Liebe und damit das Glück überbracht haben.

¹⁶¹ Claudia Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte*, Frankfurt am Main 2010, S. 43.

¹⁶² Duby/Perrot 2012, S. 284.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Opitz-Belakhal 2010, S. 43.

„Denn sie ist bestimmt zu lieben, und die Liebe kommt ihr von selbst, und hängt nicht von ihrem freien Willen ab. Liebt sie aber, so wird es ihre Pflicht zu heirathen; [...]“¹⁶⁵ Liebe ist eine Bestimmung der Frau und ihr „natürliches“ Wesensmerkmal. Fern von Wille und Vernunft überkommt sie diese und nimmt sie in ihren Besitz. Die unausweichliche und vorbestimmte Folge ist die einer Heirat, denn in der Ehe erhält die Frau ihre „natürliche“ Aufgabe als Ehefrau und spätere Mutter.

Mit dem Sujet des Liebesbriefes reiht sich Makart in eine junge Tradition und ein zeitgenössisches Phänomen ein. Das Thema der einen Liebesbrief lesenden oder empfangenden Frau findet in Kunstwerken, vor allem im 19. Jahrhundert eine weite Verbreitung.

Bereits im 17. Jahrhundert malt Jan Vermeer van Delft (etwa 1669-70; Abb. 19) *Der Liebesbrief*. Dargestellt wird eine Lautenspielerin, die gerade einen Brief von einer Haushälterin überreicht bekommen hat. Die Frau mit dem Brief in der Hand wendet sich etwas verunsichert und ungläubig der anderen Frau zu, die darüber zu lächeln scheint.

Beispiele für das 19. Jahrhundert kommen von Johann Sperl, Carl Spitzweg, Gustave Léonard de Jonghe und Franz Defregger, alle mit *Der Liebesbrief* betitelt.

Der Liebesbrief (1867; Abb. 20) von Gustave Léonard de Jonghe zeigt zwei Frauen, die in einem bürgerlichen Salon sitzen. Eine der Frauen ist schwarz gekleidet und blickt die Betrachterinnen und Betrachter des Bildes direkt an, während die andere, jüngere Frau damit beschäftigt ist, den Brief zu lesen. Beide Frauen haben einen sanften Blick und ein Lächeln auf den Lippen, vom Inhalt gerührt, als hätten sie diesen Brief erwartet oder als würde er ein Versprechen enthalten. Ein Versprechen der Liebe, Verbundenheit und das auf eine gute oder schöne Zukunft.

4.2. Die selbstbewusste, emanzipierte Frau

Beispielhaft für eine selbstbewusste und emanzipierte Frau ist *Die Falknerin* (1880; Abb. 21) von Hans Makart.

Dargestellt wird eine junge, rothaarige Frau, die in ein historisches Kostüm gekleidet wurde und einen Falken auf ihrer linken Hand hält. Der Falke scheint von einem Flug

¹⁶⁵ Johann Gottlieb Fichte, in: Annegret Stopczyk, Muse, Mutter, Megäre. Was Philosophen über Frauen denken, Berlin 1997, S. 108.

zurückgekehrt zu sein und im Begriff sich zu setzen, während die Frau seine Haube in der rechten Hand hält um sie ihm aufzusetzen.

„Im Abendland ist der Jagdfalke [...] seltener als Jäger des ‚immer lüsternen‘ Hasen Symbol der Überwindung der Sinnlichkeit.“¹⁶⁶

Das Bild zeigt eine Frau, die einen selbstbeherrschten und starken Eindruck vermittelt. Der selbstbewusste und doch milde Blick der Frau fixiert die das Bild Betrachtenden und veranschaulicht einen standhaften Charakter. Sie weiß um ihre Präsenz und Wirkung Bescheid. Der Vogel illustriert ihre Gefasstheit und ihr Selbstbewusstsein, das keine emotionale oder erotisch sinnliche Bewegtheit erkennen lässt. Sie hat ihre Lust, Sinnlichkeit und Erotik überwunden und zurückgestellt. Dass sie darin begriffen ist, dem Falken die Haube aufzusetzen um ihn ruhig zu stellen, könnte als Moment gelesen werden, der zwischen emotionaler Zurücknahme und sinnlicher Freiheit fungiert, und in dem sie ihrer Sinnlichkeit und Erotik wieder freien Raum schenken wird.

Die Falknerin hält einen Augenblick fest, in dem zwei Wesenszüge zum Vorschein kommen. Einerseits gilt sie als starke und bedachte Frau, andererseits birgt sie etwas in sich, das sowohl verunsichert als auch anziehend wirkt – etwas, das rational nicht fassbar ist: eine große Sinnlichkeit und Emotionalität. Sie ist sich dessen bewusst und kann selbst bestimmen, was sie preisgibt.

Sie dient als Sinnbild für „[...] die männliche Furcht vor der starken, grausamen Frau und zugleich [für] die männliche Sehnsucht nach einer beherrschenden Frau [...]“¹⁶⁷. Die Frau an sich veranschaulicht das Fremde, das andere Geschlecht, basierend auf der Herausbildung einer Differenz der Geschlechter und dem „Scheitern der bürgerlichen Aufklärung“¹⁶⁸. Dies führt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter den Männern zu Phantasien und Vorstellungen von Frauen, in denen sie zwischen Begriffen wie bedrohlich und erotisch anziehend pendeln.¹⁶⁹

„Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als mit der Frauenfrage die sexuelle Frage immer mehr die Gemüter erregte, wurde die Handvoll Frauen, die es tatsächlich wagte, Intelligenz und Sinnlichkeit in einem freieren Verhalten gegenüber den Männern zu äußern, zur männermordenden „Femme Fatale“ stilisiert.“¹⁷⁰

Vorläuferinnen der Femme fatale gab es bereits in der Antike und fast jede Zeit bis zum 19. Jahrhundert hin und weit darüber hinaus kannte Frauenfiguren, die einerseits

¹⁶⁶ Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Augsburg 2000, S. 132.

¹⁶⁷ Hofmann 1986, S. 211.

¹⁶⁸ Stein 1984, S. 12.

¹⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁰ Hofmann 1986, S. 144.

als be-zaubernd und andererseits als Verderben bringend charakterisiert wurden. Beispiele hierfür sind Helena und Kleopatra, Gorgo und Medusa, biblische Frauengestalten wie Salome, Judith und Dalila, Frauen, die bei den Hexenverbrennungen umkamen, bis hin zur Undine der Romantik. Das 19. Jahrhundert mit seiner Herausbildung der Figur einer Femme fatale ist jedoch untrennbar mit den Emanzipationsbestrebungen der Frauenrechtlerinnen und Frauenrechtler verknüpft, sie ist eine Reaktion auf die Bedrohung patriarchaler Herrschaftssysteme und -ansprüche.¹⁷¹

„Neuartig ist aber vor allem die dekadente Verfassung der Femme fatale: Sie bietet in maliziöser Genüßlichkeit den Tod als einen hocherotischen Opfergang und die Liebe als ein zerstörerisches Herrschaftsritual dar.“¹⁷²

Betrachtet man nun *Die Falknerin*, so lässt sich – entgegen Werner Hofmann¹⁷³ – nur bedingt die Figur einer Femme fatale in ihr sehen. Zwar beinhaltet die Darstellung einen latenten Verweis auf etwas Bedrohliches und Sinnliches zugleich, das in ihr zu schlummern scheint, doch ist sie in einer Art und Weise, und in dem Moment wiedergegeben, der sich durch Gefasstheit, Stärke und eine Überwindung sowie Zurückstellen von großer Emotionalität und Sinnlichkeit auszeichnet. Ihre Körpersprache ist keine verführende. Ihr Blick ein intelligent herausfordernder, der sich gegenüber der männlichen Welt, mit männlichen Spielregeln und Begriffen wie Rationalität und Vernunft, zu behaupten weiß.

4.3. Die verführende Frau/Die Femme fatale

„Das, was am Weibe Respekt und oft genug Furcht einflößt, ist seine Natur, die ‚natürlicher‘ ist als die des Mannes, seine echte, raubtierhafte, listige Geschmeidigkeit, seine Tigerkrallen unter dem Handschuh, seine Naivität im Egoismus, seine Unerziehbarkeit und innerliche Wildheit; das Unfaßliche, Weite, Schweifende seiner Begierden und Tugenden...“¹⁷⁴

Folgt man dem Stichwort und Begriff der Femme fatale als verhängnisvolle Frau weiter und definiert sie als besonders erotisch sowie verführerisch, so dass sie anhand ihrer gesteigerten Sinnlichkeit Männerphantasien schürt, Männer an sich bindet und durch

¹⁷¹ Stein 1984, S. 12.

¹⁷² Ebenda.

¹⁷³ Hofmann 1986, S. 211.

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*. Siebentes Hauptstück. § 239, in: Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse und andere Schriften*, Köln 1994, S. 171.

ihre Schönheit zu einer unglücklichen Liebe führt, die bedrohlich und männermordend wirkt, so assoziiert man mit dieser Begrifflichkeit bspw. Makarts Portrait der *Dora Fournier-Gabillon* (um 1879; Abb. 9) und die *Allegorie auf die Lebenslust* (1868/69; Abb. 8).

Beide Frauen der Gemälde zeigen eine enorm sinnliche und verführerische Präsenz. Die *Allegorie auf die Lebenslust* ist als Aktfigur konzipiert, während *Dora Fournier-Gabillon* ein hoch geschlossenes Kleid trägt. Beide haben einen leicht verhangenen Blick und ihren Mund lustvoll geöffnet. Während die *Allegorie auf die Lebenslust* ihren nackten Körper den das Bild Betrachtenden entgegenstreckt und ihren Kopf zur Seite neigt, sitzt *Dora Fournier-Gabillon* ruhig und richtet ihren Blick auf die Betrachterinnen und Betrachter.

Die *Allegorie auf die Lebenslust* wirkt in ihrer Haltung und Mimik regelrecht frivol. Die dargestellte Frau zeigt ein starkes, sicheres Körperbewusstsein und weiß um ihre erotische Wirkung. Ihre Haltung ist berechnend und sie empfindet sowohl Lust dabei betrachtet zu werden, als auch daran Objekt der Begierde zu sein. Die Freiheit eigener erotischer Lustempfindung kennzeichnet sie. Die enorm extrovertierte, lustbetonte und ungezwungene Körperhaltung und ihr gräulich schimmerndes Inkarnat könnten jedoch auch auf Frauen einer „niedereren“ oder moralisch nicht akzeptierten Schicht sowie auf eine bestimmte Erwerbsgruppe, die der Prostituierten, hindeuten. Eine Prostituierte als Allegorie der Lebenslust könnte als das Sinnbild der fleischlichen Lust schlechthin dienen. Darauf, dass es sich um eine körperliche Empfindung handelt, die dargestellt wird, könnten vor allem auch die vielen reifen Früchte im Vordergrund des Bildes verweisen.

Die Früchte sind allerdings auch im Zusammenhang mit „Reife“, „Fülle und Wohlstand“ zu assoziieren und bilden das Attribut des Sinnbildes „Der Geschmack“. Sind sie aufgebrochen, deuten sie, vor allem in der Zeit des Barock sehr gebräuchlich, als Vanitas-Motiv ebenso auf die Vergänglichkeit des Lebens und aller irdischen Dinge hin.¹⁷⁵

Man könnte Makarts Bild dahingehend lesen, dass die *Allegorie der Lebenslust*, die Prostitution und die fleischliche Lust verkörpert. Die Früchte deuten auf das Schmecken und Kosten dieser Lüste hin und beinhalten, da sie teilweise offen sind, eine Mahnung und den Verweis auf die Endlichkeit und Gefahren eines solchen Genusses.

¹⁷⁵ Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008, S. 144.

Auch *Dora Fournier-Gabillon* dient als Sinnbild für Erotik und Lustempfindung, aber – wie es ihre Körperhaltung veranschaulicht – auf eine verhaltenere Weise. Eine emotionale Regung ist allein in ihrem Gesicht zu erkennen. Ihr Blickkontakt mit den Rezipienten des Bildes bindet diese direkt an die schöne, schön dargestellte Frau, die mit ihnen in eine Interaktion tritt und ihre Phantasien schürt. Verstärkt wird ihre Wirkung durch Makarts Malweise und die Farbigkeit, den vielen Rottönen des Gemäldes, die eine erotische Atmosphäre erzeugen. Während die Haut- und Gesichtspartien leicht modelliert und sehr zart erscheinen, wurde das Kleid zum Beispiel mit groben, die Form auflösenden Pinselstrichen behandelt. Haut und Stoffe stehen in einem Kontrast zueinander, der das zarte Inkarnat der Frau hervorhebt und den Blick auf ihr ausdrucksstarkes und bewegtes Gesicht lenkt.

Dass Vorstellungen einer *Femme fatale* weite Verbreitung fanden und im 19. Jahrhundert oft tradiert wurden, lässt sich auf die Romantik und die zunehmenden Frauenbestrebungen zurückführen sowie aus mehreren schriftlichen Zeugnissen der Zeit herauslesen.

„Ein Teufel muß die Schönheit erfunden haben, damit sie uns das Leben verleide.“¹⁷⁶

In der Romantik liegt die Doppeldeutigkeit des Schönen begründet, die sich in seiner Vollkommenheit ausdrückt. Sie verweist zugleich auf die eigene Unvollkommenheit des Menschen, der einer solchen Gewalt nicht standhält; sie verführt, nimmt ihn ein und bringt den Tod in Form einer Sehnsucht, die nie gestillt werden kann.¹⁷⁷

Heinrich Heine schreibt 1833 in *Die Judith des Horace Vernet*: „[...] und trunken von Glück [...] sendet ihn der Tod durch seinen schönsten Engel in die weiße Nacht der ewigen Vernichtung. Welch ein beneidenswertes Ende!“¹⁷⁸

Der Tod durch eine schöne Frau beinhaltet unter diesem Gesichtspunkt für den Mann keinerlei Angstvorstellungen, sondern gilt als etwas Erstrebenswertes und Lohnendes. Es scheint, als wäre der Tod die endliche Erlösung seiner Liebesqualen, Sehnsüchte und Begierden, ihr Kulminationspunkt. Der Wille zum Leiden wird mit der Schönheit der Frau entgolten. Die Schönheit der Frau negiert die Imagination, sie als furchtbare Leid- und Todbringerin zu sehen und tröstet nicht nur darüber hinweg, dass sie einen Mann ins Verderben stürzt, sondern erhöht den Mann dadurch noch. Diese Unterwerfung des Mannes unter die Schönheit der Frau, diese Verklärung von Leid und Tod mittels der Schönheit der Frau, deutet auf oberflächlich wahrgenommene Bilder hin, die wegen

¹⁷⁶ Georg Simmel, *Jenseits der Schönheit*, Frankfurt am Main 2008, S. 331.

¹⁷⁷ Liessmann 2010, S. 15-16.

