

Susanne v. Falkenhausen
Gustav-Müller-Str. 28
1000 Berlin 62

DAS BILD ALS QUELLE ZUR FRAUENGESCHICHTE - EIN VERSUCH.

Gefängnis und Idylle als Synonym für Frauenraum in einem Bild aus der Frühzeit des italienischen Nationalstaates.

Was ich vorhabe, ist eine Bildinterpretation. Warum das bei einem Historikerinnentreffen? Meine Frage ist die nach dem Bild als Quelle. Als Quelle wofür? Für Frauengeschichte - was ja angeblich was anderes ist als die GESCHICHTE und deshalb auch andere Methoden bräuchte ... ? Dazu will ich anschließend ein paar Fragen aufhäufen, chaotisch und im Ansatz, wobei ich davon träume, daß sich dazu vielleicht eine ständige fachübergreifende AG zusammenfände. Mit der Frage nach dem Wofür verbindet sich die nach dem Wie, also nach dem Quellenbegriff und den Lesarten, die sich eingefleischten Historiker/innen vielleicht oft gar nicht mehr stellt. Terrains sind inzwischen abgesteckt, auf denen sich auch für die unterirdische Frauengeschichte Quellen finden lassen. Kunsthistoriker/innen dagegen müssen sich oft gegen den Vorwurf, Kunstwerke zu bloßen Quellen herabzuwürdigen, wehren. Das sind zwei fachspezifische Zwangsjacken, die jeweils und gemeinsam aufzubereiten zur Erweiterung des Quellenbegriffs und der Interpretationsarten ganz fruchtbar sein könnte.

Abb. I

Bei meiner Beschäftigung mit dem Frauenbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts in Italien fiel mir inmitten einer Schwemme geschwätzig pompös sentimentaler Bilder dieses hier auf, es zog mich an, ästhetisch und durch seinen Ausdruck. "Luisa Sanfelice im Gefängnis" von einem Gioachino Toma, entstanden 1874/77 in Neapel. Seine Ruhe zog mich an, die sanften grauen Farben, dann stieß ich auf einen Unruheherd: die Diskrepanz zwischen dieser Ruhe und dem Titel: Luisa Sanfelice im GEFÄNGNIS. Warum litt diese Frau nicht sichtbar, wie das Männer gemeinhin in Gefängnisbildern taten? Wurde hier etwa Elend, Verzweiflung, Reue, Widerstand thematisiert? Als ich herausfand, daß der Maler Republikaner war und in Garibaldi's Truppen 1856/57 gekämpft hatte, nahm ich an, daß Toma hier eine zeitgenössische Heldin der nationalen Befreiungsbewegung dargestellt hatte. Nicht richtig, auch nicht weit gefehlt, aber den Eindruck des Zeitgenössischen von Figur und Maler mußte ich revidieren. Luisa ist eine unfreiwillige Protagonistin

der jakobinischen Republik Neapel, die 1798/99 ein halbes Jahr unter dem Schutz der Franzosen bestand, bevor der König beider Sizilien sie mit Hilfe Nelsons wieder zurückeroberte.

Zurück zum Bild. Ich werde es kurz beschreiben und den Planungsverlauf darstellen.

Der Titel des Bildes gibt das Wissen vorweg, daß es sich hier um eine Gefängniszelle handelt, worauf im Grunde nur die Kargheit der Einrichtungsgegenstände und das Gitter am Fenster verweisen. Der Raum macht einen relativ freundlichen, hellen und geräumigen Eindruck. Luisa ist bürgerlich einfach gekleidet, näht und ist offenbar schwanger. Darstellungen von Frauen im Gefängnis sind ungewöhnlich, ebenso der Umstand, daß Luisa offenbar mit vollkommener Ruhe, ohne ein Zeichen innerer Auflehnung oder Verzweiflung, in ihre Näherei versunken ist, ganz so, als ob sie ihr gewohnter Wohnraum umgäbe. Diese Dinge empfand ich als Widersprüche - was heißen mag, daß gerade hier aber auch der Schlüssel zu meinem Verständnis des Bildes liegen könnte. Sie können Bezüge zu meinen Erfahrungsbrüchen aufzeigen, aber auch die historische Bruchstelle, an der dieses "Frauenbild" entstanden ist, anzeigen. Und diese Bruchstelle, im Bild als seine lesbare Erscheinungsebene nur ungenügend zu oberflächlicher ideologischer Ganzheit zusammengefleckt, mag gerade im Bruch ein Moment von Frauengeschichte durchschimmern lassen.

Von der "Luisa Sanfelice in carcere" gibt es zwei Versionen, die erste von 1874-75, und die zweite, berühmt gewordene, von 1877.

Abb. I, II

Es existieren außerdem zwei Skizzen für die Zelle.

