ULB Düsseldorf

+4037 604 01

45/01808

Die Frauen
in der Kunstgeschichte.

Von

Ernst Guhl.

Berlin.

Verlag von J. Guttentag.

1858.

Lk. W. 131

Jr.

Das Werk in einer englischen und französischen Uebersetzung herauszugeben, behalte ich mir vor.

Berlin im Oktober 1857.

Dr. Ernst Guhl.

4037 604 01

Meiner lieben Mutter

Caroline Guhl.

Hier hast Du das Werkchen, mit dem Du mich schon so lange beschäftigt weißt, ohne daß ich Dir den Inhalt desselben verrathen wollte. Es ist begonnen zu einer Zeit, als mir aus einem Werke, dem ich die besten Jahre meines Lebens geopfert habe, Undank und Rechtsbruch als Lohn erwachsen und ich das Bedürfniß fühlte, mich einer anmuthigeren Arbeit hinzugeben, um nicht die Lust an literarischer Thätigkeit überhaupt zu verlieren; es ist mit Sorgfalt gepflegt worden, als wir hier und in Bolewice so angenehme Tage im Kreise unserer Lieben verlebten und gern hätte ich es schon damals vollendet, um es Dir als Andenken jener Zeit überreichen zu können, als mich,

fast wider meinen Willen, die große allgemeine Kunstausstellung nach Paris zog. Von dort zurückgekehrt vergingen mir Monate mit dem Verarbeiten des fast unermesslichen Materiales, das in dieser Fülle wohl schwerlich jemals wieder dem Forscher dargeboten werden wird. Dann kam der Wunsch, meine Künstlerbriefe zu vollenden und als auch dies geschehen war, entführte mich die lang gehegte Sehnsucht von Dir und der Arbeit nach Spanien. Nun ich aber von der glücklichen Reise glücklich zurückgekehrt war, wollte ich, obschon von Arbeiten ernsterer Natur nicht unbedrängt, doch nicht länger zögern, Dir das Geschenk, wenn auch in nicht so vollendeter Gestalt darzubringen, als ich es gewünscht hätte. Nimm es so, wie es ist, gütig auf!

Es ist ein Versuch, die Theilnahme der Frauen an der kunstgeschichtlichen Entwicklung von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart zu schil-

dern und als solcher vielleicht geeignet, die Kunstgeschichte so wie die Geschichte des weiblichen Geschlechtes von einer nicht unbedeutenden Seite zu ergänzen; eine Kunstgeschichte der Frauen, die, wenn sie Theilnahme und Anklang findet, vielleicht auch eine Kunstgeschichte für Frauen werden kann. Denn in ihr ist das Bild der wichtigsten Perioden künstlerischer Entwicklung entrollt, so weit es die engezogenen Grenzen des Werfchens gestatteten und so weit es erforderlich war, um die Schilderung der Thätigkeit weiblicher Talente daran knüpfen zu können. Vorarbeiten für meinen Zweck habe ich gar keine gefunden; aber je mehr deren nöthig waren, um so mehr habe ich mich bemüht, sie unter leichter Hülle und einfachen Formen zu verdecken. Wie gerade ich zu dieser Arbeit gekommen bin, wird Dir nicht räthselhaft sein. Von Frauenhänden erzogen, habe ich von jeher die Beispiele hohen

weiblichen Werthes vor Augen gehabt und noch
jetzt gestehe ich es gern, in dem Verkehr mit
edlen Frauen den eigentlichen künstlerischen Reiz
des Lebens zu finden. Für die mannigfaltige
Gunst, die mir so ein gütiges Geschick hat zu
Theil werden lassen, möge nun dies Büchlein ein
Dankeszeichen sein. Ich kann es in keine besseren
Hände legen, als in die Deinigen und ich thue
dies, gehoben und verpflichtet durch das glückliche
Gefühl, in der Besten der Mütter zugleich die
Beste der Frauen verehren zu dürfen.

Glogowo, im August 1857.

Ernst Gohl.

Uebersicht des Inhalts.

Einleitung. — Allmälige Verbesserung der Lage des weiblichen Geschlechtes. — Gründe derselben in den Fortschritten der allgemeinen menschlichen Bildung und in der Fortentwicklung des weiblichen Geschlechtes selbst. — Theilnahme der Frauen an der allgemeinen Bildung. — Thätigkeit der Frauen in der Literatur. — Thätigkeit der Frauen in der Kunst. — Beruf und Anlage dazu. — Folgen des weiblichen Charakters für deren Kunstthätigkeit. — Das Verhältniß der Kunstgattungen: Architektur, Sculptur und Malerei. — Besondere Gattungen der Malerei: Historien-, Genre-, Porträt-, Landschaft- und Blumenmalerei. — Reproduirende Künste. — Bedeutung persönlicher Veranlassungen zur Kunst in der Familie, der Freundschaft, der Ehe. Seite 1—10.

I.