¹⁷⁸ Heinrich Heine, *Die Judith des Horace Vernet*, in: Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 23.

ihrer häufigen und zeitenübergreifenden Auftretens als etwas Verinnerlichtes und Tradiertes gesehen werden können. Durch die Figur der schönen Frau erfährt der Tod eine Ästhetisierung und Aufwertung, die ihm seinen Schrecken nimmt. Die „vollkommene“ Frau ist das Werkzeug zur Stilisierung eines vollkommenen „Endes“. „Mit der sexuellen Konnotation von Natur und Leben verliert sich im Laufe des 19. Jahrhunderts der Mythos der ‚reinen und unschuldigen‘ Frau [...]“¹⁷⁹ Leopold von Sacher-Masoch beschreibt 1869 in *Venus im Pelz*:

„Ich sah in der Sinnlichkeit etwas Heiliges, ja das einzig Heilige, in dem Weibe und seiner Schönheit etwas Göttliches [...] ich sah im Weibe die Personifikation der Natur, die Isis, und in dem Manne ihren Priester, ihren Sklaven und sah sie ihm gegenüber grausam wie die Natur, welche, was ihr gedient hat, von sich stößt, sobald sie seiner nicht mehr bedarf, während ihm noch ihre Mißhandlungen, ja der Tod durch sie zur wollüstigen Seligkeit werden.“¹⁸⁰

Diese Diskrepanz zwischen Heiliger und Dämonin – tugendhafter Naivität und steter Verführung, die sich als zerstörerisches Moment manifestiert, zeigt sich in vielen literarischen Publikationen. Ausführliche Beschreibungen von Frauenfiguren, die den Mann anhand ihrer Reize lockten um ihn schlussendlich in den Tod zu treiben, fanden weite Verbreitung.

„Gott und Tier liegen in ihr [der Frau, S.B.] näher zusammen.“¹⁸¹

Die Assoziation mit etwas Göttlichem und der Göttin Isis als mythologische „Personifikation der Natur“ weist auf die Mutterrolle der Frau hin. Sie entstand sowohl in Anlehnung an Maria, Mutter Christus – die katholische Mutterfigur schlechthin – als auch an Isis, als ägyptische Gottesmutter verehrt, die ebenso als Göttin der Toten gilt. Beide Frauengestalten verkörpern die häusliche und zugeschriebene Rolle der Frau und verweisen auf ihre Tugendhaftigkeit als „Nährmutter“ sowie Erzieherin. Die romantische Naturmetapher deckt sich wiederum mit dem Begriff der *Femme fatale* – einerseits dem Menschen/Mann gewogen, birgt sie andererseits zerstörerische Gewalten und eine Unberechenbarkeit in sich, die faszinierend und erschreckend zugleich sind. Wie das Tier und die Frau die Natur verkörpern, verkörpert der Mann die Zivilisation und Kultur.

Illustrative Bildnisse, die das Bild einer *Femme fatale* wiedergeben, finden sich fast zeitgleich zu Makart in England. Dante Gabriel Rossetti, dessen Arbeiten häufig eine

¹⁷⁹ Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht*, Würzburg 2005, S. 72.

¹⁸⁰ Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, in: Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 63.

¹⁸¹ Scheffler 2003, S. 31.

Idealfigur einer Frau zeigen, malte die *Venus Verticordia* (1863-68; Abb. 22) als verführerische und geheimnisvolle Frau, die mit ihren körperlichen Reizen besticht. Die *Venus Verticordia*, Lenkerin der Herzen, ist als Brustbild, umgeben von Rosen, dargestellt. Ihr Oberkörper ist entblößt und sie hält einen Pfeil in der rechten und einen Apfel in der linken Hand, Gaben, die sie den Betrachterinnen und Betrachtern darzubieten scheint. Wie bei den Frauenbildern Hans Makarts zeichnet sie sich durch ein Ineinandergreifen von Weiblichkeitsmerkmalen und Weiblichkeitssymbolen aus. Ein heller Kranz, mit Schmetterlingen umgibt, gleich einem Heiligenschein ihr Haupt. Trotz der mythologischen Bezeichnung und des Attributs des Pfeils könnte man sie anhand des Apfels sowohl als biblischen Verweis auf Eva, als auch auf Maria, auf die die Rosen und der Heiligenschein hindeuten, betrachten. Diese Verflechtung verschiedener Frauenbilder ergibt eine neue Konstellation – die einer Femme fatale, die zugleich Heilige und Göttin, als auch verderbenbringende Verführerin des Mannes ist und die Schuld an der Erbsünde trägt. Die Venus stellt Blickkontakt mit den Rezipienten des Bildes her und scheint ihnen die Wahl zu überlassen, welche Rolle sie einnehmen und wie sie gesehen werden soll – als keusche Heilige oder ins Unheil stürzende Frau, oder beides.

„Die Unschuld steht auf ihrem Gesicht, aber die Zügellosigkeit im tiefen Herzen.“¹⁸²
Auch Sir Lawrence Alma-Tadema präsentiert den Betrachtenden in seinem Gemälde *Kirschen* (1873; Abb. 23). Eine attraktive, rothaarige Frau hält die Früchte in ihrer rechten Hand und stützt sich mit der linken auf den Polster einer Liege. Das Lager ist mit einem Tigerfell ausgekleidet und der Hintergrund in einem dunklen Rot gehalten, die einen Gegensatz zu ihrem kindlich naiven Gesichtsausdruck bilden. Die sinnlich betonte Atmosphäre des Bildes, das Tigerfell und die dargebotenen Kirschen – die Frau blickt die Betrachtenden direkt an – könnten gleichermaßen als Herausforderung zum Kosten oder als Mahnung vor einer zu weckenden Begierde gelesen werden.

Ein frühes Beispiel für eine verführende und sinnlich bewegte Frau, die selbst Lust zu empfinden scheint, verbirgt sich unter dem Deckmantel einer Allegorie in *La Verdad* von Francesco Furini (erste Hälfte 17. Jahrhundert; Abb. 24). Das Gemälde der Wahrheit ist das Brustbild einer jungen Frau, deren Oberkörper nackt dargestellt ist. In ihrer linken Hand hält sie ihr Attribut, die abgenommene Maske, während sie mit ihrer rechten Hand an ihre Brust greift und mit dem Zeigefinger auf die Maske deutet. Sie hält den Kopf geneigt, ihr Gesicht ist gerötet, ihr Mund leicht geöffnet und sie blickt die

¹⁸² Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, Paderborn 1993, S. 423.

Rezipienten des Bildes an. Der dunkle Hintergrund betont ihre helle Haut. Als sinnlich bewegt und somit als Verführerin wiedergegeben bleibt jedoch offen, welche Verführung sie im Sinn hat – die eines männlichen Blickes oder doch eine zu Wahrheit oder Lüge bzw. eine Verführung zu Wahrheit oder Lüge mit den Hilfsmitteln ihrer körperlichen Reize. Man könnte das Bild auch mit Friedrich Nietzsche lesen: „seine [des Weibes] große Kunst ist die Lüge“¹⁸³, die sie in Form der Maske abgenommen hat und nun tritt die Wahrheit zu Tage, denn „seine höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit“¹⁸⁴ als Versuchung des Mannes.

4.4. Die verehrungswürdige Frau

Das Thema und Motiv einer verehrungswürdigen Frau findet sich, bewusst oder unbewusst gestaltet, in mehreren Gemälden von Hans Makart. Bewusste Beispiele hierfür wären *Venedig huldigt Caterina Cornaro* (1872/73; Abb. 25) und die *Huldigung an Charlotte Wolter* (1878-80; Abb. 26).

Venedig huldigt Caterina Cornaro ist als Historienbild konzipiert.

Caterina wurde vor ihrer Eheschließung mit Jakob II. von Zypern zur „Tochter von San Marco“¹⁸⁵ ernannt und es war üblich sie aus diesem Grunde zu huldigen, da sie „dem weiblichen Geschlechte so sehr zur Ehre gereichte“¹⁸⁶. Eben dieses Ereignis soll Makart in seinem Gemälde umgesetzt haben.¹⁸⁷

1489 musste die verwitwete Caterina Zypern an die Republik Venedig abgeben und lebte danach auf einer Burg in der Nähe von Treviso.¹⁸⁸ Was Venedig an oder warum es Caterina huldigt und zu welchem Zeitpunkt, bleibt jedoch im Vagen und regt zu mehreren Spekulationen an.

So schreibt Werner Hofmann: „Es ist eine Herrscherin ohne Land, die diese Huldigung entgegennimmt – ein Schaugepränge, auf das ihr versonnener Blick mit einer Spur von Resignation reagiert. Das ist bemerkenswert, denn der Ausdruck von Nachdenklichkeit und Trauer war keine der Stärken des Porträtisten Makart.“¹⁸⁹ In diesem Falle würde

¹⁸³ Friedrich Nietzsche, *Unsere Tugenden*, in: Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 199.

¹⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁵ Doris Helga Lehmann, *Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik*, Köln 2011, S. 77.

¹⁸⁶ Lehmann 2011, S. 77.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 76-77.

¹⁸⁸ Hofmann 2011, S. 12.

¹⁸⁹ Ebenda.

Venedig Caterina huldigen, nachdem sie ihr Land bereits verloren hat und nicht in der Funktion einer Adelligen oder Königin.

Klaus Gallwitz sieht wiederum in „Caterina: ‚Das ewig Weibliche‘ unter dem Anstrich der Reputation: die Verlockung: Zwischen Hoheit und Laster, Askese und Triebhaftigkeit pendelt das vieldeutige und vielgedeutete Bild der Frau, Surrogat für den strengen bürgerlichen Moralkodex.“¹⁹⁰

Dass es die Verkörperung des Weiblichen ist, das in diesem Bild verehrt wird, bleibt jedoch fragwürdig, denn nichts deutet auf ein Bild der Versuchung, auf „Laster, Askese und Triebhaftigkeit“ oder auf eine auffällige Betonung des Verführerisch-Weiblichen hin. Eher gegenteilig veranschaulicht dieses Gemälde eine liebevolle Verehrung Caterinas. Caterina, erhöht auf einem Thron sitzend, streckt ihre Hand den Gaben entgegen, die ihr die von Müttern begleiteten Kinder hinreichen. Es sind Blumen, die sie empfängt. Mädchen und Knaben, Frauen und Männer umgeben sie und warten, bis sie an der Reihe sind Caterina zu huldigen.

Die vielen Kinder und Mütter in diesem Bild und der einfühlsame Blick der Frau, die neben dem Blumen überbringenden Mädchen kniet, deuten vielleicht auf Caterinas zukünftige Rolle als Ehefrau und Mutter hin. Das mag in dieser Deutung auch der von Werner Hofmann beschriebene traurig melancholische Gesichtsausdruck bestätigen, der das Ende der bisherigen „Freiheit“ und einen Neuanfang bedeutet.

Das zweite Beispiel ist die *Huldigung an Charlotte Wolter* und zeigt eine andere Form der Verehrung. Auf dem Bild ist ein Gebäude in starker Untersicht wiedergegeben, eine Frauenfigur steht an der Brüstung und eine andere, Charlotte Wolter, scheint hinabzugleiten. Der Oberkörper der Schauspielerin ist entblößt und der Stoff, der ihren Unterkörper verhüllt, bäumt sich durch einen Lufthauch nach oben. Vielleicht gleitet sie hinab, wie die Legende der Sappho besagt, sie habe sich von einem Felsen in den Tode gestürzt, denn Sappho steht in Großbuchstaben auf dem aufgeschlagenen Blatt des Heftes, das Charlotte Wolter vor sich hat und das ebenso im Fall begriffen ist. Sie hält einen Stift in der rechten Hand, der auf das Heft deutet, trägt einen Lorbeerkranz auf dem Haupt und hält einen Dolch, in der ausgestreckten linken Hand. Ihr Blick ruht auf dem Dolch, der gegen sie selbst gerichtet ist. Direkt hinter dem Dolch steht eine Frauenfigur in antikem Gewand, sie stellt Sappho dar. Blumengirlanden mit Palmwedel schmücken die Brüstung. Der Dolch deutet auf einen Selbstmord hin, aber es ist nicht ihr eigener, auf den verwiesen wird, sondern der von Sappho. Charlotte Wolter wird hier als Schauspielerin in der Rolle der Sappho verehrt und erfährt mit dem

¹⁹⁰ Klaus Gallwitz, in: Makart. Triumph einer schönen Epoche, (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1972), Baden-Baden 1972, S. 15.

Lorbeerkranz die Auszeichnung eine meisterhafte Darstellerin zu sein. Ebenso verehrungswürdig erscheint ihre Schönheit, die Weiblichkeit, die sie verkörpert, denn sie gibt ihren nackten Körper preis.

Beide angeführten und doch sehr unterschiedlichen Beispiele sowie andere genannte Frauenfiguren dieses Kapitels veranschaulichen, dass es in Makarts Leben und Malerei mehrere Aspekte gibt, eine Frau zu würdigen. So huldigt Makart in seinen Bildern die Leistung der Frauen – ihre Rolle – ebenso wie Zuschreibungen an Weiblichkeit und ihre Weiblichkeit in Form von Schönheit.

4.5. Die Mutter

„Die ganze Natur erscheint ihm [dem Mann] als Mutter: die Erde ist Frau, und der Frau wohnen die gleichen dunklen Mächte inne wie der Erde.“¹⁹¹

Die Mutterschaft wird bei Hans Makart in *Die Gaben der Erde* (1870; Abb. 13) und in dem Gemälde der *Bacchanten-Familie* (1880; Abb. 27) thematisiert.

Unter den *Abundantia*-Bildern *Die Gaben der Erde* und *Die Gaben des Meeres* findet sich die sitzende Darstellung einer Mutterfigur, sie ist im Zentrum des Bildes *Die Gaben der Erde* zu sehen. Die Figur dreht sich nach rechts und hält ein Kind, das unsicher zu stehen scheint. Ein kleineres Kind lehnt sich mit dem Rücken an sie und saugt an ihrer linken Brust, so dass sein Körper einen Bogen beschreibt. Die Mutter scheint nicht darauf zu reagieren, es ist keine Beziehung oder zärtliche Zuneigung erkennbar. Das Paar von Mutter und stehendem Kind erinnert an eine Madonnen-Darstellung, der helle Kranz um das Haupt des Kindes an einen Heiligenschein. Die Mutter hält den Glauben in ihren Armen, das Göttliche und die Ursache allen Gedeihens auf Erden. Eine Zahl an weiteren Kindern unterschiedlichen Alters sowie Früchte und Pflanzen umgeben sie.

„Die Mutterschaft bietet eine weitere Art weiblicher Liebesmöglichkeit, die Liebe zum Kind, auf das die Frau die Erwartungen einer neuen und neuartigen Partnerschaft überträgt.“¹⁹²

Auffallend ist, dass es sich um kein Bild einer „glücklichen Mutter“ handelt. Die Mutter wurde weder emotional noch sehr fürsorglich dargestellt. Im Gegenteil. Ihre dunklen

¹⁹¹ Beauvoir 2003, S. 94.

¹⁹² Hofmann 1986, S. 223.