Die Raumkonzeption dieser Skizzen war offenbar unbefriedigend; die Lichtführung wird gegenüber den Skizzen in den beiden ausgeführten Versionen zunehmend beruhigt und der Raum erweitert, was das dramatische Gewicht der Gefängniszelle wesentlich dämpft. Die erste Fassung zeigt einen kargen, aber nicht unfreundlichen Raum, der frontal zum Beschauer geöffnet ist.

Abb. I

Eine sparsame, undramatische Auswahl von Farben und Objekten, eine extrem einfache Raumkonzeption, eine ruhige Lichtführung. Die Haltung der Frau strahlt Ruhe aus, ihr Ausdruck abwesende Konzentration auf ihre arbeitenden Hände. Der Bauch wird durch das auf

ihn fallende Licht betont. Anhaltspunkte zur Identität ihrer Person werden, außer dem der Schwangerschaft, nicht gegeben.

Abb. II

Ein Vergleich mit der zweiten Version von 1877 läßt auf eine sich langsam formulierende Intention Tomas schließen. Die erste Fassung setzt kompositorisch zwei dominierende Akzente: die Gestalt der Luisa und die Tür.

Die zweite Version zeigt wenige, aber wesentliche Änderungen, die auf größere Geschlossenheit zielen. Luisa ist zum Zentrum der Komposition geworden, da der zweite Akzent der Tür fehlt. Ihre Plazierung in Relation zum Raum ist die gleiche geblieben.

Luisa hat jedoch die Seite gewechselt, was eine wichtige Folge hat: Von links nach rechts das Bild lesend oder überfliegend, wie das gemeinhin geschieht, öffnet sich ihre Gestalt in die Blickbewegung des Betrachters hinein, während der Blick in der ersten Version als erstes auf ihre schwarzverhüllte Schulter stößt und dann auf das beschattete Gesicht, welches hier im Licht ist. Die Durchzeichnung von Licht und Schatten ist weicher und vereinheitlichender geworden, die dunklen Schatten sind zu einem durchsichtigen grauen Schleier reduziert. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß die Raumgrenzen hier andeutungsweise, aber klar gegeben werden, was den Charakter des geschlossenen Innenraums präzisiert. Die Farbskala ist die gleiche geblieben, wirkt jedoch monochromer durch das sanfte Licht.

Diese Entwicklung fördert die Konzentration auf die Gestalt, die Vereinheitlichung des Raumes, nun geschlossen, ohne drückend zu wirken und eine andere atmosphärische Wirkung, da nun kein greller Sonnenschein mehr die Zelle durchfährt, sondern ein diffuses, leicht graues Licht im Raum steht. All dies verstärkt den Eindruck des erstarrten Moments, der andauert: keine narrative Zeit, sondern ein stillebenartiger Stillstand.

Es wird also nichts erzählt. Zeit, d.h. Erzählung ist nur in der minimalen Bewegung des Nähens inkorporiert - sehr ungewöhnlich in einer Zeit, als die Erzählung, das Melodrama, die Geschichte, ob nun Gegenwartsgenre oder Historie, im Bild das wichtigste war. Schlachten wurden geschlagen, Garibaldi trug die sterbende

Geliebte Anita aus der Schlacht, der neue König wurde empfangen oder es las Torquato Tasso der schwindsüchtigen Eleonora d'Este etwas vor. Welchen Augenblick der Luisaschen Geschichte hat nun Toma rekonstruiert oder gestellt, um ihn so erstarren zu lassen?

DAS KURZE ERWACHEN DER LUISA SANFELICE - ODER: EINE REVOLUTIONÄRE KARRIERE. Aus einer Familie des bourbonischen Hof- und Beamtenadels stammend, geboren 1764 in Neapel, heiratet Maria Luisa Fortunata de Molino mit 17 Jahren einen entfernten Vetter von 18 Jahren, Andrea delli Monti Sanfelice. Sie gebiert drei Kinder. Andrea gerät bald in Schulden, und sowohl er als auch Luisa werden unter die Vormundschaft eines Hofbeamten gestellt und getrennt in Konvente geschickt, um zu verhindern, daß die wirtschaftliche Substanz der Familie gefährdet würde. Die Kinder werden in alle Winde verstreut. 1798 lebt Luisa wieder in Neapel, anscheinend mit Kindern und Ehemann. Völlig unbeteiligt an den politischen Geschehnissen (Flucht Ferdinands II. vor den Franzosen, Ausrufung der Republik unter dem Schutz des französischen Militärs, Etablierung einer provisorischen Regierung bürgerlicher und adliger Republikaner - gegen den Widerstand der royalistisch gesonnenen unteren Volksschichten), hat sie sowohl royalistische als auch republikanische Freunde, von den Historikern des 19. Jahrhunderts meist als Geliebte betrachtet.