Stellung der Frauen im Alterthume. — Erste Anfänge weiblicher Kunstthätigkeit im Orient und in Aegypten. —

Teppich- und Gewandweberei. — Einfluß auf andere Kunstzweige. — Die Frau bei den Griechen. — Heroisches und historisches Zeitalter. — Höhere Bedeutung der Frau, ihre Freiheit und Herrschaft im Hause. — Mythische Bedeutung: Göttinnen und Heroinen als Typen weiblicher Poesie und Kunst. — Hippo, Phemonoe, Penelope. — Kunstweberei als Hauptgegenstand weiblicher Kunstübung. — Griechische Dichterinnen: Sappho, Myrtis, Korinna u. a. — Griechische Philosophinnen: Kleobulina, Theano, Themistoflea. — Attische Hetärenbildung, Aspasia und Diotima. — Philosophinnen der platonischen, cynischen und epikuräischen Schule. — Gemineä und Amphidica in der neuplatonischen Schule. — Anfänge und Geschichte weiblicher Kunstübung. — Die Tochter des Dibutades. — Timarete, Helena, Anaxandra, Kallo, Sirene u. a. — Die römischen Frauen, ihre Theilnahme an der Literatur. — Laja aus Ryzicus.

Seite 11—30.

II.

Veränderte Stellung der Frauen im Mittelalter. — Einflüsse der christlichen Religion. — Einflüsse des Charakters der germanischen Nationen. — Hochachtung des weiblichen Geschlechtes. — Hervorragende Frauen in den frühesten germanischen Reichen: Amalasuntha und Theudelinde. — Hervorragende Frauen des eigentlichen Mittelalters: Hroswitha, Anna Komnena, Ava, Hildegardis, Heloise, Herrat von Landsperg, Marie de France, Angela von

Foligno, Maria Ebner u. a. m. — Die Frauen im Besitz wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Bildung, Lesen, Schreiben, Gesang und Musik. — Die Miniaturmalerei: Agnes von Quedlinburg. — Kunst des Webens und Stickens; Proben derselben. — Adelaide von Frankreich, Mathilde von Quedlinburg, die Kaiserin Kunigunde, Gisela u. a. — Der Teppich von Bayeux, eine Arbeit der Königin Mathilde von England. — Innere Bedeutsamkeit dieser Kunstwerke. — Arbeiten für die Kirche. — Berufsmäßige Uebung der freien Künste. — Schwierigkeiten derselben. — Laodicia von Pavia. — Sabina von Steinbach und ihre Sculpturen am Münster von Straßburg. . . . Seite 31—48.

III.

Stellung der Frauen im fünfzehnten Jahrhundert. — Folgen des Frauenkultus im Mittelalter. — Charakter der Kunst in diesem Zeitraume. — Theilnahme der Frauen an der Literatur. — Prosaroman und Poesie. Barbara von Mantua = Brandenburg, Clara Häßlerin, Juliana Barbes, Clothilde de Ballon = Chalys, die heilige Catharina von Genua. — Theilnahme an der Kunstentwicklung. — Die niederländische Schule und Margarethe von Gyf. — Die fränkische Schule und Margaretha von Nürnberg. — Die italienischen Schulen: Catarina Vigri und Dnorata Rodiana.

Seite 49—60.

IV.

Charakter des sechszehnten Jahrhunderts. — Reichthum an bedeutenden Männern und Frauen. — Gegensatz zwischen dem Süden und dem Norden Europa's und dessen Folgen für die Stellung des weiblichen Geschlechts. — Reichthum des Südens und namentlich Italiens an Dichterinnen und Künstlerinnen. — Die Dichterinnen Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Gaspara Stampa, Laura Battifera, Isabella Andreini u. A.; Chiara Matraini und Olympia Fulvia Morata. — Gegensatz der Kunstübung des sechszehnten Jahrhunderts zu der des fünfzehnten. — Bolognesische Schule: Propertia de' Rossi, Isabella Mazzoni. — Florentinische Schule: Plautilla Nelli, Agata Traballese. — Römische Schule: Teodora Danti, die Frau Marc' Anton's, Diana Ghisi. — Die venezianische Schule: Irene di Spilimbergo, Vincenza Armani, Marietta Robusti. — Die oberitalienischen Schulen: Barbara Longhi, Tommasa Fiesca, Sofonisba Gentilesea Anguisciola, Catarina Cantoni u. A. — Die neapolitanische Schule: Maria Angela Criscuolo, Maria Magdalena de' Pazzi. — Stellung der Frauen in Frankreich. — Literarisch gebildete Fürstinnen. — Hervorragende Frauen in Spanien. — Künstlerinnen: Dorotea und Margareta S. Cruz, und die Tochter des Vincente Joanes.

Einfluß der Reformation auf die Stellung der Frauen. — Gelehrte Frauen in England und Deutschland. — Künstlerinnen in England: Lewina Tirlinks;

in Deutschland: Catharina Schwarz; in der Schweiz: Eva von Iberg. — Künstlerinnen in den Niederlanden: Susanna Gerhard, Catharina Hämisen, Clara de Kenzer, Magdalena de Passe, Constantia von Utrecht u. A.

Seite 61–78.

V.

Charakter der Kunst im siebenzehnten Jahrhundert.

