



Porträts zwischen Tugend und Liebe

Von Dr. Ursula Köhler, Staatsgalerie Stuttgart

Die aktuelle Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart „Württemberg – Maler entdecken Land und Leute 1750 - 1900“, die noch bis zum 7. April zu sehen ist, widmet eine Abteilung der Porträtmalerei. Unsere Autorin, tätig im Bereich „Kunstvermittlung“ der Stuttgarter Staatsgalerie, geht der Frage nach, wie sich Liebe und Liebesbeziehungen in diesen Porträts niedergeschlagen haben.

Die Aufgabe der Porträtkunst reicht vom repräsentativen Gesellschaftsbild bis hin zum sehr persönlich gefärbten Bildnis, das für einen eher privaten Gebrauch bestimmt ist. Am Bildnis treten um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die sich wandelnden gesellschaftlichen Vorstellungen von Ehe, Familie und Weiblichkeit sehr deutlich hervor. Das wohl repräsentativste Bildnis, in dem ein Kanon bürgerlicher Tugend- und Liebesvorstellungen angestimmt wird, ist das Porträt der Familie Fischer, das der befreundete Maler Philipp Friedrich Hetsch 1788 anfertigte. Gezeigt wird der Hofarchitekt Reinhard Ferdinand Friedrich Heinrich Fischer (1747-1813) mit Frau Juliana Charlotte geb. Bilfinger (1753-1822) und vier Kindern im häuslichen Ambiente. Gattenliebe, Mutterliebe, die Liebe zu den

Künsten und eine gelungene geschlechtsspezifische Kindererziehung werden vorgeführt. Im raumgreifenden Format eines Historienbildes präsentiert sich die Familie mit den modernen Idealen bürgerlichen Selbstverständnisses. Dreh- und Angelpunkt ist die geordnete häusliche Welt: Die Hausfrau kümmert sich fürsorglich um den Benjamin der Familie und um ihren Ehemann, während die Töchter schon den Erfolg der bisherigen Erziehung unter Beweis stellen. Sie unterhalten durch Musizieren oder zeigen ihre Fähigkeiten als künftige Hausfrauen durch beständige Tätigkeit, wie es die Attribute Strickzeug und Handarbeitsbeutel andeuten.

Das an der Nützlichkeit orientierte neue bürgerliche Frauenbild des ausgehenden 18. Jahrhunderts steht bei diesem Familienbildnis von Hetsch allerdings noch im Wettstreit mit Darstellungskonventionen, die der Mythologie entnommen sind. So werden die Geschwister durch den kleinen Bruder mit dem Apfel in der Hand in einen Schönheitswettbewerb versetzt. Die Schwestern werden selbst zu den drei Grazien, einem beliebten Motiv der Kunst und Literatur des 18. Jahrhunderts. Sie verkörpern Schönheit und Anmut, doch werden sie durch das Wandrelief, das direkt auf sie bezogen ist, von der dargestellten



Abbildungen: Staatsgalerie Stuttgart

Weibliche Tugend zeigte Hofmaler Hetsch im repräsentativen Großformat (li.), die erotische Ausstrahlung seiner ersten Frau Christiane im privaten Oval (u.). Das rechte Mädchen auf seinem Porträt der Familie seines Künstlerkollegen Fischer wird seine zweite Frau.

hatten, wird umgedeutet: statt sich der lasterhaften Liebe hinzugeben (Amor fehlt im Relief ebenfalls), gilt es, tugendhafte Freundschaft zu erringen. Der erotischen Leidenschaft wird die temperierte, beständige Freundschaft gegenüber gestellt. Und nichts schien in der Erziehungsliteratur der Aufklärung geeigneter, den weiblichen Sinn von den Trieben zu lenken, als stetige Tätigkeit in der Handarbeit und im Haushalt. Ein Beispiel ist dem Ratgeber „Höchstnötige Belehrung und Warnung für junge Mädchen zur frühen Bewahrung der Unschuld“ von Joachim Heinrich Campe aus dem Jahr 1787 entnommen: „Möget ihr alles, was müßig heißt, müßiges Gehen, müßiges Sitzen, müßiges Lesen, müßige Gedanken durchaus meiden! Würde dann wol leicht ein böser Trieb über euch erwachen?“