Ihr royalistischer Verehrer Baccher, beteiligt an der Vorbereitung einer Verschwörung, gibt ihr ein Schutzbillett, das sie nach gelungenem Umsturz vor Verfolgung bewahren soll. Dies Billett gibt sie einem republikanischen Freund, was zur Aufdeckung der Verschwörung und zur Verhaftung der Beteiligten führt.

Eleonora Pimentel Fonseca, Herausgeberin des "Monitore Napoletano", preist sie als Retterin und Mutter der Republik. Nachdem die Bourbonen Neapel genommen haben, werden mehrere hundert Republikaner verhaftet und hingerichtet, Eleonora Pimentel Fonseca als eine der ersten. Luisa wird als die Verantwortliche für die Aufdeckung der Verschwörung verhaftet und zum Tode verurteilt. Am 14. September kommt sie in die Todeszelle, wird jedoch wieder herausgeholt, nachdem das Urteil aus verfahrens-

technischen Gründen suspendiert wird. Am 29. September erneut in die Todeszelle gebracht, erklärt sie, um sich zu retten, sie sei schwanger. Die Schwangerschaft wird von barmherzigen Ärzten bestätigt; Ferdinand läßt sie jedoch nach Palermo, wo er noch Hof hält, transportieren und dort mehrere Monate lang überwachen, in der Absicht, sie auch im Falle einer Schwangerschaft nach der Geburt hinrichten zu lassen. Die Öffentlichkeit von Neapel nimmt an, daß ihre Todesstrafe in Gefängnis umgewandelt wurde und vergißt sie allmählich.

Am 18. März 1800 findet die letzte Hinrichtung statt; die anderen Verurteilten werden zu Gefängnis und Verbannung begnadigt. Um so größer das Entsetzen der Neapolitaner, als Luisa am 1. September in demselben Postschiff, das die Nachricht von der Geburt eines Prinzen bringt, zur Hinrichtung nach Neapel gebracht wird, nachdem sich ihre Schwangerschaft endgültig als fingiert erwiesen hat. Am 10. September kommt sie zum dritten Mal in die Todeszelle; am 11. wird sie, ein Jahr nach ihrer Verhaftung, hingerichtet. Bei der Hinrichtung kommt es zu einem Zwischenfall: Der Henker läßt die Guillottine zu früh fallen, Luisa ist schwer verletzt und stirbt unter dem Messer des Henkers. Selbst der royalistische Teil der Öffentlichkeit, der Eleonoras Hinrichtung noch mit Hohngesängen begleitet hatte, ist nun erschüttert.

Dieses Geschehen, in der Geschichte der "Italia repubblicana" nicht mehr als eine Episode, gewinnt nun im neunzehnten Jahrhundert disproportional an Bedeutung. In den Arbeiten der Patrioten, Historiker und Literaten wächst Luisa zum Symbol des Widerstandes gegen Fremdherrschaft und Tyrannis, wobei Fakten und Erfindung eng verwoben werden. Die Tragik ihrer Geschichte wird noch gesteigert durch die allgemeine Annahme, sie sei tatsächlich schwanger gewesen und in Palermo Mutter eines Kindes geworden.

Auch Toma folgt offenbar dieser Annahme, wenn er sie in der Zelle beim Windelnähen "erstarren" läßt und so ihre ungelebte Mutterschaft zum Zentrum ihrer Geschichte macht. Er steht damit in einer Rezeptionstradition dieser Figur, die zwischen der engagierten Republikanerin, der passiven Märtyrerin und der tragischen Mutter oszillierte. Dabei läßt sich ein deutlicher Unterschied zwischen dem prärevolutionären Luisabild bis 1860 und dem postrevolutionären ab 1860 ablesen. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde aus der Dame zweifelhaften Rufes ein literarisches Bild poetisch reiner, aufopferungsvo-ler

