

Jean-Baptiste Greuze & Anna Dorothea Therbusch

I. Nachtrag zur letzten Sitzung: Antoine Watteau

- Die spielerische Darstellung von meist verliebten Paaren, Tänzern, schönen Damen und Hirten wird als Bildgattung **Fête galante** maßgeblich von Watteau geprägt
- So entstand ein Bildthema, das sich – wenn auch mit Unterbrechungen – als künstlerisches Sujet etablierte und auch in späteren Stilrichtungen, etwa im Impressionismus, auf die eine oder andere Weise Eingang in die Kunst der Zeit fand
- Die Insel Kythera, Thema gleich dreier Gemälde Watteaus, ist doppelt mythologisch besetzt:
 - ➔ Als Insel der Aphrodite und damit Sehnsuchtsort der Liebe und Erotik
 - ➔ Als auch im Kontext der Irrfahrten des Odysseus, welcher sich – der Darstellung Homers zufolge – nach dem trojanischen Krieg kurz mit seiner Crew dort aufhielt

Kythera vs. Arkadia

- Kythera (Watteau): Utopischer Ort der Liebe und galanten Begegnung; in der **Einschiffung nach Kythera** erscheint das Glück als flüchtiger, sinnlicher Moment zwischen Ankunft und Abschied, geprägt von Melancholie und Vergänglichkeit.
- Arkadia (vgl. dazu bspw. Das Gemälde von Nicolas Poussin: Die arkadischen Hirten, um 1640, Louvre): Idealisiertes Hirtenland als Sinnbild eines einfachen, naturverbundenen Lebens; in seinem Gemälde **Et in Arcadia ego** (dt.: Auch ich (bin) in Arkadien) wird Harmonie und Dauer thematisiert, zugleich aber durch die Präsenz des Todes relativiert.
 - ➔ Kythera steht für das momenthafte, fragile Glück des Begehrns, Arkadia für ein zeitlos gedachtes, maßvolles und dauerhaftes Ideal menschlichen Lebens
 - ➔ Beide Orte fungieren als Projektionsräume gesellschaftlicher Sehnsüchte, unterscheiden sich jedoch grundlegend im Menschenbild – das galant-gesellschaftliche Rokoko bei Watteau versus das kontemplativ-klassische, mit antikisierendem Figurenpersonal bestückte Naturideal bei Poussin
 - ➔ Clou bei Watteau: Trotz Verbundenheit mit der Antike (präsent etwa qua Skulpturen) zeitgenössische Bekleidung der Figuren (Bezug zu Hof und Theater)
 - ➔ Überantwortung der Deutungshoheit an die Betrachtenden als wichtige Entwicklung

II. Referat zu Anna Dorothea Therbusch (Malea Steuer)

Einleitung

- Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), zentrale Malerin des deutschen Rokoko und Ausnahmefigur im männlich dominierten Kunstbetrieb des 18. Jahrhunderts
- Tätig in Porträtmalerei, Fête galante, Historien- und mythologischer Aktmalerei; bewusste Überschreitung für Frauen üblicher Gattungsgrenzen

Forschungslage

- Lange Reduktion der Forschung auf Paris-Aufenthalt und Diderots Salonkritik (1767)
- Große mythologische Werke wenig erforscht (Kriegsverluste, Kanonisierung männlicher Künstler)
- Wiederentdeckung seit den 1970er Jahren durch feministische Kunstgeschichte
- Bis heute verkürzte oder fehlerhafte Zuschreibungen und Deutungen

Frühe Jahre und Ausbildung

- 1721 in Berlin als Anna Dorothea Lisiewski geboren, Tochter des Hofmalers Georg Lisiewski
- Ausbildung im Familienatelier als einzige realistische professionelle Möglichkeit für Frauen
- Frühe stilistische Prägung durch den Vater und Antoine Pesne
- Werke der 1740er Jahre noch stark an höfischer Malerei orientiert

Ehe und biografische Unterbrechung

- 1742 Heirat mit Ernst Friedrich Therbusch, mehrere Kinder
- Langjährige Einschränkung der künstlerischen Tätigkeit zugunsten von Haushalt und Familie
- Typisches Spannungsfeld weiblicher Künstlerbiografien im 18. Jahrhundert

Wiederaufnahme der Karriere ab ca. 1760

- Ab ca. 1760 erneute künstlerische Aktivität und bewusste Karriereentscheidung
- Ab 1761 Tätigkeit für Herzog Karl Eugen von Württemberg in Stuttgart, rasche Anerkennung
- Schwerpunkt auf Porträtmalerei als akzeptierte weibliche Gattung, parallel Beschäftigung mit Historien- und Aktdarstellungen
- Trotz Unzugänglichkeit zu offiziellem Aktstudium, dennoch sichere anatomische Kenntnisse
- 1762 Aufnahme in die **Académie des Arts** in Stuttgart, 1764 Ernennung zur Hofmalerin in Mannheim am Hof Herzog Carl Eugens