Augenringe lassen sie erschöpft aussehen und dem Geschehen unbeteiligt folgen. Sie unterhält keine (ausdrücklich innige) Beziehung zu dem säugenden Kind und auch das Halten des anderen Kindes erscheint als eine Pflicht, der sie müde geworden ist. Im Gegensatz zu Makarts anderen Frauendarstellungen hat sie ein dunkleres, gräulich schimmerndes Inkarnat, ebenso wie das Kind, das sich über ihren Schoß lehnt. Die Haut des Kindes, das sie hält, hat einen reinen und klaren hellen Farbton. Der ermüdete Ausdruck und das Inkarnat der Mutter könnten darauf hindeuten, dass sie aus ärmeren Verhältnissen stammt und dass das stehende Kind, das sie hält, die Hoffnung und den Glauben auf eine bessere Zukunft beinhaltet.

Simone de Beauvoir schreibt: „Durch die Mutterschaft findet die Frau zur vollständigen Erfüllung ihres physiologischen Schicksals. Darin liegt ihre „natürliche“ Berufung, da ihr ganzer Organismus auf die Arterhaltung ausgerichtet ist.“¹⁹³

Schon Jean-Jacques Rousseau sieht die natürliche Bestimmung der Frau darin, Kinder zu gebären. „Gehorsamkeit und Treue, Zärtlichkeit und Fürsorge schulde die Gattin dem Mann, sowie die Mutter ihren Kindern.“¹⁹⁴

Die Pflicht der Mutter, anhand ihres „angeborenen Geschlechtscharakters“ sowie ihrer physiologischen Gestalt, dem Körper, verwirklicht sich in der Aufgabe der Kindesliebe und Kindeserziehung. Dabei zeichnet sich ihre Beziehung zu dem Kind vor allem durch eine innig zärtliche und fürsorgliche aus, in der die Frau ihre ganze Erfüllung findet. Dies trifft jedoch nicht auf Makarts Darstellung zu. Zwar kann man dieser Mutter nicht unterstellen, sie sei mittels fehlender allzu inniger Zuneigung zum Kind die Darstellung einer „Rabenmutter“, doch zeigt sich in ihr eine gewisse Unbeteiligtheit, die sich zum Großteil von ihrer körperlichen Schwäche und Müdigkeit herzuleiten scheint. Diese Betrachtung steht im Gegensatz zu gängigen verklärenden Vorstellungen von Mutterschaft.

„Im Zuge eines allgemeinen Paradigmenwechsels, der durch die sozialen Umwälzungen der Industrialisierung mitbegründet war, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die proletarische Mutter, die sich aus den Idyllen der traditionellen Genremalerei löste, zur vollgültigen Hauptfigur von Bildern.“¹⁹⁵

Es stellt sich die Frage ob Makart hier auf einen öffentlichen Diskurs seiner Zeit Bezug nimmt, die Problemstellung der „Vereinbarkeit“ von Familie und „Lohnarbeit“ thematisiert und damit das Frausein, die Rolle der Frau selbst einer Diskussion

¹⁹³ Beauvoir 2003, S. 612.

¹⁹⁴ Ecker 2008, S. 16.

¹⁹⁵ Hofmann 1986, S. 225.

unterstellt.¹⁹⁶ Würde es sich bei *Die Gaben der Erde* tatsächlich um eine proletarische Mutterfigur handeln, käme eine neue Note in Makarts Werk zum Vorschein, die diametral zu seinen üblichen Frauendarstellungen und seinen bisher festgestellten Intentionen steht.

Durch die die Mutter umgebenden Kinder liegt eine Assoziation mit bildlichen Darstellungen der Caritas nahe. Die *Caritas* (1518; Abb. 28) von Andrea del Sarto und die *Caritas* (1575-1642; Abb. 29) von Guido Reni geben im Vergleich eine Frauenfigur wieder, die von Kindern umkreist wird. Ihre linke Brust liegt frei und ein Knabe saugt an ihr.

Makarts Muttergestalt könnte ebenso als Allegorie der Nächstenliebe gelesen werden, die eine Personifikation des Glaubens, der in Gestalt des Knaben auftritt und darauf hinweist, dass die Nächstenliebe (ein zutiefst christlicher Terminus) des Glaubens bedarf und nur durch ihn existiert. Auch in diesem Fall ist der Ursprung der Caritas weiblich.

Mag es sich um eine proletarische Mutter oder um eine Allegorie der Caritas handeln, eines bleibt bestehen: Die dargestellte Frau unterscheidet sich maßgeblich von Makarts *schönen* Frauenbildern und verkörpert einen ganz anderen Ausdruck, der fern von Begriffen wie Schönheit und Repräsentation zu finden ist.

Eine in ihrer Aussage wiederum gänzlich andere Darstellung der Mutterschaft ist in Makarts Gemälde der *Bacchanten-Familie* zu sehen. Sie verkörpert das Ideal und die Eigenschaften, die zum Beispiel Rousseau proklamiert, die „natürliche“ Bestimmung der Frau zur Ehefrau und Mutter.

Das Bild zeigt eine idyllische Familie inmitten der Natur. Der Satyr sitzt und hält eine überlaufende Trinkschale in der linken Hand, während sein rechter Arm seine schöne Frau, die neben ihm kniet, umfängt. Diese schmiegt sich an ihren Mann und hält eine Schellentrommel hoch über den Kopf eines ihrer Kinder, das gleichzeitig danach zu haschen und darauf zu schlagen scheint. Die kleine Tochter stützt sich auf das Knie des Vaters und zwei Knaben spielen im Hintergrund. Die Familie vermittelt einen glücklichen Eindruck. Die langen, wild wehenden Haare der Frau sind Sinnbild ihrer Natürlichkeit und die vielen Früchte im Vordergrund ihrer Fruchtbarkeit.

Mutterschaft (und Familie) gilt hier als natürliches Prinzip, vielleicht das Natürlichste schlechthin, ausgedrückt in Gestalten der Natur und durch die Natur selbst.

¹⁹⁶ Duby/Perrot 2012, S. 451.

4.6. Das „Pin-Up“

„Das Pin-Up ist eine bildliche Darstellung dessen, was wir lieben, begehren oder zu besitzen wünschen.“¹⁹⁷

Meistens handelt es sich bei einem Pin-Up um eine weibliche Person, die sexuell attraktiv dargestellt wird. Ausgehend vom Bild soll eine persönliche Bezugnahme entstehen, wobei (die Betrachterin und) der Betrachter dem in dem Bild einen Ersatz für eine reale Person sieht. Abgesehen von einer Assoziation mit einer tatsächlich existierenden Person kann es sich ebenso um Wunschbilder handeln, die in ihrer Pose und ihrem Ausdruck Sehnsüchte ansprechen und verkörpern.¹⁹⁸

Betrachtet man Makarts Frauenbilder, so lässt sich aufgrund der Eingrenzung der Dargestellten auf eine bestimmte Altersklasse, die mit bestimmten Weiblichkeitsmerkmalen und -symbolen versehen werden, feststellen, dass es sich um attraktive Frauen handelt. Dabei werden unterschiedliche Wunschbilder bedient, die des Künstlers selbst, die der Auftraggeberinnen und Auftraggeber sowie Betrachterinnen und Betrachter. Zwei Tendenzen von Wunschvorstellungen sind ablesbar. Einerseits handelt es sich um Vorstellungen, denen die Auftraggeberinnen und Auftraggeber selbst nachgehen, wie zum Beispiel in den Portraits, die eine kostümierte Frau zeigen und diese eine andere Stellung einnehmen lassen. Andererseits schafft Makart als Künstler und Mann sowie die Betrachtenden eine Imagination, die bestimmte sinnliche und erotische Absichten aufweist und mit der Definition eines „Pin-Up“-Begriffs in Verbindung gebracht werden kann.

„Aber überall ist der Schlüssel zum Verständnis sämtlicher Pin-Up-Stile die erotische Wunschvorstellung.“¹⁹⁹

Zwar sind – wie bereits erläutert – Makarts Frauen in ihrem Ausdruck und ihren Posen zugleich selbstbewusst und noch relativ zurückhaltend, trotzdem finden sich Ansätze und Parallelen, die eine Erläuterung als „Pin-Up“ erlauben. Die Sinnlichkeit und Erotik liegt nicht allein in den Frauendarstellungen, sondern in der Art und Weise, wie er sie arrangiert, ausstattet und in das Gesamtbild integriert. Das Bild als Gesamtes erfährt eine äußerst sinnliche Komponente, die den Blick schweifen und phantasieanregende Assoziationen zulässt.

¹⁹⁷ Mark Gabor, Die Geschichte des Pin-Up, München 1975, S. 3.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Ebenda.

Die Frau ist kein erotisches oder sinnliches Subjekt, das selbst agiert, sondern vielmehr eine Projektionsfläche, die für bestimmte, männlich dominierte Wunschvorstellungen steht. Makarts Frauen sind Körper – Objekte, die zweifellos Zuschreibungen aufweisen, die der Imagination entspringen.

„Rund zwanzig Jahre vor Freud und hundert Jahre vor der modernen Werbepsychologie hat Makart erkannt, dass man, um Erfolg zu haben, nicht allein den Intellekt, das Auge und den Kunstsinn, sondern auch die geheimen Sehnsüchte der Menschen ansprechen muss, um zu Erfolg zu kommen.“²⁰⁰

Als treffendes Beispiel für „Pin-Ups“ fungieren *Die fünf Sinne* (1872-79; Abb. 30) von Hans Makart.

Die Basis für diesen Darstellungstypus bildet die *Parva naturalia* von Aristoteles, in der den Allegorien bestimmte Attribute zugeordnet werden. Makart orientiert sich an den traditionellen Darstellungen des 16. Jahrhunderts, findet jedoch zu einer neuen Komposition. Ausgehend von *Das Gefühl* drehen sich die weiblichen Figuren schrittweise von Bild zu Bild um ihre eigene Achse.²⁰¹

Es handelt sich bei den Frauen um Frauen jüngerer Alters, die sich den Betrachtenden entweder als stehender Rückenakt ab- oder in Vorder- bzw. Seitenansicht gegeben zuwenden. Ihre Körper sind in einer Bewegung begriffen und zeigen ein klassisches Stand-Spielbein-Motiv, das ihren Hüftbereich besonders betont. Bei den vorder- und seitenansichtigen Figuren wird der Schambereich durch zarte Stoffe, die zu entgleiten scheinen, bedeckt. Ebenso sind sie reich mit Schmuck versehen. Die Rückenfiguren haben den verhüllenden Stoff ganz abgenommen und tragen keinen Schmuck. Alle Frauen weisen einen hellen Hautton auf und wurden in oder vor eine im Farbton dunklere Landschaft gestellt, die sich je nach Allegorie auszeichnet und sich voneinander unterscheidet. Der Kontrast zwischen heller Haut und dunkler Landschaft hebt die Körper und deren Ebenmäßigkeit hervor. Durch ihre leichte Modellierung und das sehr geringe Spiel von Licht und Schatten – die Körper sind fast zur Gänze erhellt – erhalten sie einen teilweise flächigen Charakter. Dieser spiegelt sehr gut wider, welche Funktion die Frauenfiguren hier einnehmen, nämlich eine Projektionsfläche männlicher Phantasien und Wünsche zu sein. Sie bedienen alle fünf Sinne, in denen sich dem Mann weibliche Schönheit bzw. die Schönheit von Weiblichkeit offenbart und mit denen er sich dieser zu nähern in Versuchung geführt wird.

²⁰⁰ Pohanka 2000, S. 40-45.

²⁰¹ Simone Kapella, „Die fünf Sinne“ (1872-1879) von Hans Makart im internationalen Vergleich, Dipl.-Arb., Wien 2008, S. 13-19.

Dass derartige Mechanismen von Aneignung und Assoziationen teilweise auch heute noch genauso funktionieren, lässt sich aus Werner Hofmanns Erläuterung herauslesen:

„Die fünf Sinne sind fünf Wege, das spezifisch Weibliche zu erfahren: Wir schmecken es, wir nehmen sein Aroma auf, es verzaubert unser Gehör und fesselt unseren Blick, es erregt unser Berührungsverlangen.“²⁰²

4.7. Die geraubte Frau

„Indem der Krieger seine Frau mit Gewalt erobert, beweist er, daß er imstande war, sich einen fremden Schatz anzueignen und die Grenzen des Schicksals zu sprengen, die seine Geburt ihm gesetzt hatte.“²⁰³

Das Motiv der geraubten Frau findet sich in den Gemälden *Kampf der Lapithen und Kentauren*, von dem das eine um 1870-72 (Abb. 31) und das andere 1878/79 (Abb. 32) entstanden ist.

Auslöser der Auseinandersetzung war die Vermählungsfeier des Lapithenkönigs Peirithoos mit Hippodameia, zu der auch die Kentauren eingeladen waren. Im Laufe des Festes kommt es zum Übergriff eines Kentauren auf die Braut, woraufhin auch andere Kentauren die Frauen der Lapithen in Besitz nehmen wollen, was zu einem Kampf zwischen den beiden Völkern führt.²⁰⁴

Beide Gemälde zeigen die Kampfhandlungen zwischen den Lapithen und den Kentauren sowie den Frauenraub, wobei das frühere als Hochformat und das spätere als Querformat mit einer größeren Erzählbreite konzipiert wurde.

Das erste Bild stellt ein Konglomerat aus Körpern und Körperteilen dar, bei dem sich die Körper nur anhand ihrer unterschiedlichen Färbung unterscheiden lassen. Die Fleischfarbe der Frauenkörper ist wie bei den meisten Frauendarstellungen Makarts sehr hell und rein. Eine Frau liegt am Boden und ein Kentaure über ihr. Dieser wird von einem Lapithen zu Boden gedrückt. Im Hintergrund dieser Konstellation flüchtet ein anderer Kentaure mit einer Frau, an den Beinen gepackt, sodass sie kopfüber nach unten hängt. Die beiden Frauen, vor allem die letztbeschriebene, sind in einer gänzlich passiven Haltung ausgeführt. Was mit ihnen oder ihren Körpern geschieht, scheint sie

²⁰² Hofmann 2011, S. 22.

²⁰³ Beauvoir 2003, S. 101.

²⁰⁴ Gert Richter/Gerhard Ulrich, Der neue Mythologieführer. Götter, Helden, Heilige, Weyarn 1996, S. 169.

nicht zu berühren, denn kein Widerstand ist sichtbar. Sie sind ein Objekt – in diesem Fall der Begierde von Kentauren – und zeigen keinerlei Eigendynamik, Selbstständigkeit oder Willensäußerung.

„Die Waren, die Frauen, sind Wertspiegel des Mannes/für den Mann. Zu diesem Zweck überlassen sie ihm ihren Körper [...]. Sie überlassen ihm ihren natürlichen und gesellschaftlichen Wert als Ort der Einprägung, Markierung und Einbildung seiner Tätigkeit.“²⁰⁵

Die Frauen dieses Gemäldes erhalten ihren Wert durch ihre wohlgeformte Schönheit. Darin erscheinen sie als austauschbare Objekte, die kein Eigenleben besitzen oder besitzen sollen.