— Italien: der Manierismus und die Reform der Carracci. — Einflüsse der Reformation. — Bolognesische Schule der Akademiker. — Gelehrte Frauen: Porcia Bignoli, Matilda Bentivoglio, Clelia Grillo Borromei, Maria Borghini. — Dichterinnen: Barbara Albizzi, Ernestina Nizzi u. A. — Dichterinnen und Künstlerinnen: Arcangela Paladini, Beatrice Pappafava, Maria Ardoini, Catarina Musca, Augusta Tarabotti. — Künstlerinnen der bolognesischen Schule: Diana Ghisi, Lavinia Fontana, Antonia Pinelli, Flavia Durand, Teresa del Po u. A. — Catarina Ginnasta. — Artemisia Gentileschi — Elisabetta Sirani — Maria Dolce. — Schülerinnen der Elisabetta Sirani.

Die Schule der Naturalisten und ihr Gegensatz zu den Akademikern. — Künstlerinnen in Neapel: Aniella di Rosa, Angela Beinaschi, Luisa Copomazza u. A. — Aus Palermo: Teresa del Po, aus Messina: Anna Maria Ardoini. — Die Schule von Florenz: Maria von Medicis, Arcangela Paladini, Anna Maria Bajani, Giovanna Nedi, Giovanna Marmochini. — Die römische Schule: Laura Bernasconi, Isabella und Gerolima

Parasole, Beatrice Hamerani, Plantilla Brizio. — Maria Dominici. — Die venezianische Schule: Paolina Grandi, Elisabetta Lazzarini, Carlotta und Gabriella Patin, Anna Renieri, Chiara Barotari u. A.

Die Kunstentwicklung in Spanien. — Theilnahme der Frauen. — In Madrid: vornehme Dilettantinnen, Eugenia de Beer. — Die Schulen des Südens: Isabella Goello, Magdalena Gilarte, Jesualda Sanchez, Francisca Isabel Palomino, Luisa Moldan, Isabella Garasquilla, Luisa und Maria de Baldez.

Die Stellung der Frauen in Frankreich. — Einflüsse derselben auf die Politik. — Verdienste der Frauen um die Literatur: Deshouillieres, Gräfin de la Suze, Cathérine Bernard, Mademoiselle de Scudéry, Mme. de Lafayette, Anna Dacier u. A. — Künstlerinnen: Miniaturmalerinnen, Blumenmalerinnen, Cathérine Duchemin u. A. — Kupferstecherinnen, Claudine Bouzonnet Stella u. A. — Elisabeth Sophie Chéron.

Seite 79—106.

VI.

Die Kunstschulen des Nordens. — Charakter der flandrischen Schule und Rubens. — Micheline Woutiers und G. Pepyn. — Die Kunst in Holland und Rembrandt. — Entstehung einer neuen Richtung. — Literatur und Poesie. — Die Genremalerei. — Theilnahme der Frauen an der Poesie. — Dichterinnen und Künstlerinnen: Anna und Maria Tesselschade, Anna Maria Schurmann. — Künstlerinnen: Angelica Agnes Pasman, Steenwyk,

Anna de Bruyn, Anna Tessa, Maria Grebber. — Maria und Gezina Terburg, Maria Schalken, Adriana Spilberg, Margaretha Wulfraat. — Margaretha Gode-
wyck. — Catharina Duestier. — Anna Maria Schur-
mann: ihre Vorbildung und künstlerischen Versuche,
Sprachkenntnisse, theologische Forschungen, Stellung in
Utrecht. — Entwicklung ihrer künstlerischen Thätigkeit. —
Verbreitung ihres Ruhmes. — Betheiligung an der Sa-
badistischen Lehre. — Blumenmalerinnen: Maria von
Dosterwyf und Rachel Ruysch.

Die künstlerische Entwicklung in Deutschland. — Un-
gunst der Verhältnisse. — Betheiligung der Frauen an
Poesie und Literatur. — Eudamilla von Schwarzburg-
Rudolstadt, L. Henriette von Dranien, Maria Guntz
und Gertrud Möller, Sibylla Schwarz, Maria Commer
u. A. — Theilnahme der Frauen an den Dichterorden:
Die Begnißschäfer, die fruchtbringende Gesellschaft, Besen's
Blumenorden, Dorilis und Sylvia u. A. — Theilnahme
der Frauen an der Kunst. — Malerinnen in Nürnberg:
Susanna Maria von Sandrart, Esther Juvenel, Bar-
bara Helena Lange u. A. — Malerinnen in Augsburg,
Regensburg, München, Hamburg, Frankfurt a. M. —
Maria Sibylla Merian, ihr Bildungsgang, Leben und
Werke. — Künstlerinnen in Dänemark: Anna Krabbe,
Eleonore Christine von Wefeld u. A. — England: Be-
theiligung der Frauen an der Literatur. — Künstlerinnen:
Anna Killigrew, Anna Carlisle, Anna und Susanna
Lister u. A. S. 107—140.

Charakter der Kunstentwicklung im achtzehnten Jahrhundert. — Nachwirkung und Vermischung der früheren Schulen und Style. — Vorherrschen des französischen Geschmacks. — Pöps und Rokoko. — Betheiligung der Frauen. — Vorherrschen gleichmäßiger Befähigung und Mangel besonderer Begabung.