Liebe (Coletta, Stendhal). Mit dem Nähern der ersten niedergeschlagenen Revolution von 1848 wird ihr Bild politisiert, sie wird zur politisch aktiven republikanischen Heroine. In den patriotischen Dramen und Romanen von 1840 bis zur Vereinigung Italiens 1860 greift sie aktiv in das politische Geschehen ein. Ihre Figur gab reichlich Gelegenheit, in historischem Gewand und daher von der Zensur nicht angreifbar, patriotischen Befreiungsideen Ausdruck zu geben. 1860 beginnt mit einem dicken Roman von Alexandre Dumas père eine neue Phase der Rezeption. Aus der aktiven Heroine wird "eine Heilige" (Dumas). Weltliche Tugenden wie Widerstand und Vaterlandsliebe werden ausgetauscht gegen sakralisierte, die gemeinhin mit Ergebenheit, Passivität und Demut assoziiert werden. Ihr Bild, auch ihr "Märtyrertod", wird entpolitisiert, von geschichtlichen Bedeutungszusammenhang getrennt, eine schicksalhafte Tragik bleibt übrig. Der Umschwung tritt genau dann ein, als die politische Situation und die Bedürfnisse der Schicht, die in der Hauptsache ihr Bild konsumiert, sich mit dem Vollzug ihrer politischen Emanzipation ändern. Das in Italien relativ geschichtslose Bürgertum muß sich nun an ein neues Selbstbild als herrschende Schicht gewöhnen. Manifestationen politischen Widerstands werden überflüssig und die Reflexion auf die eigenen, herrschaftsstabilisierenden Werte muß beginnen. Neuer Verfechter des Status quo ist das Bürgertum und Mittelpunkt des "postemanzipatorischen" bürgerlichen Wertsystems ist: die Familie. Toma hatte sich nach einem misslungenen Versuch mit einem großangelegten Historienbild jahrelang auf häusliche Themen beschränkt. Die Luisa war nach zwölf Jahren sein erstes historisches Thema. Aus den möglichen Augenblicken aus Luisas Schicksal wählt er denjenigen, der im Rahmen seiner häuslichen Erfahrung rekonstruierbar ist: Luisa ist seine Frau, die in einem Raum sitzt, der die Dimensionen eines bescheidenen Wohnzimmers hat und dessen zellenhafte Beigaben Toma aus eigener Anschauung in bourbonischen Gefängnissen kannte. Toma transportierte auf diese Weise die Luisa auf eine Ebene, die für ihn wie für den Betrachter eigene alltägliche Erfahrungswelten evozierte. Aus der historischen Figur wurde eine Frau, die dem damaligen Beschauer vertraut erschien.

Tomas Luisa ist im Übrigen kommentar- und geschichtslos in die italienischen Schulbücher eingegangen und wird dort von den Kindern bis heute als arme werdende Mutter im Gefängnis konsumiert.

Unsere Quelle ist kein Dokument im traditionellen Sinn. Sie ist, wie ein literarischer Text, ein Kunstprodukt, seine Struktur ist nicht einfach Abbild eines Urbildes und deshalb nicht in einer beschreibenden Oberflächenanalyse erfahrbar. Sie hat eine "Sprache" und "Sprachregelungen", d.h. visuelle Traditionen, aber ihre Kodifizierung läuft zwangsläufig anders als die der Sprache. Festlegbar sind Strukturen als Bedeutung beim Bild vor allem durch Vergleichen, Kontrastieren und Verknüpfen mit den im Entstehungszusammenhang geltenden Traditionen und Bilderwelten, formal wie inhaltlich. Daß dies nicht in einer objektivierbaren Weise geschehen kann, sondern viel mit den Bilderwelten im Kopf der Interpretin zu tun hat, wird im allgemeinen als der Wissenschaft abträglich empfunden, bietet aber gerade uns eine Möglichkeit, Wege zu finden, unseren Anspruch des Ausgehens von uns selbst in der Frauenforschung umzusetzen.

Bei Tomas Wahl und Formulierung des Themas scheinen zwei Aspekte eine Rolle zu spielen: das historisch-politische Interesse und der Einfluß gegenwärtiger häuslicher Erfahrung. Diese Zweigleisigkeit kann helfen, die Formen visueller Präsentation bei der Luisa in ihren zeitgenössischen Bezügen näher zu bestimmen, indem sie mit zeitgenössischen Bildern verglichen werden, die mit Tomas Luisa strukturelle Elemente gemeinsam haben: Es sind ein Gefängnisbild, eine zum Tode verurteilte Revolutionärin und eine Frau in einem Innenraum. Sie sind zwischen 1863 und 1878 entstanden, also postunitär; ihre Maler sind gleichaltrig (geboren 1836) und arbeiten zum Zeitpunkt der Entstehung der Bilder in Neapel.

Abb. III

"Roma o morte" von 1863 gehört zu den Werken Tomas, die nach 1860 seine eigene politische Erfahrung und Haltung zum Ausdruck bringen: Eine Szene aus der Gefangenschaft einer Gruppe garibaldinischer Freiwilliger. Der Soldat im Zentrum des Bildes, den Rücken zum Beschauer gewandt, ist dabei, "Roma o

morte - Viva Garibaldi" an die Zellenwand zu schreiben. Diese Szene zeigt, im Gegensatz zur Luisa desselben Toma, in ihrer Erzählhaltung einen ausgeprägten narrativen Genrecharakter. Die Zeit dieser Soldaten steht nicht still; sie drücken ihre Kondition als Gefangene nicht in der Erstarrung innerer Isolation aus. Sie sind Teilhabende an einem politischen Geschehen und Träger einer Gesinnung, die sie auch im Gefängnis noch aktiv ausdrücken - etwas, was in Luisas Haltung, wie sie Toma darstellt, unmöglich wäre. Die Gefangenschaft der Freiwilligen und die der Luisa haben bei Toma nichts gemeinsam und sind für den Maler wie für den Betrachter Träger verschiedener Bedeutungen.