Schamhafte Gesten

Weniger programmatisch fällt Hetschs Porträt seiner ersten Frau Christiane Wilhelmine Friederike, geb. Scholl (1766-1800) aus, das kurz nach der Hochzeit (1787/88) entstanden sein muss. Auf dem ovalen Bildfeld ist nur der Oberkörper der jungen Frau, die von zwei roten Vorhangschals gerahmt wird, dargestellt. Das Bildnis besitzt einen sehr privaten Charakter, denn das Haar der Porträtierten ist in Auflösung begriffen, das weiße Unterkleid ist verrutscht und die rechte Hand, mit der Christiane Hetsch einen Vorhang über den nackten Oberkörper zu ziehen versucht, verdeckt die entblößte Brust kaum. Mit wachem, freundlichem Blick schaut die Dargestellte dem

Gegenüber in die Augen. Es ist ein unverkrampftes Spiel zwischen Ver- und Enthüllen, das scheinbar ohne Attribute und Anknüpfung an künstlerische Traditionen auskommt. Doch thematisiert Philipp Friedrich Hetsch hier bei genauerem Hinsehen eine moderne Auffassung von Liebe und Erotik zwischen Ehegatten mit traditionellen Mitteln. Die Geste, mit der Christiane Hetsch nach dem Vorhang greift, deutet auf Schamhaftigkeit hin. Eine Eigenschaft, die in der zeitgenössischen Literatur als zum Geschlechtscharakter der Frau gehörig stilisiert wird. Dadurch erhält die Ehefrau die entscheidende Rolle bei der Versittlichung der Liebe.

Diese schamhafte Geste hat jedoch viele (kunsthistorische) Vorläufer und rückt die junge Frau des Malers in die Nähe einer „Venus pudica“, ein Begriff, der nichts anderes meint als schamhaft oder keusch. Das leicht gelöste Haar und der Vorhang deuten als Ort des Geschehens ein Bett an. Und dieses Motiv findet sich auch in

griechischen „jungfräulichen Göttin“ Athena offensichtlich wieder ins Bürgerliche zurückgeholt. Eine zeitgenössische Deutung der antiken Mythologie, „Gründliches mythologisches Lexikon“ von Benjamin Hederich, weist darauf hin, dass Athene hier nicht als Garantin für Wehrhaftigkeit, Weisheit und die freien Künste gesehen wird, sondern, nach der Überlieferung des römischen Dichters Ovid (43 v. Chr.-18 n. Chr.), in ihrer Eigenschaft als Protektorin des Spinnens, Webens und Nähens. Die Verbindung der Grazien mit Athena – und nicht wie üblich mit Venus – irritiert und führt zu der Überlegung, dass die Grazien auch in einem anderen Sinn zu verstehen sind. Sie werden als Sinnbild der Freundschaft vorgestellt. Ihr Kampf, den sie traditionell gegen die Verführungskünste Amors zu bestehen



einem Gemälde Rembrandts, auf dem eine andere Braut in der Hochzeitsnacht die rechte Brust mit der schamhaften Geste andeutungsweise verdeckt, während ihre Linke gleichzeitig den Bettvorhang zur Seite schiebt (*re.*). Sara kann dadurch ein Geschehen beobachten, von dem die Bildbetrachter ausgeschlossen bleiben. Es liegt nahe „Die junge Frau im Bett“ von Rembrandt nicht als Porträt einer seiner Frauen zu sehen, sondern als die Schilderung eines religiösen Ereignisses, das kompositorisch auf die Beobachterin reduziert wurde. Die Geschichte von Sara und Tobias, die in den Apokryphen erzählt wird, schildert das Ungewöhnliche ihrer Hochzeitsnacht. Sara war zuvor schon siebenmal verheiratet, doch ein Dämon, von dem sie besessen war, hatte bisher alle ihre Männer in der Hochzeitsnacht getötet. Auf Grund des Rats und der Hilfe des Engels Raffael,