Ueberwiegen der deutschen Künstlerinnen. — Hauptorte weiblicher Kunstübung: Berlin, Dresden die französischen Städte, München, der Norden und Westen Deutschlands. — Zeitverhältnisse im Anfang des Jahrhunderts. — Schriftstellerische Thätigkeit der Frauen — Weibliche Erziehung. — Theilnahme der Frauen an der künstlerischen Entwicklung — Stempel- und Edelsteinschneiderinnen: Rosa Maria Schindel, Maria Juliana Bermuth, Susanna Maria Dorsch, Barbara Julia Preisler u. A. — Miniatur- und Pastellmalerei: Marianne Hayd, Anna Rosina Liscewska, Anna Maria Mengs u. A. — Landschafts- und Blumenmalerei: Dilettantinnen, Maria Dorothea Dietrich und Crescentia Schott, Catharina Elisabeth Heinecke, Catharina Tren, die Geschwister Dietsch, Caroline Friederike Friedrich u. A. — Kunststickerei: Dilettantinnen. — Die Historien- und Genremalerei: Dilettantinnen, M. Gl. Mildorfer, M. Th. Niedel, A. D. Liscewska, M. N. Dietrich. — Anna Maria Kaufmann: Ihre Jugend und Bildung zur Kunst, erste Erfolge in Como. — Thätigkeit in Mailand und Studium der alten lombardischen Meister.

— Freskomalereien in Schwarzenberg. — Aufenthalt in Florenz. — Reise nach Rom. — Bekanntschaft mit Winkelmann. — Thätigkeit und Erfolge in Neapel. — Reise nach Bologna und Venedig. — Reise über Paris nach London. — Erfolge und gesellschaftliche Stellung daselbst. — Ihre Ehe und Lösung derselben. — Ihre Heirath mit Antonio Zucchi und Rückkehr nach Italien. — Tod des Vaters und Niederlassung in Rom. — Charakter ihrer Kunst, römisches Leben, Verlust des Mannes und ihr Tod.

Künstlerinnen in den skandinavischen Ländern: A. F. Pasch, G. M. Nyding, A. de Lodde, M. Ziesenis.

Die Kunst in den Niederlanden. — Belgien: A. M. v. Meyshoot und M. Verelst. — Holland: Thätigkeit der Frauen in der Literatur und Kunst. — Miniaturmalerei: H. Wolters, G. de Ryf, S. Troost, Chr. Chalon, G. Scheffer u. A. — Landschafts- und Blumenmalerei: G. Ryberg, M. J. Dmmegant, Alberta ten Dever, A. Moriz, G. v. Hogenhuizen u. A.

Die Kunst in England. — Schriftstellerische Frauen daselbst. — Wirksamkeit der Frauen für Erziehung und Schule. — Aufschwung der Kunst und Theilnahme der Frauen. — Bildhauerei: Mrs. Samon, Mrs. Siddons, Mrs. Damer. — Malerei: große Zahl vornehmer Dilettantinnen, G. Read, A. Trévingard, G. M. Fanshawe, M. Spilsbury u. A. — M. Gosway. — Ihre erste Bildung in Italien. — Heirath und gesellschaftliche Stellung in London. — Charakter ihrer Kunst. — Reisen und Aufenthalt in Italien. S. 141—195.

VIII.

Die Verhältnisse Frankreichs im Anfang des XVIII. Jahrhunderts. — Gesellige und literarische Bedeutung der Frauen. — Thätigkeit derselben in der Kunst. — Geschäftsmäßiger Charakter derselben. — Vorwiegen von Paris. — Mangel an Dilettantinnen. — Stempelschneidekunst und Bildhauerei: M. A. de St. Urbain, G. Lesueur, Mlle. Collot. — Malerei: L. G. de la Ronde, G. Gauthier, M. G. Herault u. A. — Schülerinnen von Greuze und Fragonard: M. Gérard, Mlle. Duquesnoy, Mme. Cois, A. G. Babuty, M. R. G. Brossard de Beaulieu, J. G. Gabion. — Miniatur-, Blumen- und Landschaftsmalerei: G. Sattler und M. F. Basseporte. — Große Zahl der Kupferstecherinnen: M. Leconte, G. Naugis, F. Bernet. — Adélaïde Vincent. — Erste Ausbildung und Erfolge. — Verheirathung. — Thätigkeit für den Hof. — Marie Louise Elisabeth Lebrun. — Frühe Anlagen und Erfolge. — Studien in den Gallerien. — Bekanntschaft mit Lebrun und Verheirathung mit demselben. — Charakter dieser Ehe. — Große Erfolge ihrer Kunstwerke. — Gesellschaftliche Stellung und Verkehr mit den bedeutendsten Persönlichkeiten von Paris. — Das athenische Souper. — Ihre Reisen und Erfolge in Italien. — Aufenthalt in Rom, Neapel, Florenz. — Ihr Porträt in der Gallerie Pitti. — Charakteristik ihrer Kunst und Vergleich derselben mit Angelika Kaufmann. — Reise nach Wien und Petersburg. — Rückkehr nach Paris über Berlin. — Reisen in England und der Schweiz. — Leben in

Paris. — Politische Gesinnung. — Ihre „Souvenirs,“ letzte Werke und Tod.