Im späteren Gemälde tritt eine Veränderung ein, die sich nicht auf eine größere Zahl an erzählerischen Motiven zurückführen lässt, sondern das Frauenbild an sich betrifft. Zwischen dem Kampfgeränge befinden sich die Frauen, die gerade geraubt oder befreit werden. Ihre nackten Körper wirken angespannt und widerspenstig. So versucht die am Boden liegende Frauenfigur im Vordergrund des Bildes irgendwo Halt zu finden und dem Kentauren, der sie hoch heben möchte, entgegenzuwirken. Eine andere Frau, die bereits ergriffen wurde, versucht sich loszureißen, indem sie ihr Bein gegen den Körper des Angreifers stemmt und wird von zwei anderen Frauen umgeben, die ihr helfen möchten.

Bei dieser Version handelt es sich um Frauen, die sich dadurch auszeichnen, dass sie eine Reaktion zeigen, einen Willen besitzen und ihrem Mann oder Volk treu ergeben sind – gute Ehefrauen und Jungfrauen, die sich gegen die Lüsterheit der Kentauren, gar die fleischliche Lust schlechthin, zur Wehr setzen.

Eine beliebte Darstellung, die ebenso den Raub von Frauen thematisiert und oft umgesetzt wurde, ist der Raub der Sabinerinnen. Pietro da Cortona bspw. zeigt in seinem Gemälde *Raub der Sabinerinnen* (1629; Abb. 33) eine sehr bewegte Szene des Ereignisses. Auch diese Frauen scheinen sich nicht willenlos in das Geschehen einzufügen. Ihre Blicke spiegeln Entsetzen und Unmut wider, sie versuchen den Römern zu entkommen. Eine Frau macht den Versuch sich dem Räuber zu entwinden und eine weitere klammert sich in der Hoffnung auf Schutz an einen alten Mann.

²⁰⁵ Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979, S. 185-186.

4.8. Die hartherzige Frau

Die hartherzige Frau, verkörpert in Makarts Gemälde *Marmorherzen* (ca. 1880; Abb. 34), bildet den Gegensatz zu der liebenden, einfühlsamen und feinfühligem Frau. Auf dem Gemälde werden zwei Frauen dargestellt, die sich in Sesseln niedergelassen haben. Ihre Haltung und die Posen, die sie einnehmen, äußern Kühle, Egoismus und Ablehnung, denn ihr Gesicht ist demonstrativ von den Rezipienten des Bildes abgewandt. Sie wirken berechnend. Die Frau im Vordergrund raucht eine Zigarette und eine dunkle Katze hat ihren Platz hinter ihr auf der Rückenlehne gefunden. Dass sie eine Zigarette raucht, deutet darauf hin, dass es sich um eine moderne Frau handelt. Bereits der Titel des Gemäldes, *Marmorherzen*, beinhaltet Assoziationen mit Härte und Kälte, wie auch die Phrase: „ein Herz aus Stein haben“. Diese steht im Gegensatz zu der Auffassung, Frauen ganz als Gefühlswesen und in weiblichen Aufgaben wie Liebe, Fürsorge und Hingabe aufgehen zu sehen.

Die Katze, auch Begleiterin der Artemis und von Hexen, symbolisiert „Lüsternheit und Grausamkeit“.²⁰⁶ Als Zeichen des Teufels verkörpert sie die Sünde, gilt als „dämonisch und zauberkräftig“ und bringt Unglück. Sie kann ebenso für Freiheit sowie Freiheitsliebe stehen und tritt als Attribut derer Personifikationen auf. Bei Gleichnissen der fünf Sinne wird über sie ein Zusammenhang mit Fühlen und Hören hergestellt.²⁰⁷ Da die beiden Frauen einen sehr selbstbewussten und modernen Eindruck vermitteln, könnten sie für Vertreterinnen der Emanzipationsbestrebungen gehalten werden. Und aufgrund dessen, dass sie ein Gegenstück zur liebevollen und empfindsamen Frau bilden, veranschaulichen sie die Angst des Mannes vor einer Ablehnung und Zurückweisung. Sie könnten nicht nur die abgelehnte Liebe zum Ausdruck bringen, sondern auch Feministinnen vertreten, die das damals gängige Bild der Frau in Unordnung brachten. Ihre Verwirklichung suchen diese Frauen nicht in der Rolle der Ehefrau und Mutter und fungieren in diesem Fall – was auch der Titel angibt – als ab- und erschreckendes Beispiel, denn sie bergen kein schönes Zukunftsversprechen, sondern bringen Unglück. Ihre emanzipatorische Freiheitsliebe ist der Gegenentwurf zu einer aufopfernden, gebenden und selbstlosen Weiblichkeit, welche das vorherrschende, „alte“ Frauenbild kolportiert. Damit verkörpern sie aus einer christlichen Sichtweise heraus in ihrer emanzipatorischen Freiheitsliebe eine Sünde.

²⁰⁶ Biedermann 2000, S. 232-233.

²⁰⁷ Kretschmer 2008, S. 210.

Denn entsprechen Frauen nicht dem „Weiblichkeitsideal“ der Zeit, so werden sie oft „als groteske, verdorbene, unglückliche oder bestrafte Frauen“²⁰⁸ in Bildern dargestellt.²⁰⁹

4.9. Die kostümierte Frau

„Er kostümierte das ganze Leben als Märchen,[...].“²¹⁰

In den Werken Hans Makarts begegnet man sehr häufig dem Motiv der kostümierten Frau, wobei innerhalb dieser Kategorie zwischen zwei verschiedenen Leitbildern unterschieden werden kann. Einerseits handelt es sich um porträtierte Frauen, die sich in historische bzw. historisierende Gewänder kleiden und als die Persönlichkeit, die sie verkörpern, bestehen bleiben (siehe Portraits von Frauen, Punkt 3.1.). Andererseits sind es „anonyme“ Frauen, die durch ihre „Verkleidung“ eine auf andere Kulturen oder Völker verweisende Rolle einnehmen.

Für letzteres ist *Die Japanerin* (1875; Abb. 35) beispielhaft. Dargestellt wird eine junge kniende Frau in Seitenansicht, deren Unterkörper in einen japanischen Stoff gekleidet wurde. Ihr Oberkörper ist nackt. Sie hält ein Vogelnest mit Eiern in der linken Hand und ihr Blick richtet sich auf einen kleinen Vogel, der vor ihr steht. Zwar weisen einige Versatzstücke – wie der Schirm im Hintergrund, das Stoffmuster und die mit langen Haarnadeln hochgesteckten Haare – auf den asiatischen Raum hin, doch ist die dargestellte Frau keiner japanischen, sondern westlicher Herkunft. Abgebildet ist nicht eine Japanerin, sondern eine westliche Frau in japanischem Kostüm und Ambiente. Die sehr helle Haut der Frau steht im Kontrast zum dunklen Gewand und wird durch das intensive Rot des Schirmes hervorgehoben.

Dass es sich bei der Japanerin um keine „echte“ Japanerin handelt, irritiert eine Betrachterin oder einen Betrachter des 19. Jahrhunderts nicht. Denn: „In der österreichischen Malerei [...] war schon im Biedermeier der Orient ein Thema“²¹¹, das mehr auf tradierten Klischees und Sujets der Völker und Orte beruhte als auf eigene Studien der Künstlerinnen und Künstler vor Ort. Bereits andere Künstler, wie Friedrich Ritter von Amerling, bildeten ihre Modelle in Kostümen ab. Beispiele hierfür sind das

²⁰⁸ Duby/Perrot 2012, S. 284.

²⁰⁹ Ebenda.

²¹⁰ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 17.

²¹¹ Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 2000, S. 118.

Portrait des *Victor Prinz Odescalchi* (1838; Abb. 36) im Alter von fünf Jahren in einem griechischen Kostüm oder *Die Morgenländerin* (1838; Abb. 37), die sich durch orientalische Gewänder und Turban auszeichnet.

Makart, wie auch Amerling, bedient Vorstellungen von der „Fremde“, von einem Kulturkreis und von Volksgruppen anhand bestimmter Sujets und Symbole, die darauf verweisen. Wichtig dabei ist keine „naturgetreue“ Darstellung des Fremden, sondern die Möglichkeit einer phantasievollen Imagination durch die Betrachtenden. Diese werden dazu aufgerufen ihre Träume und Sehnsüchte im Bild, ihre Wünsche vom Andersartigen zu erleben. Die westlichen Frauen in Kostümen schaffen eine Nähe zu der Betrachterin und dem Betrachter und erleichtern eine Identifikation oder einen Einstieg in das Bild, da etwas Vertrautes vorhanden ist.

4.10. Die siegende/siegreiche Frau

Hans Makarts Malerei *Bacchus und Ariadne*, auch *Triumph der Ariadne* (1873-74; Abb. 38) genannt, veranschaulicht eine siegende Frau in Gestalt der Ariadne. Bacchus vermählt sich mit ihr im Triumph.

Auch wenn Ariadne nicht im Bildzentrum platziert ist, so bildet sie doch, erhöht auf einem Streitwagen stehend, mit ihrem erhobenen Arm und dem ausschreitenden Motiv den Blickmittelpunkt der Gruppe. Sie ist es, die den ganzen Zug von Mänaden und Satyrn, Nymphen und Kentauren anführt und diese zu der bacchantischen Feier aufruft. Gefeiert wird ihre Hochzeit mit Bacchus.

Dadurch, dass Ariadne als Anführerin und Siegende dargestellt ist, und Bacchus nur als Nebenfigur, geht es eindeutig um ihre Person. Auffallend ist, dass es sich hier auch bei Bacchus Hautton um einen sehr hellen handelt, was auf bestimmte Zuschreibungen hindeutet. Bacchus verkörpert Frauencharakteristika – wie zum Beispiel eine „passive und leidende“²¹² Haltung. Das stellt eine Nähe zum weiblichen Geschlecht dar und lässt ihn zu den „weichen“ Figuren zählen.

Das Bild selbst kann auf verschiedene Art und Weise, in Hinsicht auf die Vermählungssituation, als auch auf die historische Frauen-Situation zur Zeit Makarts gelesen werden. Vor allem erweckt Ariadne den Eindruck, dass es sich bei ihr eigentlich um eine allegorische Figur handelt.

Tendiert man dazu, in der Darstellung eine Hochzeit zu sehen, wäre eine Interpretation zulässig, die auf die Rolle der Frau als Ehefrau hinweist. Ariadne, auf Naxos

²¹² Christoph Wulf, *Der Körper der Götter*, in: Christoph Wulf/Dietmar Kamper (Hrsg.), *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 36.

zurückgelassen, ob Theseus nicht eingelöstem Eheversprechen trauernd und schlafend, wird von Bacchus gefunden, der sie zu seiner Ehefrau erwählt. Darin erfüllt sich ihre eigentliche Bestimmung und Aufgabe, was diesen Anlass zu einem siegreichen macht. Sie hat ihr Ziel erreicht und einen Gatten gefunden, mit dem sie in Freundschaft verbunden ist. Darauf deutet der Becher hin, der Ariadne von Bacchus angeboten wird. Es ist ein Sieg der Berufung der Frau zur Ehegattin, ungeachtet der Emanzipationsbestrebungen der Zeit.

Liest man das Bild als erotischen Reigen, in dem fleischliche Begierden und Sehnsüchte angesprochen und gestillt werden, könnte Ariadne für die Emanzipation des „Fleisches“ stehen und für ein neues Körperbewusstsein sprechen. Erhaben und selbstsicher, mit einer natürlichen Unbefangenheit werden die Körper der Frauen dargestellt. Ariadne würde zur Hingabe aufrufen, aber ihr eigener Körper zeigt keine erotische Regung. Eine solche ist, mit Ausnahme der beiden umarmenden Mänaden auf der linken Bildhälfte und der Nymphe, die sich auf den Knaben stürzt, bei keiner der Personen zu sehen. Betrachtet man sich alle Protagonistinnen und Protagonisten des Bildes, so entsteht ein sehr ambivalenter Eindruck. Manche erscheinen unbeteiligt, andere fast ausschweifend oder frivol. Vor allem bei den frivolen Figuren entsteht der Eindruck, dass sie sowohl anziehend als auch abschreckend wirken, (der Knabe unter der Nymphe sucht das Entkommen). Die Begierde erscheint als eine überwältigende Macht, deren Intensität und Größe in ihrer Unmittelbarkeit etwas Beängstigendes aufweist.

Da die Hauptfigur jedoch Ariadne ist und sie im Einklang mit Bacchus, zwar erhöht, aber in Freundschaft wiedergegeben wurde, keine Erotik verspüren lässt, erweist sich die erstere Interpretation für sie als tragfähiger. Man könnte die beiden Lesarten auch verbinden und Ariadne als emanzipierte Frau sehen, die ihrer Berufung und Liebe treu ergeben ist, sich in dieser aber für eine selbstbestimmte Verwirklichung der Frau einsetzt.

Die im Bild dargestellten Frivolitäten und Lüste verweisen auf eine Möglichkeit der Liebe zwischen Mann und Frau, können jedoch aufgrund ihrer unmittelbaren „Wildheit“ nicht angenommen werden – zu beängstigend und unvertraut erscheint eine in „Liebeswahn“ begriffene Frau. Sie bilden einen Kontrast zu der Liebe, die Ariadne gegenüber Bacchus zeigt, unterstreichen diese und stellen sie als herausstechendes, reines Prinzip dar, das über sinnlich erotische Gefühlsausbrüche siegt. Es ist das anzustrebende Prinzip.

Werner Hofmann weist in dem Katalog der Ausstellung im Belvedere Wien auf Parallelen zwischen *Triumph der Ariadne* und *Die Freiheit auf den Barrikaden* (1830; Abb. 15) von Eugène Delacroix hin. Das Motiv und die Körpersprache der Ariadne kann mit dem Gestus der Freiheit assoziiert werden, denn beiden Figuren liegt ein Aufruf inne, der sie als Anführerinnen auszeichnet und als die Hauptfiguren des Bildes ausweist. Beide Frauen haben einen verweisenden Charakter und können als Sinnbilder gesehen werden. Alle anderen Personen – bei *Die Freiheit auf den Barrikaden* ausschließlich männliche – sind zu Nebendarstellerinnen und Nebendarstellern degradiert.²¹³

Auch wenn sich formale und teilweise inhaltliche Übereinstimmungen in beiden Darstellungen feststellen lassen, so gibt es doch auch Unterschiede. Während die Freiheit stark und dynamisch über die Leichen der Revolution hinwegschreitet – sie verkörpert mit ihrem durchgestreckten Arm und dem festen Schritt ebenso männliche Kraft und Stärke – ist Ariadnes Körper viel zarter und weicher, ihre weibliche Körperhaltung ausschwingend und ihr Umhang im Wind spielend dargestellt. Die Allegorie der Freiheit ist unmittelbar im und am Geschehen beteiligt. So wendet sie sich nach dem männlichen Volk um, das sie anführt, gibt ihnen Mut und Hoffnung. Sie ist dessen Sinnbild und selbst – mit ihren schmutzigen Füßen – Teil des wütenden Volkes. An wen hingegen Ariadne ihren Appell richtet, ist nicht so eindeutig ersichtlich, wirkt ihr Gesichtsausdruck doch am Geschehen um sie eher unbeteiligt. Sie tritt in keinerlei Interaktion mit den anderen Figuren und scheint sich ihnen eher abzuwenden, interessellos an den Begebenheiten blickt sie, Bacchus an ihrer Seite, lächelnd in die Ferne.