Paris und die Académie Royale (1765–1769)

- 1765 Übersiedlung nach Paris mit akademischer Reputation aus Stuttgart, Mannheim und Bologna
- Erste Ablehnung an der Académie Royale wegen Zweifeln an der Eigenhändigkeit ihres Werks

- Zweiter Aufnahmeversuch erfolgreich mit *Un homme, le verre à la main, éclairé d'une bougie*
- Weiterarbeit an Porträts und Historienbildern, wirtschaftlich abhängig von privaten Förderern

Rückkehr nach Berlin und Spätwerk

- 1769 Rückkehr nach Berlin und Etablierung als gefragte Hofkünstlerin
- Aufträge des preußischen Königs sowie Katharinas II. von Russland (teils gemeinsam mit dem Bruder)
- Entstehung zahlreicher Porträts, mythologischer Bilder und mehrerer Selbstporträts
- Tod 1782 in Berlin an Tuberkulose

Werkbetrachtungen – frühe Werke

- *Die Schaukel* und *Das Federballspiel* (Schloss Rheinsberg) als frühe Auseinandersetzung mit der französischen Fête galante, z.T. direkte Übernahmen von Figuren aus Watteaus Gemälden
- Anpassung an deutsche Kontexte durch realistische Gartenräume statt idealisierter Traumlandschaften
- Auffällig aktive weibliche Figuren, sportliche Bewegung, subtile Erotik
- Hohe technische Qualität in Komposition, Lichtführung, Bewegung und Stoffdarstellung

Selbstbildnis 1761 (Stuttgart)

- Aufnahmewerk für die Stuttgarter Akademie
- Halbfigurige Darstellung vor dunklem Hintergrund, halb entkleidet mit Palette und Pinseln
- Gleichzeitige Inszenierung als Künstlerin und Modell
- Bewusste Ausschaltung des männlichen Blicks, Betonung weiblicher Autonomie und Selbstbestimmung



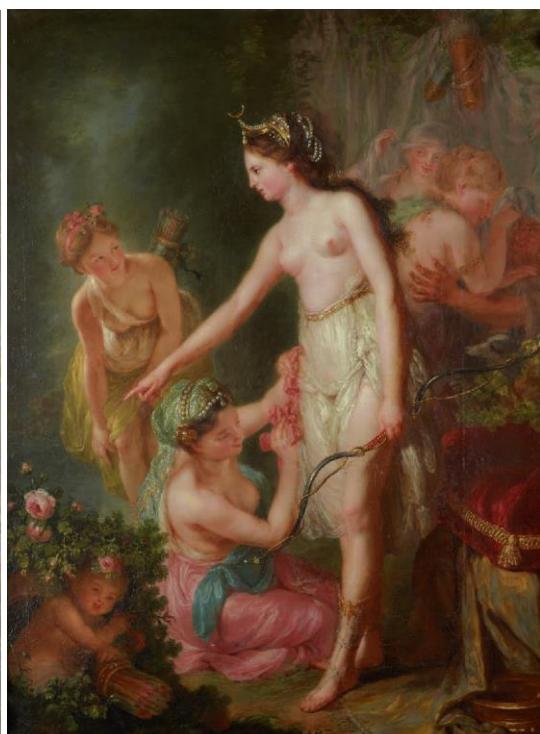
Anna Dorothea Therbusch,
Selbstbildnis, um 1761, Öl auf
Leinwand, 66 x 49 cm, Stutt-
gart, Staatsgalerie Stuttgart.

Diderot, Salonkritik und institutionelle Grenzen

- Porträt Denis Diderots (nur grafisch überliefert) als indirekter Hinweis auf Aktstudien
- Diderots Lob für Mut, Naturorientierung und „männlich-kühne“ Technik
- Kritik an Farbigkeit, Übergängen und Atmosphäre, jedoch Anerkennung als ernstzunehmende Kollegin
- Ablehnung des Gemäldes *Jupiter und Antiope* im Pariser Salon offiziell aus moralischen Gründen
- Tatsächlicher Konflikt weniger mit Nacktheit als mit weiblicher Autorschaft über den nackten Körper
- Diderots Haltung zugleich unterstützend und paternalistisch, sichtbar werdende Grenzen der Aufklärung

Mythologische Aktmalerei nach 1769

- Rückgriff auf Ovids *Metamorphosen* als kulturell legitimierte Bildquelle am preußischen Hof
- 1772 Entstehung von *Venus bei ihrer Toilette* und *Diana mit ihren Nymphen*
- Venus als sinnlich-ruhende Figur mit betonter S-Kurve, Diana als aktive, autoritative Gestalt
- Kombination französischer Vorbilder (Pesne, Natoire) mit eigenständiger, körpernaher Bildsprache
- Betonung realistischer weiblicher Körper, sinnlicher Oberflächen und selbstbestimmter Handlungsmacht



Anna Dorothea Therbusch, *Toilette der Venus*, um 1772. Öl auf Leinwand, 134 x 100 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg.