Kunst und Künstlerinnen in Spanien. — Schule von Sevilla: Maria de Baldes. — Schule von Madrid: Clara und Anna Menendez, Anna Perez, Maria Prieto, vornehme Dilettantinnen. — Künstlerinnen in Portugal: J. M. Rite und C. Vieira.

Die Kunst in Italien. — Gelehrte Frauen und Dichterinnen: M. G. Agnesi, M. S. Delfini, A. Manzolini, Morandi, G. Baitelli u. A. — Künstlerinnen in Florenz: S. B. Siries, A. Boccherini, A. Galeotti u. A. — Römische Schule: M. F. Tibaldi, R. M. Salviani, C. Cherubini, M. Maratti u. A. — Künstlerinnen in Neapel und Oberitalien. — Schule von Bologna: A. Manzolini, Gl. Basini, L. Casalini u. A. — Schule von Venedig: Rosalba Carriera. — Ihre Studien in der Malerei. — Miniaturbilder. — Pastellbilder. — Charakter und Tod. . . Seite 196—233.

IX.

Charakteristik der Kunst im neunzehnten Jahrhundert. — Steigerung des weiblichen Kunstbetriebes und Gründe derselben. — Erziehung und Bildung des weiblichen Geschlechts. — Streben nach Selbstständigkeit. — Verhältniß weiblicher Kunstthätigkeit zu den früheren Zeiten. — Rückblick auf das achtzehnte Jahrhundert. — Die Anfänge der modernen Kunst in Frankreich. — David und der Classicismus. — Charakteristik und Weiterentwicklung der französischen Schule. — Theilnahme der

Frauen. — Ueberwiegen von Paris und Folgen desselben für die Kunstübung.

Die Anfänge der modernen deutschen Kunst. — Carstens und seine Thätigkeit in Rom. — Vergleich mit David. — Aufschwung und Fortschritt der deutschen Kunst. — Die Werke in der Villa Massimo. — Deutsche Künstlerinnen in Rom. — Rückführung der deutschen Kunst nach Deutschland. — München, Düsseldorf, Weimar, Berlin, Wien, Dresden. — Die Kunst in Italien, England, in den skandinavischen Staaten, Holland und Belgien. — Stellung der Frauen zu den Kunstbestrebungen der Gegenwart. — Forderungen, Absichten und Hoffnungen. — Schluß Seite 234—262.

Zusätze Seite 265—288.

Druckfehler-Verzeichniß.

- S. 12, 3. 6 v. u. statt Hervorgerufenes lies Hervorgerufenes.
 S. 26, 3. 13 v. o. ist des zu streichen.
 S. 27, 3. 4 v. u. statt fremde lies fremd.
 S. 48, 3. 4 v. o. statt verliehen l. verleihen.
 S. 67, 3. 11 v. o. statt Lionardo l. Leonardo.
 S. 71, 3. 3 v. o. statt die l. der.
 S. 80, 3. 13 v. o. statt bezeichnen l. zu bezeichnen.
 S. 86, 3. 17 v. o. statt größte l. größten.
 S. 101, 3. 8 v. u. statt Sanchez l. Sanchez.
 S. 102, 3. 8 v. u. statt Leat l. Leal.
 S. 105, 3. 10 v. o. statt Francoise l. Françoise.
 S. 106, 3. 8 v. o. statt Cerises l. cerises.
 S. 108, 3. 5 v. u. statt das l. daß.
 S. 116, 3. 7 v. o. nach Blume ist einzuschalten: im Paradiese.
 S. 118, 3. 10 v. u. statt vielfältigsten l. vielseitigsten.
 S. 123, 3. 15 v. o. statt ? lies ;
 S. 131, 3. 17 v. o. hinter Augsburg fehlt an.
 S. 186, 3. 15 v. o. statt Kingspill l. Kingsmill.
 S. 194, 3. 10 v. o. statt Miß l. Mrs.
 S. 198, 3. 1 v. o. statt Condissar l. Condissac.
 S. 212, 3. 5 v. u. statt sei l. seien.

Die Frauen in der Kunstgeschichte.

Wenn man die Geschichte des weiblichen Geschlechtes in den verschiedenen Zeitaltern und bei den verschiedenen Völkern verfolgt, die nach einander zu Macht und Bedeutung gelangt sind, so kommt man zu der Ueberzeugung, daß die Stellung desselben, die anfänglich eine sehr gedrückte und unwürdige war, in einer steten Verbesserung begriffen gewesen ist. Man mag ihre Stellung im Hause, in der Ehe, in der Familie, oder ihr Verhältniß zur Außenwelt und zur Gesellschaft ins Auge fassen, oder man mag ihre Rechte im bürgerlichen Leben betrachten, immer wird es sich ergeben, daß das Loos der Frauen im Laufe der Zeiten sich glücklicher, freier und würdiger gestaltet hat. Der Grund dieser Erscheinung liegt einerseits in den allgemeinen Weltverhältnissen und in dem Fortschritt, den, wenn auch langsam und unter mannigfachen Hindernissen, die allgemeine menschliche Bildung gemacht hat,