Betrachtet man andere Darstellungen von Bacchus und Ariadne, wie sie ihren Triumph feiern, so fällt auf, dass es entweder Bacchus ist, der triumphiert oder dass beide als „gleichgestelltes“ Paar auftreten. Für letzteres ist der *Triumph von Bacchus und Ariadne* (ca. 1675; Abb. 39), gemalt von Baccio ein Beispiel. Dort schreiten Bacchus und Ariadne Hand in Hand durch die feierliche Menge. Dieses Bild veranschaulicht eine Vereinigung in Liebe und Ariadne nimmt keine Rolle ein, die sie als siegende Frau wie bei Hans Makart wiedergibt.

Die Assoziation mit einer triumphierenden Frau, führt weiter zu der Figur der Galatea. Galatea, von Polyphem verehrt, weist ihn aufgrund einer anderen Liebe zurück. Polyphem tötet daraufhin seinen Nebenbuhler Akis, doch Galatea gelingt es ihre tote

²¹³ Hofmann 2011, S. 11.

Liebe in Form eines Flussgottes wieder ins Leben zu rufen.²¹⁴ *Der Triumph der Galatea* (ca. 1511; Abb. 40) von Raffaello Sanzio von Urbino zeigt Galatea im Zentrum des Bildes, wie sie in einem Muschelwagen von Delphinen über das Wasser gezogen wird. Auch sie wird von Paaren mythologischer Gestalten umgeben und scheint am Geschehen nicht teilzunehmen. Ihr Blick richtet sich nach oben hin zu den Amoretten, die in der Handlung begriffen sind, einen Pfeil auf sie abzuschließen. Sie weisen auf den Sieg der reinen Liebe hin, zu der die Sinnlichkeit (ein Wassermann umfasst eine Nymphe) in Kontrast steht.

4.11. Die lasterhafte Frau

Zu den Bildern lasterhafter Frauen bei Hans Makart gehört das 1868 entstandene Triptychon *Die Pest in Florenz* (Abb. 10-12).

Über die von Makart vergebene Bezeichnung der Gemälde ist wenig bekannt, denn: „1870, zwei Jahre nach der Entstehung, schwankte man [in den Kritiken; C.E.Z.] noch immer zwischen den Titeln ‚Pest in Florenz‘, ‚Die sieben Todsünden‘ und ‚Après nous le Déluge‘ [Nach uns die Sintflut].“²¹⁵ Der Titel *Die sieben Todsünden* soll als Anklang an Boccaccios *Dekameron* entstanden sein.²¹⁶ Auch kursierte der von Makart selbst nach Monaten vergebene Titel *Traum eines Lüstlings*.²¹⁷

Bei der *Pest in Florenz* handelt es sich um ein dreiteiliges Sittengemälde, eine „Dionysische“ Darstellung, die in „der pathetischen und sakral aufgeladenen Präsentationsform eines profanen Triptychons“²¹⁸ wiedergegeben ist.²¹⁹

Alle in Frage stehenden Titel enthalten einen Verweis auf Abgründiges und dem Glauben an christliche Tugenden Entgegenstehendes. Sie verkörpern eine Verfallserscheinung – Pest, Todsünden und Sintflut. Die Beliebtheit der Titel veranschaulicht sehr gut, dass es weniger um die Benennung und den konkreten Inhalt, als um die Bedeutung des Dargestellten und dessen Wirkung geht. Es könnte theoretisch auch jedes Bild des Triptychons allein für sich stehen, wäre da nicht sein gestalterischer, farblicher und sublim inhaltlicher Zusammenhang.

²¹⁴ Richter/Ulrich 1996, S. 108.

²¹⁵ Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972, S. 49.

²¹⁶ Werner Telesko, *Historie als „poetische Erfindung“*. Makart und die österreichische Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), *Makart. Maler der Sinne*, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 39.

²¹⁷ Lehmann 2011, S. 35.

²¹⁸ Ebenda, S. 34-35.

²¹⁹ Ebenda.

„[...] ‚Die Pest in Florenz‘, ein in glühenden Farben und üppigen Formen schwelgendes Monumentalwerk des Lasters und der Dekadenz, löst endgültig einen Skandal aus. Das Bild wird in Paris von der Jury des ‚Salon‘ zurückgewiesen, da Makarts lüsterner Rausch nackter Leiber ‚das Maß des Erlaubten‘ übersteigt.“²²⁰

Die Pest in Florenz besteht aus drei Einzelbildern, die in ihrer angedachten Anbringung und Repräsentation eine Einheit ergeben sollten.

Der erste Teil des dreiteiligen Gemäldes spielt in einem dunklen Raum. Ein Gemenge an Frauen und Männern füllt das Gemälde, auf dem, in der Mitte des Bildes platziert, ein Mann an einem Tisch sitzt. Im Bildvordergrund kniet eine Frau, die gerade ihr Kind gestillt hat und sich zu einem vor ihr sitzenden Mann hinunterbeugt. Zwei leicht bekleidete Frauen stehen in kecken Posen herum und scheinen auf etwas zu warten, während andere bereits im Geplänkel begriffen sind.

Das Bild selbst ist in seiner Farbigkeit sehr dunkel, in Braun- und Rottönen gehalten, so dass die gräulich blassen Gestalten der Frauen und des Kleinkindes hervorstechen. Es vermittelt einen eher bedrohlichen Eindruck. Haltung und Hautton der Frauen verweisen auf etwas Lasterhaftes. Eine Schlussfolgerung wäre, dass es sich bei den Frauen um Prostituierte, die sich zur Schau stellen und auf Kunden warten, handelt, während der am Tisch sitzende Mann sie beobachtet und eventuell derjenige ist, der sie an Freier verkauft.

Das zweite Bild der Folge ist ebenfalls sehr dunkel gehalten. Im Vordergrund baden Frauen, die sich räkeln und ausladende Bewegungen vollziehen; den Hintergrund bilden zu Gruppen zusammengeschlossene, liebestolle Paare, sogar ein Mönch gesellt sich zu ihnen. Rechts, im Dunkel des Bildes, scheint man bei einer sexuellen Handlung zu stören, die wahrscheinlich von der Frau, die einen Spiegel in der Hand hält, durch eben diesen Spiegel beobachtet wird. Die hell erleuchtete Frau in der Bildmitte macht einen seligen und verzückten Eindruck und die bis zur Brust im Wasser badende Frau ganz rechts im Vordergrund erscheint, als würde sie gerade den Höhepunkt ihrer Lustbefriedigung erfahren.

Auch der dritte Teil des Triptychons lässt helle Frauenkörper herausblitzen und der dunkle Hintergrund legt das sonstige Geschehen in eine vage Vermutung. Die Situation wirkt jedoch gefährlicher, denn rechts im Bild findet ein Handgemenge statt und die Klinge eines Dolches ist zu sehen. Worum gekämpft wird, lässt sich schwer vermuten.

²²⁰ Sabine Fellner, Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre, Wien 1997, S. 64.

„Einige Moralisten erklärten gar eine Präsentation im Bordell zu der einzig passenden“²²¹, die bei den Szenen des Triptychons durchaus in Frage käme. Bei den Frauen der drei Gemälde könnte es sich um Prostituierte oder abgründige Frauen handeln, die durch ihre gräulich helles Inkarnat klassifiziert sind. Es deutet darauf hin, dass diese Frauen einer „niederen“ Gesellschaftsschicht oder den sittlich verdorbenen Frauenfiguren angehören.

„Die Prostituiertenfigur bietet geradezu die ideale Projektionsfläche für kulturelle Dämonisierungsversuche des Weiblichen, die literarisch in die Inszenierung der sexuell ‚hungrigen‘ Frau münden, die nicht das Opfer, sondern die Täterin darstellt.“²²² Damit soll keine Emanzipation der fleischlichen Lust von Frauen proklamiert werden, da die Frau als böse und dämonische Personifikation fungiert.²²³ Die Frauen in Makarts Triptychon weisen einen Bezug zum Tod auf und dienen als abschreckendes Beispiel, was in ihrer Hautfärbung zu Tage tritt.

Wilhelm von Kaulbach meinte: „Doch wären die gemeinen Szenen des Bildes realistisch durchgebildet, so würde die Wirkung abstoßend sein wegen der sinnenerregenden, herausfordernden Lagen und Stellungen der weiblichen Gestalten. Das Bild wird die Phantasie der heutigen Welt, namentlich der Frauenwelt, stark beschäftigen.“²²⁴

Laut Kaulbachs Aussage vermittelt Makarts *Pest in Florenz* keinen abstoßenden, erschreckenden oder gar morbiden Eindruck, da es sich um keine realistische Wiedergabe des Dargestellten handelt. Eine Assoziation der Frauenfiguren in den Bildern mit Prostituierten scheint jedoch nicht weit hergeholt und so stellt sich die Frage, inwieweit sich Frauen, die zu dieser Zeit noch oft christlichen Sittenbildern unterworfen waren, sich mit diesen Bildern identifizieren konnten. Denn eine gewisse Identifikation mit dem Dargestellten erscheint doch notwendig um die Phantasie anzuregen und sich selbst in solchen Posen wie Handlungen vorstellen zu können. Auch für Frauen selbst war die Figur der Prostituierten voller Diskrepanz, die „Ängste und Verachtung“²²⁵ sowie „Mitleid und solidarische Verbundenheit“²²⁶ auslöste. In ihr sahen sie sowohl die Verwirklichung einer sexuellen „Freizügigkeit“ als auch das Bild einer Unterworfenen.²²⁷ Dies gilt ebenso für frühe Feministinnen, die den Beruf der Prostituierten und ihre Handlungen mitunter noch als eine „Sünde“ wahrnahmen. Auch

²²¹ Lehmann 2011, S. 43.

²²² Catani 2005, S. 100.

²²³ Ebenda, S. 89.

²²⁴ Wilhelm von Kaulbach, in: Makart. Triumph einer schönen Epoche, (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1972), Baden-Baden 1972, S. 50.

²²⁵ Duby/Perrot 2012, S. 370.

²²⁶ Ebenda.

²²⁷ Ebenda.

sie orientierten sich an Kategorisierungen wie Gut und Böse, Heilige und Verruchte. Die Prostituierte war das abgründige Beispiel des Anderen, auch der anderen Frau, mit der sie sich nicht identifizieren konnten.²²⁸

Dass die Prostitution im 19. Jahrhundert eine gewichtige Rolle einnahm, lässt sich überdies aus einer vermehrten Thematisierung von Sexualität und Geschlechtskrankheiten herleiten. Ende der 1860er Jahre, also zu der Zeit, als Makart sein Bild malte, kam es europaweit zu Maßnahmen, die die Prostitution z.B. mittels der Einführung einer Sittenpolizei zu überwachen suchten.²²⁹ Auch diese öffentliche Debatte ist ein Umstand, der in die Entstehung von Makarts Bild eingeflossen sein und somit in dessen Bezug berücksichtigt werden könnte.

Führt man den Gedanken eines Verfalls oder Endes und einer Orgie der Geschlechter weiter, findet sich eine Analogie in *Die Römer der Verfallszeit* (1847; Abb. 41) von Thomas Couture. In Coutures Darstellung dehnt sich der Begriff des Verfalls auf beide Geschlechter aus. Im Gegensatz zu Makarts Bildern sind alle Protagonistinnen und Protagonisten gut sichtbar und feiern ein ausschweifendes Gelage. Frauen und Männer befinden sich in einer „gleichberechtigten“ Situation, trunken, toll und ausgelassen. Zwar hebt sich so mancher weiße Frauenkörper von dem dunkleren Hautton der Männer ab, dennoch ist das Gemälde viel zurückhaltender gestaltet als Makarts Triptychon. Darauf, dass es sich hier um Prostituierte handelt, gibt es keinen sicheren Verweis, zeigt doch keine der Frauen irgendeine Gefühlsregung oder herausfordernde Pose. Es könnten sowohl Römerinnen, gebildete Hetären, als auch einfache Prostituierte sein.

4.12. Die sterbende Frau

„Die ästhetische Repräsentation des Todes, die die Furcht vor dem Tod und auch die Sehnsucht danach zu einer Vorstellung zusammenführt, hilft, das Wissen um die Realität des Todes zu verdrängen.“²³⁰

Hans Makart widmete sich um die Mitte der 1870er Jahre eine Reihe von Bildern, in denen er den Tod der Kleopatra darstellt; einmal als Liegefigur und einmal als Brustbild

²²⁸ Duby/Perrot 2012, S. 429.

²²⁹ Ebenda, S. 424.

²³⁰ Bronfen 2004, S. 9.

konzipiert. Auch für seine Kleopatra-Figuren wählt Makart ein bekanntes Gesicht, das der Schauspielerin Charlotte Wolter.²³¹

Das erste Gemälde, *Der Tod der Kleopatra* (1875; Abb. 42), zeigt die liegende Kleopatra. Eine Sklavin ist bereits gestorben und liegt im Vordergrund des Bildes, während die zweite Dienerin am linken Bettrand kauert und ihre ineinander verflochtenen Hände vor dem Gesicht wringt. Die sehr helle, fast weiße Haut von Kleopatras Körper steht in einem Hell-Dunkel-Kontrast zu ihrer Umgebung, die nur teilweise durch eine kleine Flamme erhellt wird. Kleopatra liegt reich geschmückt auf einer mit kostbaren Stoffen ausgelegten Ruhestatt und hält eine Natter, die sich um ihren linken Arm schlängelt, an ihre Brust. Der Tod kann jeden Augenblick durch den Biss der Schlange erfolgen. Dass der Tod bevorsteht und die Angst davor groß ist, verkörpert die kauerende Dienerin neben Kleopatra. Die Königin selbst scheint davon nicht berührt, nur ein wehmütiger Blick zeichnet Melancholie in ihr Gesicht und lässt sie ob des bevorstehenden Endes bekümmert aussehen.

Kleopatra trägt die Geierhaube, die einst Königsmüttern vorbehalten war und deshalb als Attribut für die (potentielle) Mutterschaft gesehen wird.²³² Sie ist reich geschmückt und das Motiv des Skarabäus kommt in dreifacher Weise vor, als Halskette, als Amulett zwischen den Brüsten und als Verzierung des Gürtels unter den Brüsten. Der Käfer steht für Selbstbefruchtung und Erneuerung, Auferstehung und Leben. So wurden bei Mumien Herzskarabäen neben dem Herzen auf der Brust platziert.²³³ Kleopatra scheint gerüstet für das Leben nach dem Tod und ihre Angst deshalb nicht überwältigend zu sein. Der Gesamteindruck des Gemäldes vermittelt keinen Schrecken vor dem Ende, sondern lässt es als etwas Sinnliches und romantisch Verklärtes auftreten.