In die nach 1860 beliebt gewordene Gattung des historischen Genrebildes, der "Roma o morte" zumindest nahesteht, gehört auch

Abb. IV

"Eleonora Pimentel Fonseca condotta al patibolo", von Guiseppe Boschetto (1868).

Bei Boschettos Eleonora fallen als erstes zwei Gestaltungsprinzipien auf: Erzählung und Inszenierung. Boschetto fängt einen Moment ihres Ganges zum Schafott in einer Weise ein, die folgende Absichten verrät: die der naturalistischen Unmittelbarkeit der populären "Szene aus dem Volksleben" wird gepaart mit einer Wirkung, die man mit der des aktuellen Sensationsfotos vergleichen könnte. Dieser Unmittelbarkeit steht die theatrale Inszenierung des dramatischen Mittelpunkts offenbar nicht entgegen. Eleonora Pimentel, umgeben von Militär und Lazaroni, das Volk starrend am Rand, bewegt sich durch dunkle Gassen. Aber just im Moment des "Schnappschusses" fällt die Sonne auf den Fleck, auf dem Eleonora gerade steht, taucht sie in Licht und läßt die Kapuzen der "Confraternità dei Bianchi" hinter ihr wie einen Heiligenschein um sie herum aufleuchten. Trotz des narrativen Grundtons gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen Boschettos Eleonora und Tomas Luisa: Der Eindruck ihrer Abgetrenntheit und des Stillstands der Zeit. Der Zug um Eleonora bewegt sich, sie jedoch ist umgeben von einem Kreis leeren Raumes, der sie von der Szene, die erzählt wird, loszulösen scheint und in dem sie - als einzige - stillzustehen scheint. Eleonora scheint also, wie die Luisa des Toma, inmitten des

Tumults einen autarken inneren wie äußeren Raum zu leben, in dem die Erzählung erstarbt. Ihre Figur wird durch die Inszenierung herausgehoben und sakralisiert, ihre Pose ist der einer Märtyrerin vergleichbar (der "Heiligenschein", das Kreuz in den Händen) - sie scheint für ihren Glauben und nicht für ihre politische Überzeugung aufs Schafott zu gehen.

Boschetts Eleonora und Tomas Luisa haben also den raum-zeitlichen Stillstand gemeinsam, die Wirkung ist jedoch eine andere.

Der Kontrast, den Boschetto zwischen Erzählung und Stillstand konstruiert, läßt diesen Stillstand anders wirken als die Gefrierung des Moments bei Luisa. Er wird zur rhetorischen Figur, die Emphase und Pathos erzeugt und der Gestalt der Eleonora symbolischen Charakter vermittelt.

Den realistischen Gegenpol unseres Vergleiches bietet "La Zia Erminia" (ca. 1867) von Adriano Cecioni, die mit der Luisa den Innenraum gemeinsam hat. Was können ein bürgerliches Interieur und eine Zelle, beide bewohnt von einer Frau, gemeinsam haben? Die "Zia Erminia" präsentiert eine der radikalsten Positionen des italienischen Realismus: Für Cecioni war nur malbar, was er in einem gegebenen Moment sah - und das war in erster Linie die Familie.

Die "Zia Erminia" sitzt zur Seite eines offenen Fensters, das jedoch keinen Blick freigibt und so einen Kontrast zwischen Innen- und Außenraum schafft, sondern gleichsam wieder geschlossen wird durch die Flucht einer sonnenbeschienenen Hauswand, deren Fenster bemerkenswerterweise alle durch Läden verschlossen sind. Die Öffnung also macht die "Zia Erminia" nicht zum Fensterbild, da der Ausblick versperrt wird. Vor ihr ein Nähtischchen, auf dem ihre Handarbeit abgelegt ist. Die Tante jedoch arbeitet nicht, sondern sie liest mit einer Versunkenheit, die der der Luisa ähnelt. Die Details einer mittelständischen Einrichtung sind minutiös ausgeführt.

Das Interieur als Motiv ist in bürgerlichen Zusammenhängen entstanden und wird in diesen besonders gepflegt. Seine Definition in traditionell kunsthistorischem Sinne (ich zitiere Scholl): "ein

Zimmer mit einer oder mehreren Personen, meist Frauen, die in stiller Tätigkeit begriffen sind und denen das dafür benötigte Licht aus der nahe gelegenen Quelle das Fenster zuströmt". Das klingt wie eine Beschreibung der Luisa in der Zelle.