so daß man die Stellung des weiblichen Geschlechts fast inimer als den Maasstab dieser allgemeinen Bildung betrachten kann. Andererseits liegt der Grund davon auch in den Frauen selbst, die sich durch allmälige Vervollkommnung ihrer selbst auch zu besserer und günstigerer Lage emporgearbeitet haben. Es ist hier vor Allem der Antheil wichtig, den die Frauen an der allgemeinen Bildung der Zeit nehmen. Von dem ersten Gesichtspunkte aus sind die meisten Werke geschrieben, die die Geschichte des weiblichen Geschlechts zum Gegenstande haben, und es gibt deren sehr vortreffliche. Weniger beachtet ist noch immer die andere Seite geblieben, wonach die Frauen an der Entwicklung der geistigen Interessen und deren Förderung sich selbstthätig betheiligen. In Bezug auf die Literatur ist allerdings mehreres geschehen; was von Frauen in Wissenschaft und Poesie geleistet worden ist, hat man, wenn auch nur vereinzelt, beschrieben und gesammelt. Eine allgemeine Schilderung dieser Bestrebungen ist noch nicht versucht worden. „Auch die literarischen Kränze, sagt ein neuerer Schriftsteller, Paulus Cassel, haben die Frauen den Männern nicht gegönnt. Auch um sie haben sie von jeher mit ihnen gewetteifert. Eine Literaturgeschichte der Frauen würde kein wesentliches Moment

in der Geschichte des Geistes leer und unberührt lassen.“ Dasselbe nun könnte man von der Kunstgeschichte der Frauen sagen, welche die Betheiligung der Frauen an der künstlerischen Entwicklung zu schildern hätte. Und wenn jener Schriftsteller, in Uebereinstimmung mit Gervinus, sich dahin äußert, daß die Frau selbst die poetische Figur des Lebens sei, so möchte ich hinzufügen, daß die Frauen vor Allem es sind, die dem Leben auch den künstlerischen Reiz verleihen. Wer in künstlerischen Anschauungen zu leben gewohnt ist, wird des weiblichen Umgangs nie entbehren können, wenn anders das Leben nur einigermaßen jenen Anschauungen entsprechen soll. Ist doch, was die Frauen unbewußt zur Erscheinung bringen sollen, dasselbe, was Kunst und Poesie mit Bewußtsein zu bestimmten Formen zu bringen haben — die Schönheit. So scheinen die Frauen recht eigentlich zu künstlerischer Wirksamkeit prädestinirt zu sein, und wenn auch das Weib „nicht zu singen braucht, um ewig besungen zu werden“, noch zu malen, um ewig der schönste Vorwurf des Malers und das „Kunstwerk des Lebens“ zu bleiben, so wird man es doch natürlich finden, daß sich die Frauen oft und mit Vorliebe der Ausübung von Poesie und Kunst zugewendet haben. Was sie nun auf dem

Gebiete der Poesie Bemerkenswerthes und Wichtiges geleistet, möge bald einmal ein Literaturhistoriker schildern, dem das Weib auch die „poetische Figur“ des Lebens ist, und der damit den Dank der Poesie an das ganze Geschlecht abtragen könnte. Was dagegen auf dem Gebiete der bildenden Kunst von Frauenherzen erdacht und von Frauenhand ausgeführt worden ist, soll dies Büchlein in rascher Uebersicht dem Leser und, wenn es deren findet, den günstigen Leserinnen vorführen.

Eine Frage, die vielleicht mancher von vornherein aufwerfen möchte, ist hier ganz außer Acht zu lassen. Die Frage, ob und in wie weit das weibliche Geschlecht zur Ausübung der Kunst berechtigt sei. Ein bloßes Bejahen ist hier ebenso nutzlos als ein bloßes Verneinen. Die Berechtigung für alle künstlerische Thätigkeit liegt, bei dem Manne wie bei der Frau, in der Befähigung, in der Macht des innern Berufes, und das Urtheil über diese hängt wieder vom Erfolg ab.

Daß die Frauen nur selten als Schöpferinnen neuer Richtungen aufgetreten sind, wird Niemanden wundern, der da weiß, daß weibliche Thätigkeit überhaupt weniger im Neuschaffen als in der liebevollen Weiterbildung eines Bestehenden und Ueberlieferten besteht. Darin liegt denn auch ihre Kunstgeschichte

liche Bedeutung, indem die Betheiligung weiblicher Talente uns in vielen Fällen das Maas bezeichnen wird, bis zu welchem eine bestimmte Richtung in das allgemeine Bewußtsein gedrungen ist. Zweitens macht sich die Natur des weiblichen Geschlechtes auch in Bezug auf die besonderen Kunstgattungen geltend, denen sich dasselbe zuwendet. Zarter Ausführung und sorgfältiger Durchbildung mehr geneigt, als zu kühnem Erfassen großer Gedanken geeignet, werden sich die Frauen vorzugsweise mit den Künsten einer leichten und bequemen Technik beschäftigen. Am fernsten liegt ihnen die Architektur; von den heiläufig tausend Namen, die uns von weiblichen Künstlern bekannt sind, gehören nur zwei bis drei, streng genommen nur einer der Baukunst an; zahlreichere Jüngerinnen hat allerdings die Sculptur aufzuweisen, mit der sich einschließlic gewisser Zweige einer feineren Technik, wie des Bossirens in Wachs u. a., ungefähr dreißig Künstlerinnen beschäftigt haben. Fast alle übrigen Namen aber gehören der Malerei und den verwandten Kreisen der zeichnenden Künste an. Indes auch innerhalb der Malerei selbst gibt es gewisse Fächer, die weiblichem Sinne vorzugsweise zusagen. „Alles, was zum Gebiet des bloß Natürlichen gehört," sagt Hippel einmal von den Frauen,