Während *Der Tod der Kleopatra* in sehr intensiven und leuchtenden Farben gemalt wurde, ist das Brustbild *Die sterbende Kleopatra* (1875; Abb. 43) in sehr dunklen Farben, vorwiegend Brauntönen konzipiert. Bereits der Titel *Die sterbende Kleopatra* weist auf den Unterschied zwischen den beiden Gemälden hin. Kleopatra ist im Moment des Sterbens dargestellt, die ihre Hand umschlingende Kobra konnte ihr Werk bereits verrichten. In der rechten Brust ist ein Biss zu sehen, aus dem Blutstropfen entweichen, unter der Wirkung des eindringenden Giftes verfärbt sich die Haut schon gräulich. Ihre linke Schulter zieht den sitzenden Körper nach unten, ihr Blick ist gebrochen und ihre blassen Lippen leicht geöffnet.

²³¹ Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972, S. 67.

²³² Biedermann 2000, S. 161.

²³³ Ebenda, S. 404.

Auch in diesem Bild ist Kleopatra eine schöne Frau, ein ästhetischer Körper, der mit Perlen und Gold reich geschmückt und teilweise mit schweren Stoffen bekleidet ist. Als Kopfbedeckung trägt sie ein mit Geschmeide verziertes Tuch. Blumen gleiten aus ihrer linken Hand. Der Tod in diesem Gemälde erscheint als unmittelbar und unausweichlich bevorstehend, als bestimmt, weil der Selbstmord schon gesetzt wurde und der tatsächlich eintretende Tod nur einen Augenblick entfernt scheint.

Vergleicht man beide Darstellungen der Kleopatra miteinander, so wirkt die sterbende Frau viel dramatischer, was ebenso auf die dunkle Grundstimmung des Bildes zurückzuführen ist. Besteht im ersten Bild noch die Hoffnung auf Rettung oder ein Wunder, das die Frau von ihrem Vorhaben abhält, so erscheint diese Möglichkeit bei der sterbenden Kleopatra endgültig verloren.

Betrachtet man ältere oder zu Makarts Zeiten entstandene Darstellungen des Todes der Kleopatra, finden sich Bilder aus verschiedenen Perspektiven und dennoch ähnlicher Auffassung.

Die *Kleopatra* (1630; Abb. 44) von Guido Reni wird als Brustbild wiedergegeben. Die Frau, ganz umhüllt von sinnlich rosafarbenen Stoffen, die rechte, helle Brust frei, hält behutsam, mit Fingerspitzen die Natter, die zu ihrer Brust hinstrebt. Ihr linker Arm ist ausgestreckt und ihre Hand geöffnet, als erwarte sie eine Gabe zu erhalten. Sie neigt ihren Kopf nach hinten und blickt fragend hoffnungsvoll nach oben. Der dunkle Hintergrund steht im Kontrast zu ihrer hellen Haut. Die Haltung der Figur drückt weniger Entschlossenheit aus, als vielmehr die Möglichkeit, dass ihr jemand die Entscheidung abnimmt und sie aus dieser Situation errettet.

Auch Arnold Böcklin beschäftigte sich mit dem Tod der Kleopatra. Das Gemälde *Tod der Kleopatra* (1878; Abb. 45), ebenfalls als Brustbild konzipiert, zeigt eine Frau bekleidet, mit einem transparenten Stoff, der die rechte Brust freilässt. Ihr heller Körper ist beleuchtet und hebt sich vom dunklen Hintergrund ab, während das Gesicht der Frau im Dunkel verschwindet. Sie neigt ihren Kopf mit den geschlossenen Augen leicht zurück und stützt sich mit dem linken Arm auf einen Polster, ein Gefäß in der Hand haltend. Diesem Gefäß hat sie wohl gerade die Schlange entnommen, die sich um ihren Arm schlängelt, während sie sie fest an ihren Brustkorb presst. Sie ist sich in ihrer Entscheidung sicher, denn kein Befragen anderer Mächte oder eine hoffnungsvolle Erwartung ist zu erkennen, im Gegenteil. Der Tod erscheint süß und Kleopatra hingebungsvoll.

Gemeinsam ist allen diesen Bildern jedoch, dass der nackte Körper der Frau betont wird und damit eine Ästhetisierung der Todes-Situation stattfindet.

„Gerade weil es sich um den Tod einer Anderen handelt, der als ästhetisch formalisierter Bildkörper dargeboten wird – als schöner Körper, der das poetischste Thema der Welt vermittelt, – dürfen wir uns ungehemmt jenen Todesfantasien hingeben und können diese dank ihrer Erotisierung auch genießen, während wir die Realität des Todes in unserem gewöhnlichen Alltag ablehnen und zu vermeiden suchen.“²³⁴

Die Figur der Kleopatra selbst, als historische Figur, distanziert die Betrachterinnen und Betrachter des Bildes in dem Sinne, dass sie eine fremde Person ist, die im Selbstmord oder Tod begriffen ist. Da es sich dabei um eine Frau handelt, die aus Sicht des Mannes die Stellung der Anderen einnimmt, kann ebenso keine Identifikation mit ihr stattfinden. Zwar zeigt Kleopatra bei Makart ein dieser Zeit vertrautes Gesicht, das der Charlotte Wolter, und überführt das Ereignis in die eigene Zeit, aber dennoch bleibt diese Frau inmitten und verstärkt durch orientalische Sujets etwas Entferntes, Fremdes, ein Mysterium wie der Orient, das Frau genannt wird. Die Ästhetisierung des weiblichen Körpers und dessen Umfeld schaffen ebenso eine Entfremdung vom Tod an sich und erhöhen ihn gleichzeitig zu einer romantisch ästhetischen Erfahrung, die nichts mit dem realen, dem schmerzlichen Tod gemein hat. Das Schöne erzeugt eine Verklärung des Todes und macht es möglich, die Schrecken des realen Todes zu verdrängen.

²³⁴ Bronfen 2004, S. VI.

5. Resümee

„Denn das Bild der Frau von der Frau besteht keineswegs unabhängig von jener gigantischen, jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie des Weiblichen, die mit den ästhetischen Objektivationen und den Trivialmythen bestückt ist.“²³⁵

Abschließend kann zu den Frauenbildern bei Hans Makart festgestellt werden, dass Makart eine Beschneidung und Eingrenzung der Realbilder von Frauen vornimmt. Makart trifft eine Wahl wider der verschiedenen Individualitäten von Frauen, in dem er Frauen jungen und mittleren Alters malt, die bestimmte Schönheitskriterien erfüllen. Ihre Darstellung erliegt, so schön sie auch sind, dennoch einer Verschönerungstendenz. Ältere oder alte Frauen, mit körperlichen Makeln behaftete Frauen oder Frauen, die der Makartschen Norm nicht entsprechen, stehen in einem Gegensatz zu den ebenmäßigen und schönen Frauenfiguren und werden von Makart nicht dargestellt.

Dies führt zu der Schlussfolgerung, dass es sich bei Makarts Frauenbildern zunächst um eine Dekoration im Sinne von Zierde handelt. Die Frau und ihre physiognomische Erscheinung dienen als Medium um bestimmte Informationen zu transportieren.

Ausgestattet mit Weiblichkeitsmerkmalen wird sie eingebettet in Weiblichkeitssymbole, die wiederum ihre Weiblichkeit betonen. So verweist sie in erster Linie auf Weiblichkeit. Weiblichkeit meint ebenso Schönheit und Schönheit wird mit einer Frau assoziiert und gleichgesetzt. Schönheit selbst kann als eine Schmuckform und Zierde verstanden werden. Die schöne, dekorative Frau verkörpert die Weiblichkeit schlechthin. Makarts Bildgegenstand ist Weiblichkeit, die er seinen dekorativen Bestrebungen und seinem Schönheitsempfinden anpasst und für seine Zwecke sprechen lässt.

Das Motiv der Weiblichkeit bildet ebenso eine Parallele zu Makarts Malweise, die sich durch Spontaneität, Emotionalität und Sinnlichkeit – Eigenschaften, die Frauen zugeschrieben wurden – auszeichnet und darin ihre Entsprechung findet.

Obwohl den Frauengestalten Makarts vielerseits große Sinnlichkeit zugesprochen wird, zeichnet er selbst nur wenige Frauen sinnlich bewegt. Ausnahmen sind zum Beispiel das Portrait der *Dora Fournier-Gabillon*, die *Allegorie auf die Lebenslust* und das Triptychon *Die Pest in Florenz*. Alle drei Exempel kennzeichnet ein Changieren zwischen Begrifflichkeiten wie weiblicher Anziehung einerseits und weiblicher

²³⁵ Bovenschen 2003, S. 42.

Bedrohung andererseits. Dora Fournier-Gabillon verkörpert eine Femme fatale, die einen Mann in das Verderben stürzen könnte. Während sie zugleich eher zurückhaltend, fast unschuldigen Gemüts dargestellt wurde, birgt sie ebenso eine weibliche Zerstörungskraft in sich, die durch Sinnlichkeit gekennzeichnet ist. Die zwei anderen Beispiele weisen eine für Makart eher untypische, außerordentlich extrovertierte Körpersprache auf, so dass man auch anhand bestimmter Merkmale wie Posen und Hautfarbe der Frauen geneigt ist, in ihnen moralisch verwerfliche, mit dem Tod sympathisierende Gestalten zu sehen. Ihre freizügige Körperhaltung verweist auf die Annahme, es handle sich um „leichte Mädchen“ oder Prostituierte. Vor allem *Die Pest in Florenz* könnte in Zusammenhang des damaligen Diskurses zur Prostituiertenfrage entstanden sein. Sie spiegelt Makarts bewusstes oder unbewusstes Interesse an den zeitgenössischen Debatten um die eigene Lustempfindung der Frau, die sich auch in anderen Werken zeigt, wider.

Die drei Beispiele veranschaulichen sehr gut, dass Makart nicht nur die „angenehmen“ Seiten eines Frauenbildes wahrnimmt und malt, sondern auch, dass er sich mit Frauenbildern beschäftigte, die anhand ihrer eigenen Sinnlichkeit und Lustempfindung eine bedrohliche Konnotation enthalten. Dies entspricht einer damals – gleich in literarischen Schriften und anderen Kunstwerken – weit verbreiteten Auffassung und Vorstellung, deren Aktualität auch von der Erstarkung der Frauenbewegung mitgetragen wurde.

Alle anderen Frauengestalten orientieren sich am akademischen Akt, während sie zugleich ein neues Körperbewusstsein zeigen. Die Frauen sind sehr selbstbewusst und unbefangen dargestellt. Gleich der Frauenbewegung nimmt Makart jedoch von allzu radikalen, männlichen oder sinnlich bewegten Frauenbildern Abstand und baut auf der „natürlichen“ Differenz der Geschlechter auf, indem er Frauen aus einer sehr zeitgemäßen Sicht heraus, malt. Er vertritt Frauenbilder, die sich nicht von denen literarischer und theoretischer Schriften und Auffassungen seiner Zeit unterscheiden. Obwohl von vielen, zumeist männlichen Seiten Sinnlichkeit und Erotik seiner Frauenfiguren gerühmt werden, trifft dies nur bedingt zu (siehe oben genannte Beispiele). Seine Bilder zeigen – mit Ausnahmen – kaum psychisch oder sinnlich bewegte, aufreizend wiedergegebene Frauen. Eher im Gegenteil, sie wirken gelassen und emotional unbewegt. Sie fungieren als Schaubilder und Projektionsflächen für sublimale Inhalte, die unbewusst oder bewusst wahrgenommen werden und meistens männliche Blicke verkörpern, als Ideen vom Frausein und von Weiblichkeit.

Die Sinnlichkeit seiner Bilder liegt weniger in den Frauengestalten, als vielmehr in dem Bildganzen, der intuitiven Malweise und dem Bildarrangement Makarts. Sie wird dadurch hergestellt, dass Makart einen Kontrast zwischen der malerischen Behandlung von Gesicht, Hautpartien und Kleidung sowie Umgebung der Frauengestalt setzt. Werden die Gesichter der Frauen sehr fein und lasierend gemalt, so werden Kleidung und Umgebung mit groben und pastosen Pinselstrichen ausgeführt. Und auch der Hintergrund seiner Bilder ist nicht einfach Hintergrund, sondern unterstreicht in Farbigkeit und Gestaltung die Wirkung der Figuren.

Dass Makart seine Frauen mit Weiblichkeitsmerkmalen versieht und sie in Arrangements von Weiblichkeitssymbolen stellt, ist keine Erfindung Makarts, denn bereits in der Antike und durch die folgenden Zeiten hinweg, bis hin zu Makarts Zeit und darüber hinaus, finden sich in den Künsten derartige Gestaltungstendenzen und Geschlechterentwürfe. Sie folgen einer langen Tradition von Weiblichkeitsvorstellungen, die als Gegenpol zu Männerbildern definiert wurden und werden, und die die Selbstdefinition von Frauen mitbestimmen.

„Der Begriff des Weiblichen erschöpft sich nicht in den sozialen Existenzformen der Frauen, sondern er gewinnt seine Substanz aus der Wirklichkeit der Imaginationen. Die mythologisierte, zuweilen idealisierte, zuweilen dämonisierte Weiblichkeit materialisiert sich in den Beziehungen der Geschlechter und in dem aus diesem fremden Stoff gewonnenen Verhältnis der Frauen zu sich selbst.“²³⁶

Obwohl es auf den ersten Blick so scheint, dass Makarts Frauenbilder und Weiblichkeitsvorstellungen einer Imagination von Männern entspringen, kann vor allem anhand der Frauenportraits eine offenkundige Verschränkung zwischen Selbstbild der Frau und Fremdbild der Frau gezeigt werden. Die große Anzahl der Aufträge für Portraits bezeugt, dass sich Frauen ebenso mit den Darstellungen identifizieren konnten. Da sie (die Frau) lediglich eine Betonung *ihrer* Weiblichkeit erfuhr, blieb sie dennoch sie selbst – als Idealisierung *ihrer* Einzelperson und auch *ihrer* Weiblichkeit. Eine Trennung zwischen der Frau an sich und Weiblichkeitszuschreibungen bleibt jedoch stets zu hinterfragen, handelt es sich doch auch bei den Fremdbildern um Identifikationsmöglichkeiten, die angenommen oder nicht angenommen werden und wurden, und die einen beträchtlichen Bestandteil der Gesellschaft bilden.