Zwischen Rembrandts biblischer Figur Sara (oben) und Hofmaler Johann Baptist Seeles Frauenporträt (unten) liegen mehr als 150 Jahre.

den Tobias befolgte, konnte dieser böse Geist besiegt werden. Dem Kampf mit dem Dämon gilt Saras ganze Aufmerksamkeit. Bei Rembrandt wird der Vorhang enthüllend zur Seite geschoben, am Ende des 18. Jahrhunderts gerät der „Dämon“ Sexualität – metaphorisch gesprochen – in den Bereich des Unansehbaren, denn der Vorhang wird im Bildnis Christiane Hetschs wieder verhüllend ergriffen. Demonstrativ versetzt der Maler und Ehemann Philipp Friedrich Hetsch Erotik in den Bereich der Privatheit. Darin liegt eine aufklärerische Komponente, denn als Grundlage einer glücklichen, bürgerlichen Ehe gilt die wechselseitige Zuneigung – statt gesellschaftlicher Notwendigkeiten wie zuvor.

Wertewandel um 1800

Wie unerwartet offen die gesellschaftlichen Möglichkeiten in der Umbruchphase nach der Französischen Revolution für Frauen des Bürgertums waren, belegt ein unkonventionelles Porträt des Hofmalers Johann Baptist Seele. Er charakterisierte um 1800 eine ungewöhnliche Frau, Freifrau Friederike Christiane von Landsee (1777-1841). Die Tochter des Ludwigsburger Bäckers Kösel war Tänzerin und Tanzmeisterin am Hoftheater. Als dieses Bildnis entstand, blickte die Freifrau auf eine gescheiterte Ehe mit einem württembergischen Offizier zurück, aus der zwei Kinder hervorgegangen waren. Sie hatte mit 15 Jahren den Adligen von Landsee geheiratet, der das Vermögen durchbrachte, so dass sie sich um 1800 von ihm trennte. Als diese Ehe 1803 geschieden wurde, heiratete sie im selben Jahr Johann Baptist Seele, mit dem sie seit der Trennung zusammenlebte. Die neue Familie vergrößerte sich um weitere sechs Kinder. Das Porträt, das in einer Zeit persönlicher Veränderung entstand, zeigt sie weder in der Rolle als Tänzerin noch als Ehefrau und Mutter. Seele konzentriert sich bei der Erfassung seiner künftigen Frau auf eine ungeschönte Wiedergabe

der Physiognomie, auf ihre modische Frisur und Kleidung. Die Eigenständigkeit Friederike Christiane von Landsees betont der Maler durch Bewegung: der Oberkörper, die Drehung des Kopfes und der Blick gehen in gegenläufige Richtungen. Die so erzeugte Dynamik wird durch die sogenannte Windstoß-Frisur noch unterstrichen. Dieses Bildnis belegt durch die Abkehr von zeittypischen Idealen, dass das Weiblichkeitsbild um die Jahrhundertwende 1800 noch nicht eindeutig im bürgerlichen Sinn festgeschrieben war. Die gewandelte gesellschaftliche Situation spiegelte sich ebenfalls im Eherecht wider, das der Ehefrau mehr Rechte einräumte. So konnte eine Ehe bei Vertragsbruch aufgelöst werden. Das aus heutiger Sicht sehr emanzipiert anmutende Leben und Verhalten der Freifrau Friederike Christiane von Landsee hatte auf die Karrierechancen

ihres zweiten Ehemanns keine negativen Auswirkungen. Bei einem Porträt, das wohl für einen privaten Kontext gedacht war und zudem in vertrauter Nähe vom Geliebten gemalt wurde, konnte ein anderes Frauenbild dargestellt werden. Ein Abrücken vom herrschenden Ideal würde dem Charakter eines repräsentativen Bildes widersprechen. Und so ist es verständlich, dass die Maler Hetsch und Seele in den Bildnissen ihrer Ehefrauen eine sehr persönliche Sicht auf das Thema Liebe entwerfen.