„ist ihr Feld;“ und er verbindet damit die Bemerkung, daß sie auch in der Beurtheilung von Kunstwerken mehr Sinn für den natürlichen, als für den eigentlich künstlerischen Theil derselben zeigen. Es liegt etwas Wahres in dieser Bemerkung und in der Kunstübung bewährt es sich in der That, daß diejenigen Gattungen der Malerei, in denen der Gegenstand als solcher überwiegt, von den Frauen am meisten behandelt worden sind. Das Portrait, die Landschaft, die Thier- und Blumenmalerei sind solche Gattungen. In ihnen haben sich auch die meisten Frauen hervorgethan. In der Historienmalerei überwiegt der rein künstlerische Theil, der Gedanke, die Komposition; das bloß Natürliche tritt darin mehr zurück und dem entsprechend sind die Frauen, die sich in dieser Gattung hervor gethan haben, am seltensten in der Kunstgeschichte. Das Genre steht mitten inne, und die Thätigkeit der Frauen nicht minder. Auf demselben Umstande beruht es ferner, daß von allen Kunstgattungen die sogenannten reproducirenden Künste von der überwiegenden Mehrzahl der Künstlerinnen behandelt worden sind — kein Kunstzweig hat mehr Jüngerinnen aufzuweisen als die Kupferstecherkunst; die Zahl derselben macht mehr als ein Fünftel sämmtlicher uns bekannten Künste

lerinnen aus. Noch andere Gattungen locken durch die besondere Art ihrer zierlichen und anmuthigen Technik weibliche Talente an, wie z. B. aus diesem Grunde die Zahl der Miniaturmalerinnen ebenfalls eine sehr große ist. Wie sich diese Zahlen nun auf die verschiedenen Nationen und Perioden der Kunstgeschichte vertheilen, wird sich aus den nachfolgenden Betrachtungen selbst ergeben; hier kam es zunächst nur darauf an, gewisse aus der Natur des weiblichen Gemüthes, so wie der verschiedenen Künste hervorgehende Fakta hervorzuheben, die man als statistische bezeichnen könnte und deren Berücksichtigung auch in der allgemeinen Kunstgeschichte zu nicht uninteressanten Resultaten führen würde.

Schließlich mag hier noch ein dritter Punkt angedeutet werden, der für die Bethätigung weiblichen Talentes von Wichtigkeit ist. Es liegt in der Natur des weiblichen Geschlechtes — und darin besteht zugleich die Stärke und Schwäche der Frauen — daß sie mehr als der Mann persönlichen Einflüssen offen und zugänglich sind. Die allgemeinen Interessen des Lebens und der Bildung pflegen den Frauen, wenigstens in den meisten Fällen, erst dann recht nahe zu treten, wenn sie ihnen durch nahestehende und befreundete Personen

vermittelt werden. So ist es denn auch ganz in der Natur der Sache begründet, daß sie auch zur Kunst häufig durch solche persönliche Einflüsse geführt werden. Ueberdies kommt dazu, daß die Frauen, mehr an die Familie und den engen Kreis der Häuslichkeit gebunden, auch von dort her meist den Anstoß zu besonderen Neigungen und, wo dies überhaupt der Fall ist, zur Wahl eines Berufes nehmen, der dem Manne mehr durch seine Berührung mit dem bewegteren Leben der Außenwelt gegeben wird. Daher die große Anzahl von Künstlerinnen, von denen uns ausdrücklich überliefert wird, daß sie durch Vater, Mutter oder Bruder zur Kunst angeleitet worden sind, oder daß sie, mit andern Worten, den Anlaß zum Künstlerberuf in der Familie gefunden haben. Es sind deren zweihis dreihundert, und wie viele Hunderte mögen noch außerdem durch ganz ähnliche Einflüsse zu Künstlerinnen geworden sein, ohne daß die Geschichte deren Erwähnung thun konnte! Was in der allgemeinen Kunstgeschichte dagegen so häufig ist, daß begabte junge Männer gegen den Willen der Eltern und im Kampfe mit Schwierigkeiten aller Art der Kunst als ihrem Lebensberufe sich zuwenden, gehört in der Kunstgeschichte der Frauen zu den allerseltensten Ausnahmen. Von sol-

chen geschichtlich bekannten Ausnahmen würde vielleicht nur Maria Sibylla Merian anzuführen sein.