Anna Dorothea Therbusch, *Diana mit den Nymphen*, um 1772, Öl auf Leinwand, 134 x 99 cm, Berlin, Schloss Charlottenburg.

Spätes Selbstbildnis 1782

- Wahrscheinlich letztes Werk, im Todesjahr entstanden
- Darstellung mit Augenglas und Buch, nicht mehr als malende Künstlerin, sondern als gebildete Frau
- Selbstbewusster, prüfender Blick; unvollendete Hände als Hinweis auf abgebrochene Arbeit

Fazit

- Anna Dorothea Therbusch als zentrale Ausnahmefigur im Kunstbetrieb des 18. Jahrhunderts
- Bewusste Aneignung und Transformation männlich codierter Bildtraditionen
- Infragestellung des männlichen Blicks und der institutionellen Geschlechterordnung
- Exemplarisches Beispiel für die Ambivalenzen der Aufklärung zwischen Autonomieanspruch und Ausschluss von Frauen

Diskussion

- Frage nach Einflüssen in ihrer Kunst vor und nach ihren Reisen beziehungsweise ihrer mutterschaftsbedingten Auszeit von der Malerei
 - ➔ Aufenthalte in den Niederlanden, Italien und verschiedenen deutschen Städten und Regionen könnten malerische Einflüsse erklären
 - ➔ Weiblichkeit als Strategie der Besonderheit oder Adaption und Anpassung an die männlich dominierte Kunstlandschaft
- Wichtigkeit von Empfehlungen von Künstlerkollegen oder adeligen Gönern für die Aufnahme an Akademien
 - ➔ Aufnahme in Bologna, in Paris nach wiederholter Einreichung, in einem zweiten Anlauf
- Das Sammeln von Titeln und Mitgliedschaften als Ausweis dafür, als förderungswürdig erachtet zu werden, als „Visitenkarte“ in den livrets der Salons und wichtiges Instrument des Netzwerks
- Umgang mit dem weiblichen Akt in Akademien
 - ➔ Keine Prostituierten oder sozial geächtete Frauen wie in privaten Ateliers, sondern häufig Schauspielerinnen die diese Tätigkeit professionell verfolgten
 - ➔ Wobei lange kein weiblicher, lediglich männlicher Akt anhand menschlicher Modelle in der Akademie
 - ➔ Weibliche Darstellungen von Körpern häufig von antiken Skulpturen oder älteren Gemälden entlehnt
 - ➔ Bizarre Situation: Das Sehen von Nacktheit beim Betrachten der Gemälde zwar möglich, beim Herstellungsprozess jedoch lange nicht zugänglich
- Frage nach Diderots Ambivalenz: Er modellierte im Rahmen seiner Salonkritiken ein antiquiertes Frauenbild textlich vor, bildete seine eigenen Töchter jedoch selbst aus, unterhielt geistreichen

Briefverkehr mit Frauen und kritisierte in seinen philosophischen Schriften den gesellschaftlichen Umgang mit ihnen, bes. in *Sur les femmes* (1772)

- Selbstbewusstsein ihres Porträts: Therbusch stellt sich als Künstlerin und Muse zugleich dar, sie leuchtet aus sich heraus und steht für sich selbst, lächelnd sitzt sie da

III. Referat zu Jean-Baptiste Greuze (Gökçe Berber)

Künstlerischer Werdegang und Positionierung

- Herkunft aus einfachen Verhältnissen; der Vater war Dachdecker
- frühes Bewusstsein für soziale Unterschiede und bürgerliche Lebensrealitäten
- spätere bewusste soziale Selbststilisierung im Hinblick auf Anerkennung und Status
- ausgeprägter Ehrgeiz und starke Zielorientierung
- in einer gefälschten Urkunde wird der Vater als „Architekt“ bezeichnet
- Versuch, die eigene Herkunft symbolisch aufzuwerten
- Hinweis auf den hohen Stellenwert sozialer Herkunft im Kunstbetrieb des 18. Jahrhunderts