„Was in den Bildern über sie [die Frau] gesagt wird, kann sie nicht unberührt lassen. Wer diese Bilder betrachtet, wird in ihnen niemals nur die Meinung

²³⁶ Bovenschen 2003, S. 40.

des Künstlers über die Frau vermuten, sondern das Wesen der Frau selber. Im Bild scheint es nicht nur wiedergegeben, sondern auch erkannt, entdeckt, aufgedeckt, wie wenn sich dort nicht ein individueller Künstler, sondern die eigentliche Wahrheit der Frau offenbare.²³⁷

Anhand der Archetypen und Typologien von Weiblichkeit, die Makart umsetzt, kann festgestellt werden, dass sie als Zeichen einen starken symbolischen Gehalt aufweisen. Makart verwendet eine Vielzahl von Archetypen und Frauentypologien, die jedoch seinen eigenen Weiblichkeitsbildern entspringen und in ihren zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext eingebettet sind. Sie deuten auf traditionelle als auch moderne Bilder hin und veranschaulichen ein Wechselspiel zwischen subjektiven Standpunkten Makarts und dem Zeitgeist, die sich ebenso in wissenschaftlichen und literarischen Texten der Zeit niederschlagen. Makart – Mann seiner Zeit – bedient sich althergebrachten Frauenbildern und schafft neue Frauenbilder. Sowohl das Alte, als auch das Neue finden in vielen künstlerischen Beiträgen ihren Ausdruck. Die Geschichte der Frau, wie sie sich damals gestaltete und gestaltet wurde, erlangt in seinen Bildern eine Bedeutung. Makart musste mit „Frauenfragen“ und „Emanzipationsgeschichten“ in Berührung kommen und konnte sich darüber eine Meinung bilden. Dies fand in mehreren Gemälden seinen Niederschlag, indem er sowohl sehr emanzipierte, als auch verhaltene Frauenbilder auftreten lässt. Die Typologien von Weiblichkeit reichen von der tugendhaften Frau bis zur lasterhaften Frau und veranschaulichen die Diskurse der Zeit, und unter welchen historischen und gesellschaftlichen Einflüssen Makarts Werke entstanden sind. Hans Makarts Frauenbilder können somit als subjektive und intuitive, bewusste oder auch unbewusste Stellungnahmen zu der Debatte um die Frauenbestrebungen und um Weiblichkeit gelesen werden.

²³⁷ Breitling 1990, S. 143.

6. Literaturverzeichnis

Marie-Luise Angerer, Vom "Schlachtfeld weiblicher Körper" zum sprechenden Körper der Frau. Verschiebungen im Diskurs zur weiblichen Sexualität im 19. Jahrhundert, in: David Good (Hrsg.), Frauen in Österreich: Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert, Wien 1994, S. 190-206.

Marie-Luise Angerer/Henry P. Krips (Hrsg.), Der andere Schauplatz. Psychoanalyse – Kultur – Medien, Wien 2001.

Otto Apelt (Hrsg.), Platon, Der größere Hippias. Sämtliche Dialoge, Bd. III, Hamburg 1988.

Wilhelm Arent (Hrsg.), Moderne Dichter-Charaktere, Leipzig 1885.

Jean Baudrillard, Vom zeremoniellen zum geklonten Körper. Der Einbruch des Obszönen, in: Christoph Wulf/Dietmar Kamper (Hrsg.), Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie, Berlin 2002, S. 64-72.

Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg 2003.

Tayfun Belgin (Hrsg.), Triumph der Schönheit: die Epoche der Salonmalerei von Makart bis Rossetti, (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems 2006), Krems 2006.

Marlen Bidwell-Steiner, Im Blickpunkt: Masken, Personen und Projektionen, in: Christine Ehardt/Daniela Pillgrab u.a. (Hrsg.), Inszenierung von „Weiblichkeit“. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst, Wien 2011, S. 19.

Hans Biedermann, Knauers Lexikon der Symbole, Augsburg 2000.

Ingrid Biermann, Die einfühlsame Hälfte. Weiblichkeitsentwürfe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Familienratgebern und Schriften der Frauenbewegung, Bielefeld 2002.

Georg M. Blochmann, Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit; Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach, Münster 1991.

Gisela Bock, Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 2005.

Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, Frankfurt am Main 2003.

Elisabeth Bronfen, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, Würzburg 2004.

Gisela Breitling, Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste, Frankfurt am Main 1990.

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 2003.

Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht, Würzburg 2005.

Kai-Dien Chang, Das Atelier Hans Makarts in der Gußhausstraße, Dipl.-Arb., Wien 1997.

Arthur Coleman Danto, Abbildung und Beschreibung, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 1994, S. 125-147.

Elke Doppler, Galerie der Schönheit – Hans Makarts Damenporträts, in: Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 134-138.

Georges Duby/Michelle Perrot, Geschichte der Frauen, Band 4, 19. Jahrhundert, Berlin 2012.

Helga Ecker, Das Frauenbild als soziale Konstruktion. Die Bildung des weiblichen Geschlechts im 19. Jahrhundert, Saarbrücken 2008.

Sabine Fellner, Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre, Wien 1997.

Sabine Fellner, Störenfriede: der Schrecken der Avantgarde von Makart bis Nitsch, Wien 2008.

Sabine Föllinger, Differenz und Gleichheit. Das Geschlechterverhältnis in der Sicht griechischer Philosophen des 4. bis 1. Jahrhunderts v. Chr., Stuttgart 1996.

Ute Frevert, Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt am Main 1986.

Gerbert Frodl, Makart, Hans: Hans Makart in der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, Salzburg 2000.

Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974.

Hildegard Frübis, Kunstgeschichte, in: Christina von Braun/Inge Staphan (Hrsg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 262-275.

Mark Gabor, Die Geschichte des Pin-Up, München 1975.

Hans-Georg Gadamer, Bildkunst und Wortkunst, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 1994, S. 90-104.

Klaus Gallwitz, in: Makart. Triumph einer schönen Epoche, (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1972), Baden-Baden 1972, S. 11-18.

Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011.

Ernst Hans Gombrich, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Princeton 1960.

Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien (Kat. Ausst., Schloss Halbturn, Eisenstadt 1986), Eisenstadt 1986.

Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000.

Hans Makart und seine Zeit (Kat. Ausst., Salzburger Residenzgalerie, Salzburg 1954), Salzburg 1954.

Ludwig Hevesi, Hans Makart und die Wiener Sezession, in: Acht Jahre Sezession, Wien 1906, S. 265-269.

Hans-Joachim Hoffmann, Kleidersprache: eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985.

Heinrich Hoffmann (Hrsg.), Hans Makart: 1840-1884 (Kat. Ausst., Residenz Carabinierisaal, Salzburg 1940), Salzburg 1940.

Werner Hofmann (Hrsg.), Eva und die Zukunft, München 1986.

Werner Hofmann, Makart – ein Bahnbrecher?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 11-23.

Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011.

Luce Irigaray, Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979.

Birgit Jooss, Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh – Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus, in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen, Heft 5 – Gewinn, Berlin 2005, S. 196-228.

Simone Kapella, „Die fünf Sinne“ (1872-1879) von Hans Makart im internationalen Vergleich, Dipl.-Arb., Wien 2008.

Alexandra Karentzos, Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen, Marburg 2005.

Renata Mikula, Studien zu Hans Makart, Univ. Diss., Wien 1971.

Werner Kitlitschka, Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche. Die Malerei der Wiener Ringstrasse, Bd. X, Wiesbaden 1981.

Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York 1999.

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008.

Karl Landsteiner, Hans Makart und Robert Hamerling: zwei Repräsentanten moderner Kunst; eine Studie, Wien 1873.

Thomas Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main/New York 1992.

Doris Helga Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln 2011.

Konrad Paul Liessmann (Hrsg.), Vom Zauber des Schönen. Reiz, Begehren und Zerstörung, Wien 2010.

Michaela Lindinger, Die Kinder von Plüsch und Pleureuse. Hans Makart und sein Gefolge, in: Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 82-91.

Hubert Locher, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.

Katharina Lovecky, Hans Makart – ein Wagner der Malerei?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 181-195.

Carl von Lützow, Hans Makart: ein Beitrag zu seiner Charakteristik, Leipzig 1886.

Christina Lutter/Markus Reisenleitner, Cultural Studies. Eine Einführung, Wien 1998.

Makart: Triumph einer schönen Epoche (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1972), Baden-Baden 1972.

Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.), Hans Makart. 1840-1884 (Kat. Ausst., Salzburg Museum, Salzburg 2007), Salzburg 2007.

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. Siebentes Hauptstück. § 239, in: Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse und andere Schriften, Köln 1994, S. 171.

Friedrich Nietzsche, Unsere Tugenden, in: Gerd Stein (Hrsg.), Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 199-204.

Claudia Opitz-Belakhal, Geschlechtergeschichte, Frankfurt am Main 2010.

Hans Ottomeyer, Zwischen Kunst und Leben. Die großen Ateliers des Historismus, in: Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 70-81.

Otto Penz, Metamorphosen der Schönheit. Eine Kulturgeschichte moderner Körperlichkeit, Wien 2001.

Emil Pirchan, Hans Makart: Leben, Werk und Zeit, Wien 1942.

Emil Pirchan, Hans Makart, Wien 1954.

Reinhard Pohanka, Die Phantasie von Macht und Erotik – Hans Makart und der Einzug Karls V. in Antwerpen, in: Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 40-44.

Friedrich Pollak, Österreichische Künstler. Pettenkofen, Hörmann, Daffinger, Amerling, Canon, Makart, G. R. Donner, Wien 1905.

Gert Richter/Gerhard Ulrich, Der neue Mythologieführer. Götter, Helden, Heilige, Weyarn 1996.

Jean-Jacques Rousseau, Emil oder Über die Erziehung, Paderborn 1993.

Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz, in: Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 47-63.

Klaus Sachs-Hombach /Jörg R. J. Schirra, Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main 2009, S. 393-424.

Arthur Schopenhauer, Über die Weiber, in: Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984, S. 191-193.

Werner Michael Schwarz, Karneval der Waren. Warenhaus und Überschreitung, in: X. Franz Eder/Susanne Breuss (Hrsg.), *Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert*, Innsbruck/Wien/Bozen 2006, S. 71-85.

Schwarzfigurige Vasenmalerei, in: *Enzyklo*, Online Enzyklopädie, 2012 (14.12.2012), URL: <http://www.enzyklo.de/Begriff/Schwarzfigurige%20Vasenmalerei>.

Georg Simmel, *Jenseits der Schönheit*, Frankfurt am Main 2008.

Martina Sitt/Marvin Altner, Makarts Frauengestalten. Repräsentantinnen der bloßen Sinnlichkeit oder Akte der akademischen Form?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), *Makart. Maler der Sinne*, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 67-77.

Kristian Sottriffer, *Malerei und Plastik in Österreich: von Makart bis Wotruba*, Wien/München 1963.

Gerd Stein (Hrsg.), *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band 3, Frankfurt am Main 1984.

Robert Stiassny, *Hans Makart und seine bleibende Bedeutung*, (Sammlung kunstgewerblicher und kunsthistorischer Vorträge; 12), Leipzig 1886.

Annegret Stopczyk, Muse, Mutter, Megäre. Was Philosophen über Frauen denken, Berlin 1997.

Werner Telesko, Historie als „poetische Erfindung“. Makart und die österreichische Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 25-45.

Karl Vöth, Von Makart bis Sättler, Wien 1975.

Christoph Wulf, Der Körper der Götter, in: Christoph Wulf/Dietmar Kamper (Hrsg.), Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie, Berlin 2002, S. 31-39.

7. Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974, Tafel 58.
- Abb. 2:** Informationsdienst Wissenschaft (02.01.2012), URL: <http://idw-online.de/pages/de/image51889>.
- Abb. 3:** Gilles Néret, Eugène Delacroix. 1798-1863. Der König der Romantiker, Köln 2005, S. 15.
- Abb. 4:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen (30.12.2012), URL: <http://www.pinakothek.de/lightbox?nid=963>.
- Abb. 5:** Kunst und Kultur in Wien (30.12.2012), URL: <http://www.viennatouristguide.at/Ring/KHM/Rubens/pelzchen.htm#Tizian>.
- Abb. 6:** Gilles Néret, Eugène Delacroix. 1798-1863. Der König der Romantiker, Köln 2005, S. 18.
- Abb. 7:** Lilithgallery (30.12.2012), URL: <http://www.lilithgallery.com/library/lilith/Rossetti-Lilith.html>
- Abb. 8:** Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 35, Abb. 1.6.
- Abb. 9:** Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 159, Abb. 9.10.
- Abb. 10:** Hubert Locher, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005, S. 150, Abb. 110.
- Abb. 11:** Hubert Locher, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005, S. 150, Abb. 110.
- Abb. 12:** Hubert Locher, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005, S. 151, Abb. 110.
- Abb. 13:** Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 172, Abb. 24.
- Abb. 14:** Gilles Néret, Eugène Delacroix. 1798-1863. Der König der Romantiker, Köln 2005, S. 6.
- Abb. 15:** Gilles Néret, Eugène Delacroix. 1798-1863. Der König der Romantiker, Köln 2005, S. 25.
- Abb. 16:** Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 68, Abb. 2.
- Abb. 17:** Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 209, Abb. 6.1.

- Abb. 18:** Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 157, Tafel 66.
- Abb. 19:** Wikipedia (30.12.2012), URL:
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Vermeer,_Johannes_-_The_Loveletter.jpg&filetimestamp=20110918222923.
- Abb. 20:** Wikimedia Commons (30.12.2012), URL:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_L%C3%A9onard_de_Jonghe_Der_Liebesbrief_1867.jpg.
- Abb. 21:** Pratercottage (30.12.2012), URL:
<http://www.pratercottage.at/2012/12/05/von-makart-zu-lueger-hanna-liechtenstein-klinkosch/>.
- Abb. 22:** National Museums Liverpool (30.12.2012), URL:
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/beauties/venusverticordia.aspx>.
- Abb. 23:** Wikipaintings (30.12.2012), URL: <http://www.wikipaintings.org/en/sir-lawrence-alma-tadema/cherries-1873>.
- Abb. 24:** En clase de Patrimonio (30.12.2012), URL:
<http://enclasedepatrimonio.blogspot.co.at/2009/12/finalizado-la-verdad-de-francesco.html>.
- Abb. 25:** Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 109, Abb. 6.1.
- Abb. 26:** Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 88, Abb. 4.
- Abb. 27:** Makart. Triumph einer schönen Epoche, (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1972), Baden-Baden 1972, S. 141, Abb. 91.
- Abb. 28:** Copi Arte (30.12.2012), URL:
http://www.reproarte.com/picture/Andrea+del_Sarto/Caritas/9771.html.
- Abb. 29:** The Metropolitan Museum of Art, New York (30.12.2012), URL:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1974.348>.
- Abb. 30:** Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 80-81, Tafel 17-21.
- Abb. 31:** Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.), Hans Makart. 1840-1884 (Kat. Ausst., Salzburg Museum, Salzburg 2007), Salzburg 2007, S. 237.