Das Interieur, offenbar also ein frauenspezifischer Raum, wird in der bürgerlichen Malerei des 19. Jahrhunderts zum Träger der Idyllentradition. Die bisherige der Renaissance (Arkadien) bis zum Rokoko (Pastoralen) konnte als Gegenentwurf utopischer oder retrospektiv-utopischer Tendenz verstanden werden. Die bürgerliche Idylle hatte laut ihren Theoretikern (Goethe, Hegel, Humboldt) folgende Determinanten, die ich kurz aufzählen will: Anders als die idealistische Idylle der Renaissance und des Barock lebt sie in der Gegenwart und stellt wirkliche Welt dar, jedoch als Teilwelt - je kleiner der Ausschnitt, desto idyllischer, da der Gegenentwurf der bürgerlichen Idylle in eben dieser Beschränkung liegt. Ein eng umschriebener Raum beschränkt Bewegung und Raum-Zeit-Ausdehnung auf ein Minimum. Bei Luisa bewegt sich nichts außer ihren Händen. Beide Elemente sind auch stilistisch auf dieses Minimum reduziert. Die Idylle ist ein autonomer Zustand, der nicht auf Anderes außer ihr liegendes verweist.

Ihr ideales Thema ist, wir ahnen es, das häusliche Familienleben als Gegenentwurf zur "Existenz in größeren Verhältnissen", der "enge aber liebliche Kreis unschuldiger Sitten und einfacher Tugenden".

Inhaltliche Wesenszüge sind: das Eigenhändige und selbst Benutzte des Hergestellten, das Mühelose der Tätigkeit - alles Ausdruck von Autarkie, unveräußertem Gemüt, Einheit von Impuls und Ausführung, die einen Zustand des Glücks realisiert, Abwesenheit von Ehrgeiz und moralischer Verderbtheit, Zeichen des Naiven und Unkorrumpten. Der eng begrenzte Raum, locus amoenus (lieblicher Ort) dieser Idylle, ist Ausdruck der Sicherheit, Geborgenheit, des Behaustseins.

Eine weitere Wesenseinheit des Idyllischen ist der Hinweis auf das Zyklische als Bindung an die Natur.

Bei dieser Liste von Determinanten der Idylle wird nur allzu deutlich, warum das Interieur als bürgerliche Idylle ein Ort

der Präsentation des Weiblichen ist: Sie erscheint als vollkommene Koordinate von Eigenschaften, deren sich der in Dimensionen von Öffentlichkeit lebende Mann beraubt fühlt und die er an die Frau und Ehefrau als Zentrum eines Gegenentwurfs des Privaten delegiert.

Auf Luisa bezogen: eigenhändig stellt sie die Windeln zum eigenen Gebrauch her, mühelos, weil bis zum Automatismus geübt, ist die Tätigkeit, begrenzt, begrenzter geht es nicht, ist der Raum - die Zelle, die so zum locus amoenus der Idylle wird.

Die Determinanten der Idylle treffen also auf die Luisa noch genauer als auf die eher "idyllisch" erscheinende Tante Erminia zu: Luisa ist nicht lasterhaft müßig (Müßiggang, allegorisch in der Frau verkörpert, gehörte zum klassischen Katalog der Laster und erscheint wohl auch deshalb nicht unter den Charakteristika der Idylle) wie die lesende Tante, sondern "glücklich" tätig, bezogen auf das Zyklische der Natur, sprich Schwangerschaft - ein Zustand, der die Frau naturgebunden und kulturunfähig macht, der aber in den Entwurf bürgerlicher Harmonie, für den Mann nur im Bild der Frau erfahrbar, gehört.

Die realistische Idylle, ungleich der idealistischen, die den Moment glücklicher Harmonie der Menschheitsgeschichte darstellt, gibt einen Moment der totalen Harmonie in einem Menschenleben wieder. Diesen Moment konstituiert im Interieur des neunzehnten Jahrhunderts die mikrokosmischen Ganzheit zurückgezogenen Familienlebens. "Zielpunkt jeder idyllischen Darstellung ist, Seinsweisen des Anthropologisch-Normalen des schlechthin Natürlichen zur Anschauung zu bringen".⁺ Dies schlechthin Natürliche, mit dem "Normalen" verbunden, was die historische Dimension dieses "schlechthin" deutlich macht, sieht das postunitäre Italien in der Frau und ihrem "natürlichen" Bereich, der Familie.