Frühe künstlerische Ausrichtung

- Bewusste Positionierung als Genremaler
- Darstellung bürgerlicher Alltags- und Familienszenen
- Fokus auf moralische Situationen, Tugenden, Konflikte und Affekte
- Abgrenzung von höfischer Repräsentation und mythologischer Historienmalerei
- Entwicklung eines klar erkennbaren, dem Alltag, nicht etwaig literarischen Vorlagen entstammenden Bildprogramms
- Moralische Bilder mit didaktischem Anspruch
- Hohe narrative Lesbarkeit und emotionale Zugänglichkeit
- Identifikationsangebote für ein bürgerliches Publikum

Künstlerischer Höhepunkt und öffentliche Anerkennung

- Künstlerischer Höhepunkt in den 1760er Jahren
- Regelmäßige Teilnahme am Pariser Salon
- Große öffentliche Aufmerksamkeit und positive Resonanz
- Zentrale Unterstützung durch Denis Diderot
- Diderot betrachtet ihn als idealen Maler der Aufklärung
- Aufwertung der Genremalerei als moderne, gesellschaftlich relevante Bildform
- Bewusste Gegenposition zur dekorativen Rokokomalerei

Gattungshierarchie und institutionelle Grenzen

- Versuch der Etablierung als Historienmaler, als die Diderot auch die Genremalerei verstanden wissen wollte: Gemeinsamer Schnittpunkt: Das Darstellen narrativer, sozialer Zusammenhänge – einmal mit stofflich-verbindlicher Vorlage, einmal mit dem Stoff, den das Leben schreibt. Bewerbung beim Pariser Salon mit ambitionierteren Werken

- Ablehnung als Historienmaler, Annahme ausschließlich als Genremaler
- vom Künstler selbst als starke Demütigung empfunden
- verdeutlicht die rigide akademische Gattungshierarchie des 18. Jahrhunderts

Beispielwerk: *La Piété filiale* (Kindliche Unschuld)

- Darstellung eines sterbenden Vaters im Kreis seiner Familie
- Alle Figuren sind klar auf den Vater ausgerichtet
- Tochter und Schwiegersohn umsorgen ihn fürsorglich
- Der Sterbende erscheint ruhig und im Einklang mit dem nahenden Tod
- Tod nicht als dramatisches Ereignis, sondern als moralisch eingebetteter Übergang
- Betonung familiärer Verantwortung, Fürsorge und sozialer Ordnung



Jean-Baptiste Greuze,
La Piété filiale, 1763,
Öl auf Leinwand, 115
x 146 cm, Sankt Pe-
tersburg, Staatliche
Eremitage

Diderots Urteil

- Lob der perfekt geordneten, klar strukturierten Komposition
- Jede Figur erfüllt eine eindeutige (und doch vor dem Bild diskutierbare) moralische und narrative Funktion
- Betonung der inneren Geschlossenheit der Szene
- Diderot hebt hervor, dass die Figuren gedanklich in anderen Genreszenen weitergeführt werden könnten und de facto wurden
- Das Gemälde erscheint als Ausschnitt einer größeren moralischen Erzählwelt

Spätwerk und Schlussbewertung

- Allmähliche Abwendung von der Genremalerei im Spätwerk
- Zunehmende Hinwendung zur Porträtmalerei

- Anpassung an Marktmechanismen und veränderte Nachfrage
- Künstler zwischen sozialem Aufstiegswillen, moralischem Anspruch und institutionellen Grenzen
- Exemplarisches Beispiel für die Spannungen zwischen Aufklärungsideal, akademischer Ordnung und persönlichem Ehrgeiz

Diskussion

- Zur moralischen Malerei (bei bürgerlichen Szenen):
 - ➔ Tugenden werden von den dargestellten Personen verkörpert im Sinne einer Anleitung für die Betrachtenden, zugleich gewähren die an keine stoffliche Vorgabe gebundenen Genreszenen die Möglichkeit der Aushandlung gesellschaftlicher, moralischer Fragen in der öffentlichen Rezeption
 - ➔ *La Piété filiale* bietet viele verschiedene Anschlussmöglichkeiten, so auch im Sinne der Rollenverteilung
- Textfrage vs. Bildfrage: Was verrät uns das Bild tatsächlich, was müssen die Betrachtenden selbst leisten?
 - ➔ Woher sollen Betrachtende wissen, dass gleichgekleidete Figuren auch in Vorgängergemälden des Malers Verwendung fanden?
 - ➔ Die Geschichte des Schwiegersohns wird auf diese Weise fortgeführt, einer der Hauptgründe des Lobes von Diderot, der diese Idee als genial und neuartig ansah
 - ➔ Umschwung von der reinen akademischen Bewertung im Sinne feststehender Kriterien, hin zu einer subjektiveren Auslegung, auch bei Diderot (für ihn funktioniere das Gemälde einfach)
 - ➔ Frage nach den Möglichkeiten bei der Begründung des Urteils