- Abb. 32:** Doris Helga Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln 2011, Tafel XV.
- Abb. 33:** Wikipedia (30.12.2012), URL:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cortona_Rape_of_the_Sabine_Women_01.jpg.
- Abb. 34:** Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974, Tafel 64.
- Abb. 35:** Ralph Gleis, Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2011), München/London/New York 2011, S. 214, Abb. 6.10.
- Abb. 36:** Liechtenstein Collections (30.12.2012), URL:
http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=92343&oid=W-5112009115157870.
- Abb. 37:** Artcyclopedia (30.12.2012), URL:
http://www.artcyclopedia.com/artists/amerling_friedrich_von.html.
- Abb. 38:** Wikipedia (30.12.2012), URL:
http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Makart_hans_der_triumph_der_ariadne.jpg
- Abb. 39:** Wikipedia (30.12.2012), URL:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Gaulli_-_Baco_e_Ariadne.jpg.
- Abb. 40:** Wikipedia (30.12.2012), URL:
http://it.wikipedia.org/wiki/File:Raphael%27s_Triumph_of_Galatea_02.jpg.
- Abb. 41:** Neoclassicism (30.12.2012), URL:
<http://www.neoclassicism.us/Content/TheUsesOfAntiquity>.
- Abb. 42:** Hans Makart, Malerfürst (1840-1884), (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 121, Abb. 7.1.
- Abb. 43:** Makart. Triumph einer schönen Epoche, (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1972), Baden-Baden 1972, S. 71, Abb. 36.
- Abb. 44:** Wikipedia (30.12.2012), URL:
http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Cleopatra_with_the_Asp_%281630%29;_Reni,__Guido.jpg.
- Abb. 45:** Yatego (30.12.2012), URL: http://www.yatego.com/kunst-fuer-alle/p,4cf0951966437,4cdc1c666d0e95_3,arnold-boecklin-tod-der-kleopatra-84-x-105-kunst.



Abb. 1: Hans Makart, Die Nilfahrt der Kleopatra, 1875, Öl auf Leinwand, 189,5 x 506 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.



Abb. 2: Schwarzfigurigen Vasenmalerei, 6. Jhdt. v. Chr., Archäologisches Institut, Göttingen.



Abb. 3: Eugène Delacroix, Das Massaker von Chios (Detail), 1824, Öl auf Leinwand, 417 x 354 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 4: Arnold Böcklin, Im Spiel der Wellen, 1883, Öl auf Leinwand, 180 x 238 cm, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München.



Abb. 5: Tizian, Mädchen im Pelz, 1535-37, Öl auf Leinwand, 95 x 63 cm, Kunsthistor. Museum, Wien.



Abb. 6: Eugène Delacroix, Die Frau mit den weißen Strümpfen, um 1825-26, Öl auf Leinwand, 25,9 x 33,2 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 7: Dante Gabriel Rossetti, Lilith, 1868, Öl auf Leinwand, 37,5 x 32 in, Delaware Art Museum, Wilmington.



Abb. 8: Hans Makart, Allegorie auf die Lebenslust, um 1868/69, Öl auf Leinwand, 200 x 126 cm, Unbekannter Besitz.



Abb. 9: Hans Makart, Dora Fournier-Gabillon, 1879, Öl auf Holz, 145 x 94 cm, Histor. Museum der Stadt Wien, Wien.



Abb. 10: Hans Makart, Die Pest in Florenz, 1868, Tafel 1, Öl auf Leinwand, 103 x 204,5 cm, Smlg. Georg Schäfer, Schweinfurt.



Abb. 11: Hans Makart, Die Pest in Florenz, 1868, Tafel 2, Öl auf Leinwand, 103 x 204,5 cm, Smlg. Georg Schäfer, Schweinfurt.



Abb. 12: Hans Makart, Die Pest in Florenz, 1868, Tafel 3, Öl auf Leinwand, 103 x 204,5 cm, Smlg. Georg Schäfer, Schweinfurt.



Abb. 13: Hans Makart, Abundantia: Die Gaben der Erde, 1870, Öl auf Leinwand, 163 x 448 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 14: Eugène Delacroix, Das sterbende Griechenland auf den Ruinen von Mesolongion, 1826, Öl auf Leinwand, 209 x 147 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



Abb. 15: Eugène Delacroix, Die Freiheit auf den Barrikaden, 1830, Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 16: Hans Makart, Der Einzug Karls V. in Antwerpen, 1878, Öl auf Leinwand, 520 x 952 cm, Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 17: Hans Makart, Gräfin Pálffy, 1880, Öl auf Holz, 127,5 x 90 cm, Privatbesitz, Wien.



Abb. 18: Hans Makart, Der Liebesbrief, 1875, Öl, Malgrund unbekannt, 144,5 x 111 cm, Unbekannter Besitz.



Abb. 19: Jan Vermeer van Delft, Der Liebesbrief, etwa 1669-70, Öl auf Leinwand, 44 x 38,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 20: Gustave Léonard de Jonghe, Der Liebesbrief, 1867, Öl auf Holz, 80,5 x 71.



Abb. 21: Hans Makart, Die Falknerin, 1880, Öl auf Leinwand, 106,3 x 79,9 cm, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München.

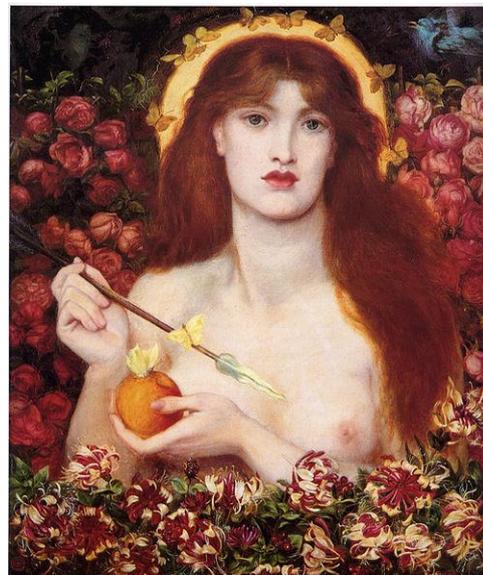


Abb. 22: Dante Gabriel Rossetti, Venus Verticordia, 1863-68, Öl auf Leinwand, 83,8 x 71,2 cm, Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth.



Abb. 23: Sir Lawrence Alma-Tadema, Kirschen, 1873, Öl auf Leinwand, 79 x 129 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antwerpen.



Abb. 24: Francesco Furini, La Verdad, erste Hälfte 17. Jahrhundert, 71 x 56 cm, Palacio de Liria, Madrid.



Abb. 25: Hans Makart, Venedig huldigt Caterina Cornaro, 1872/73, Öl auf Leinwand, 400 x 1060 cm, Österr. Galerie, Wien.



Abb. 26: Hans Makart, Huldigung an Charlotte Wolter, 1878-80, Öl auf Leinwand, 161 x 220 cm (Kat. 1885), 146 x 223 cm (Kat. Miethke, 1898), Unbekannter Besitz.



Abb. 27: Hans Makart, Bacchanten-Familie, 1880, Öl auf Leinwand, 176,5 x 280 cm, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München.



Abb. 28: Andrea del Sarto, Caritas, 1518, Öl auf Holz, 185 x 137 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 29: Guido Reni, Caritas, 1575-1642, Öl auf Leinwand, 137,2 x 106 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 30: Hans Makart, Die fünf Sinne, 1872-79, Öl auf Leinwand, je 314 x 70 cm, Österr. Galerie, Wien.

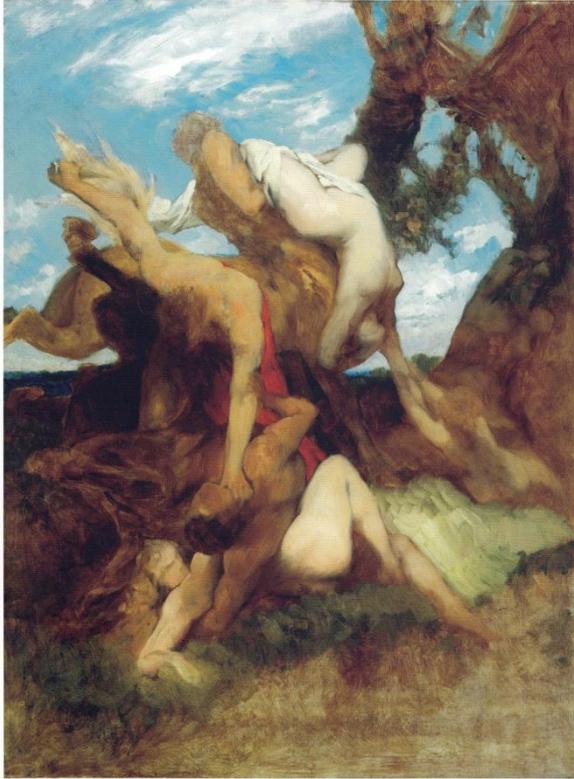


Abb. 31: Hans Makart, Kampf der Lapithen und Kentauren, um 1870-72, Öl auf Holz, 105 x 78 cm, Privatbesitz, Wien.



Abb. 32: Hans Makart, Kampf der Lapithen und Kentauren, 1878/79, Öl auf Leinwand, 190,5 x 381,5 cm, Museum ausländischer Kunst, Riga.



Abb. 33: Pietro da Cortona, Raub der Sabinerinnen, 1629, Öl auf Leinwand, 280,5 x 426 cm, Capitoline Museums, Rom.



Abb. 34: Hans Makart, Marmorherzen, ca. 1880, Öl auf Holz, 93 x 124 cm, Smlg. Otto Schönthal, Wien.



Abb. 35: Hans Makart, Die Japanerin, 1875, Öl auf Holz, 141 x 92,5 cm, Oberösterreich. Landesmuseum, Linz.



Abb. 36: Friedrich Ritter von Amerling, Victor Prinz Odescalchi, 1838, Öl auf Leinwand, 45,3 x 37 cm, Liechtenstein. The Princely Collections.



Abb. 37: Friedrich Ritter von Amerling, Die Morgenländerin, 1838, Öl auf Leinwand, 79 x 94.5 cm, Privatbesitz.



Abb. 38: Hans Makart, Triumph der Ariadne, 1873-74, Öl auf Leinwand, 476 x 784 cm, Österr. Galerie, Wien.



Abb. 39: Baccio, Triumph von Bacchus und Ariadne, ca.1675, Öl auf Leinwand, 104 x 123,3 cm, Ema Gordon Klabin Cultural Foundation, São Paulo.



Abb. 40: Raffaello Sanzio von Urbino, Der Triumph der Galatea, ca. 1511, Al fresco, 295 x 225 cm, Villa Farnesina, Rom.



Abb. 41: Thomas Couture, Die Römer der Verfallszeit, 1847, Öl auf Leinwand, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 42: Hans Makart, Der Tod der Kleopatra, 1875, Öl auf Leinwand, 191 x 255 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.



Abb. 43: Hans Makart, Die sterbende Kleopatra, 1875, Öl auf Holz, 122,5 x 83 cm, Rauscher, München-Gräfelfing.



Abb. 44: Guido Reni, Kleopatra, 1630, Öl auf Leinwand, 113,7 x 94,9 cm, Königl. Smlg., Windsor Castle, Berkshire.



Abb. 45: Arnold Böcklin, Tod der Kleopatra, 1878.

Abstract

Hans Makart malt Frauenbilder, die bestimmten Schönheitskriterien folgen und sich durch die Tendenz zu einer weiteren Verschönerung auszeichnen. Die Vorliebe, Frauengesichter zu ebenen und zart sowie leicht modelliert darzustellen, erklärt sich aus seinen dekorativen Bestrebungen. Die Frau, selbst als Dekor aufgefasst, erfährt sowohl der Malweise Makarts als auch durch seine Gestaltungskriterien, die einerseits gestalterische Gegensätze zur Unterstreichung weiblicher Merkmale aufweisen und andererseits in Weiblichkeitssymbole eingebettet werden, eine Idealisierung. Die Eingrenzung auf bestimmte Frauentypen schließt andere aus. Nicht dargestellt werden alte oder makelbehaftete Frauen, dessen Körper für Individualität spricht. So verweist Makart in erster Linie auf eine Vorstellung von Weiblichkeit.

Diese Weiblichkeit ist jedoch nicht mit Sinnlichkeit zu verwechseln, denn Makarts Frauenfiguren geben sich nur in Ausnahmen sinnlich bewegt. Tritt eine eigene Lustempfindung und dessen Ausdruck in Mimik oder Gestik auf, so verkörpern die Frauen nicht nur etwas Reizvolles und Anziehendes, sondern stets auch etwas Erschreckendes oder Bedrohliches.

Ebenso wie die frühe Frauenbewegung zu radikalen, „männlichen“ oder sinnlich bewegten Frauen Abstand nahm, bezieht sich Makart in seinen Frauenbildern, mit Ausnahmen, hauptsächlich auf eine schöne, wohlgeformte und tugendhafte Erscheinung. Er malt Frauen aus einer zeitgemäßen Sicht heraus, indem er auf die „natürliche“ Differenz der Geschlechter aufbaut. Diese Frauenbilder finden sich gleichermaßen in literarischen und theoretischen Schriften und Auffassungen seiner Zeit. Seine Frauenfiguren dienen als Schaubilder und Projektionsflächen für sublimale Inhalte, die unbewusst oder bewusst wahrgenommen werden und meistens auf den männlichen Blick ausgerichtet sind, als Idee vom Frausein und von Weiblichkeit.

Obwohl es auf den ersten Blick so scheint, dass Makart vor allem die Vorstellungen von Männern bedienen wollte, kann eine Verschränkung zwischen Selbst- und Fremdbild der Frau gezeigt werden. Da die Bilder, vor allem die Portraits, stets Identifikationsmöglichkeiten darstellten, die Frauen angenommen oder abgelehnt haben, gilt eine Trennung zwischen der Frau an sich und den Weiblichkeitszuschreibungen stets zu hinterfragen.

Makart verwendet eine Vielzahl an Archetypen und Typen von Weiblichkeit, die sowohl seinen eigenen Vorstellungen als auch allgemeinen, damals zeitgenössischen Bildern entspringen. Seine Frauenbilder können als subjektive und intuitive, bewusste und unbewusste Stellungnahmen zu der Debatte um die Frauenbestrebungen und um Weiblichkeit gelesen werden.

CURRICULUM VITAE

CORNELIA ELEONORE ZEROVNIK

04.04.1979 in Villach (Ktn.) : g e b o r e n a m
Wien : l e b t i n
Österreich : s t a a t s b ü r g e r s c h a f t

: a u s b i l d u n g

Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien	1999-dato
Höhere Technische Lehr- und Versuchsanstalt für Bildnerische Gestaltung in Graz, Fachrichtung Graphic Design	1993-1998
Bundesrealgymnasium Perau in Villach	1989-1993
Volksschule in Damtschach/Wernberg	1985-1989

: b e r u f l i c h e s

Wissenschaftliche und organisatorische Mitarbeiterin	driendl*architects, Wien	2012
Museumsaufsicht	Artex Museumsorganisation GmbH, Wien	2003-2009
Assistentin	Coop Himmelb(l)au, Wien	2001