Sowohl Tante Erminia als auch die schwangere Luisa in ihren abgeschirmten äußerlichen wie innerlichen Räumen repräsentieren in ihrer idyllischen Wirkung das "Anthropologisch-Normale" dieser bürgerlichen Frau, anthropologisch-normal in seiner historischen Dimension, "schlechthin-natürlich" in der Imagination des Weiblichen, die hier vorliegt. Die realistische Idylle

+

stellt zwar nicht mehr etwas dar, was nicht ist, aber sein sollte - eine Utopie also, ist aber dennoch in der Darstellung eines ausgewählten Ausschnitts der realen Welt Projektion eines Bedürfnisses, des Bedürfnisses nach dem "schlechthin Natürlichen", das sich in der Vorstellung von fraulicher Seinsart ausdrückt. Die Frau, ihr Anblick, versunken in ihr selbstverständliche, ero "natürliche" Tätigkeit in intmem Raum - hier Zelle - ,der dem Mann intim wird, weil sie sich darin aufhält, wird zum locus amoenus des Mannes und Familienvaters.

Dies impliziert, ja macht notwendig, daß sie und ihre Welt, in die sie relegiert ist, getrennt bleiben von der des Mannes.

Und hier sind wir an der Bruchstelle, an der wir angesetzt haben und durch die meine Beziehung zum Bild entstand. Sie kommt dort zustande, wo die extremen Gegensätze Zelle und Idylle, Letztere nachgewiesen an Struktureigenschaften des Bildes, zusammengeführt werden zu einem Synonym, der den idealen Ort weiblicher Relegation verkörperte - und noch verkörpert?

Warum entsteht nun, gerade nach vollzogener politischer Emanzipation des Bürgers, ein solches extrem repressives Bild der Frau als glückliche Gefangene? Das ließe sich vielfältig begründen, z.B. damit, daß nun die kulturellen Werte des Bürgertums, vorher dem Feudalismus unterlegen, in ihrem Konservatismus voll entfaltet werden können. Oder damit, daß für den Bürger Süditaliens die nationale Zentralisierung eine bis heute fortwirkende wirtschaftliche Emargination zur Folge hatte, er also diesen Druck weiterzugeben hatte an seinen Rückzugsort, die Familie. Oder daß er reagierte auf das, was sich in diesen Jahren bei den Frauen regte, die die während der Revolution entstandenen Freiräume und neuen Kompetenzen nun kämpferisch weitertrieben. Dies alles gesagt, reicht mir das nicht. Wenn ich Tomas Frauenwelt betrachte, kann ich mich so nicht von ihr lösen. Sie berührt etwas Reales. Der Blick des Malers gibt den Blick frei auf etwas Losgelöstes, Entrücktes, Einsames bei den Frauen, die sich nie auf den Mann/Maler zu beziehen scheinen, selbst wenn sie ihn anschauen - eine grundsätzliche Ge-

trenntheit der Geschlechterwelten. Im Übrigen derart ausgeprägt und statisch, wie es mir in Bildern aus Norditalien nicht begegnet ist. Auch das mag einen realen Unterschied bedeuten.

Ich selber habe einiges von dieser Separatheit unter partiell anderen Bedingungen, seit dem Erwachsenwerden unter anderen Zielsetzungen und in bewußtem politischen Rahmen ebenfalls passiv wie aktiv vollzogen. Sie birgt Unterdrückendes ebenso wie Schutzräume, Befreiendes wie Widersprüchliches. Vieles davon habe ich erst im Laufe dieser Interpretation verstanden. Ich glaube, das hat das "Bild"-begehren - anfangs unbewußt - ausgelöst, welches den "Dialog" zwischen dem Bild und mir hergestellt hat und natürlich den Hebelpunkt der Interpretation mit bestimmt.

Nun zu den Fragen:

Die erste: Was sind hier eigentlich Eurer Meinung nach die konkreten Ergebnisse?

Für mich ist diese Arbeit so etwas wie der Beginn einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit Gegenstand und Verfahren einer möglichen feministischen Kunstgeschichte geworden. Aus dem anfänglichen, etwas mageren methodischen Schlüsselwort der Geschichte der "imaginierten Weiblichkeit"⁺ wurde die Frage nach meinem Bezug zum Bild, nach der "Lektüreerfahrung" bzw. dem "Bild-Begehren" (frei nach Termini der strukturalistisch/psychoanalytischen Literaturwissenschaft, gegen die ich im übrigen einige Vorbehalte habe), also nach dem Verhältnis zwischen Lesender und Gegenstand, nach Subjektivität und Geschichtlichkeit bezogen nun auf das Subjekt der Frau und ihr Erkenntnisinteresse, wenn sie Frauengeschichte er- und vermitteln will.

Daran schließt sich die Frage nach diesem Erkenntnisinteresse an. Ist es eigentlich wirklich schon konstituiert nach Jahren eines feministischen Wissenschaftsbetriebes? Oder womöglich verschüttet unter einem stillschweigenden Konsens? Wenn uns unsere spezifische Perspektive nicht entgleiten soll unter dem Druck eingefahrener Wissenschaftsstrukturen, müssen wir auch Theorie betreiben und nach einer feministischen Erkenntnistheorie fragen.

⁺ Bovenschen

Ich sage bewußt nicht "weibliche", um zu vermeiden, daß sich ein biologischer Determinismus in die Auseinandersetzung mit dieser Frage einschleicht, wie er bei der Frage nach der weiblichen Ästhetik oft zu spüren ist.

Zurück zum Bild als Quelle: An dem Problem für männliches Wissenschaftsverständnis, die Interpretation von Kunstwerken zu objektivieren, sind bisher alle theoretischen Modelle gescheitert, weil ein Kunstwerk (Text, Bild u.ä.) besondere Eigenschaften hat, die mit der schon erwähnten Lektüreerfahrung, d.h. mit dem immer vorhandenen subjektiven Bezug des Interpreten zum Gegenstand zu tun hat. Kunst ist Kunst, weil sie den Betrachter in irgendeiner Weise herausfordert - deshalb der Begriff des "Bild-Begehrens", ein Begehren, das zwischen Bild und Beschauer abläuft und eben die Objektivierbarkeit - und damit Vereinnahmung - verhindert.

Hermeneutik, Strukturalismus, Psychoanalyse haben alle das Verhältnis zwischen Interpreten und Gegenstand, zwischen dem Gegenstand und seiner Geschichtlichkeit, der Geschichtlichkeit des Interpreten und der des Gegenstandes nicht gelöst. Der Kunstgegenstand hat also diesen immer präsenten "subjektiven Faktor", der ihn von traditionellen Quellen unterscheidet.

Trotzdem ist er historisch und als Quelle betrachtbar, wenn dabei die Tatsache, daß er "Kunst" ist, respektiert (d.h. der subjektive und sinnliche Bezug nicht unter den Tisch fällt) und mehr noch, genutzt wird. Gerade hier, in diesem immanenten Widerstand gegen die Nutzbarkeit in männlichem Wissenschaftsverständnis, liegt eine Chance, gibt es Offenheiten, um sich selbst, mich frau als geschichtlich erfahrendes Subjekt einzuführen. Ein Dialog von Erfahrung könnte zwischen mir und dem Gegenstand entstehen, der wiederum meine Erkenntnis meiner Erfahrung fördern könnte. Das gilt auch für von Männern gemachte Kunst. Dort gibt es allerdings ein besonderes Handikap, das z. B. auch Bovenschen anspricht: es ist eine Vermittlungsebene, ein Bezugssystem zwischengeschaltet, das es herauszuheben gilt: den männlichen Produzenten. Sein Blick schuf

symbolische Zusammenhänge - Bovenschen nennt sie die "imaginierte Weiblichkeit" -, die wir nie als Faktisches übernehmen und interpretieren dürfen. Aber auch zwischen ihnen und uns besteht ein Dialog - nicht nur zwischen Frauenkunst und uns - davon abgesehen, daß kulturproduzierende Frauen die Normen und Strukturen tradierter Bildwelten der männlichen Kultur ja auch übernahmen und nur in den seltensten Fällen subversiv verkehrten. Um das durchzuhalten, um nicht unsere Perspektive wieder entgleiten zu sehen und das gleiche, nur mit ausgewechselter Hauptperson, weiter zu machen, ist es wichtig, diese Perspektive auch zu konstituieren.

So ganz nebenbei fördert die Auseinandersetzung mit den Frauen in der Männerkunst noch etwas anderes zutage: die Erkenntnis, daß und wie wir - noch? - Teilhaberinnen sind an der männlichen Art, Weiblichkeit zu erleben und zu konstruieren.

-
- Klaus Bernhardt, *Idylle, Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750 - 1850*, Böhlau, Wien 1977
- Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1979
- P. Coletta, *Storia del Reame di Napoli*, Bd. II, Napoli 1953
- Benedetto Croce, *Eleonora de Fonseca Pimentel*, Roma 1887
- Benedetto Croce, *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*, narrazione storica, Trani 1888
- Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialoge*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1980
- Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1969
- Helga Gallas, *Das Textbegehren des 'Michael Kohlhaas'*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1981
- Lessico politico delle donne, Bd. 4/5: *Sociologia della famiglia. Sull'emancipazione femminile*, Ed. Gulliver, Milano 1979
- Corrado Maltese, *Storia dell'arte italiana (1785-1943)*, Einaudi, Torino 1960
- Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, Pelican 1978
- Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848 - 1892*, Einaudi, Torino, Repr. 1975
- J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth, *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, in: *Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts*, Bd. 6, Prestel, München 1970

I



II