Aber es gibt, um auch die zartesten Seiten des weiblichen Herzens hier zu berühren, noch Verhältnisse anderer Art, die, ohne von vorn herein der Familie anzugehören, auf die Neigung und Berufswahl der Frauen sehr entschiedenen Einfluß gewinnen können. Es sind dies die zarteren Bande der Freundschaft und der Liebe, oder die entschiedeneren der Ehe. Nur selten gelangen die ersteren, häufiger die letzteren zur allgemeinen Kenntniß, und so wissen wir denn von etwa dem achten Theile der uns bekannten Künstlerinnen, daß sie die Frauen von Künstlern gewesen sind. Wenn man bedenkt, wie leicht aus dem Lehrer der Geliebte und Gatte werden kann, und wie leicht sich zwischen der Tochter eines Malers und dessen Schülern ein zartes Verhältniß entspinnen kann, so wird man jene Zahl nicht zu groß finden. Die Gesetze des Herzens behalten ihre volle Gültigkeit auch in der Kunstgeschichte, und wie die Liebe einst den Anstoß zur Erfindung der Malerei gegeben, so mag sie auch in späteren Zeiten noch manche Künstlerin ihrem Berufe zugeführt haben. Der Künstlerinnen aber, die mit Absicht der Liebe und Ehe ganz entsagt und sich in's

Kloster begeben haben, sind außer den frommen und kunstübenden Nonnen des Mittelalters glücklicherweise nur zehn gewesen, einer eilften ist es noch zur rechten Zeit wieder leid geworden, und sie hat das Kloster wieder mit der Welt und dem Leben vertauscht.

I.

Im Alterthume läßt sich eine selbstständige Kunstübung der Frauen nur in sehr seltenen Fällen nachweisen. Es hat dies hauptsächlich darin seinen Grund, daß die Völker des Alterthums den Frauen überhaupt noch keine Stellung eingeräumt hatten, von welcher aus eine größere Betheiligung an den allgemein menschlichen Interessen möglich gewesen wäre. Die Wirksamkeit des weiblichen Geschlechtes beschränkte sich der Regel nach auf die Pflege des Hauses und des Mannes, und zwar in dem äußerlichsten Sinne des Wortes. Im Orient namentlich steht die Frau dem Mann völlig rechtlos gegenüber; sie war, wie schon in der Vielweiberei ausgesprochen liegt, nicht mehr als Sclavin, und ihre ganze Thätigkeit beschränkte sich auf die Befriedigung der häuslichen und körperlichen Bedürfnisse des Mannes. Und gerade dies war der Punkt, durch welchen die Frauen selbst in jenen

rohen und barbarischen Zeiten der künstlerischen Thätigkeit näher traten. Zur Pflege des Mannes und des Hauses gehörte vor allem die Sorge für die Bekleidung. Spinnen und Weben war — und darin blieben auch spätere Jahrhunderte dem Alterthum lange ähnlich — das Hauptgeschäft der Frauen. Mit dieser ältesten Frauenarbeit waren nun aber gewiß seit uralten Zeiten die ersten Spuren und Anzeichen der Kunstthätigkeit verknüpft. Es liegt nämlich in der Natur des Menschen begründet, daß er sich nie damit begnügt, einfach dem äußerlichen Bedürfnisse nachzukommen. Ist das Bedürfniß befriedigt, so tritt durch eine gewisse innere Nothwendigkeit der Trieb hinzu, das hervorgerufene Produkt als ein freies Erzeugniß menschlicher Thätigkeit erscheinen zu lassen. Sobald man, um dies auf unseren Fall anzuwenden, dahin gelangt war, ein schützendes Gewand herzustellen, suchte man demselben wenn auch in noch so einfacher Weise etwas Eigenes, nicht durch das bloße Bedürfniß Hervorgerufene hinzuzufügen. Diese freie That ist das Ornament. Das Ornament aber, d. h. Schmuck und Zierrath von welcher Art sie auch seien, bilden den äußeren Anknüpfungspunkt für jede Kunstübung. Es ist bekannt, bis zu welchem hohen Grade sowohl die Aegypter als

auch die Völker des Orients die Verzierung aller, dem Bedürfniß des Lebens dienender Gegenstände erhoben haben. Die Aufdeckung ägyptischer Gräber sowie der alten längstvergesenen Königspaläste von Minive zeigen, wie durch solches Ornament Sessel und Lager, Waffen und Gefäße und fast jedes Geräth 2c. aus Holz oder Metall zu kleinen Kunstwerken gestaltet worden sind. Dies alles aber sind Arbeiten, die der Regel nach schwerlich den Frauen obgelegen haben. Nicht minder aber knüpften sich solche künstlerische Verzierungsversuche schon früh an die Arbeiten der Webestühle. Die Aegyptierinnen wußten die von ihnen gewebten Stoffe mit den zierlichsten Mustern zu bedecken; die Auffindungen in den Gräbern sowie die zahlreichen Darstellungen namentlich an den Wänden der unterirdischen Gräber bestätigen dies, wie eben diese Bildwerke auch deutlichen Aufschluß über das technische Verfahren geben, das dabei beobachtet wurde. Von vielleicht noch höherer Bedeutung ist die Weberei, von Gewändern sowohl als von Teppichen, bei den Assyriern und Babyloniern gewesen. Babylonische Gewänder waren ihrer kostbaren Färbung und Figurenverzierung wegen weit bekannt im Alterthume, und gehörten selbst bei den fernsten Nationen zu einem viel gesuchten Handels-

artifel. Dasselbe gilt von medischen Geweben, und die persischen Teppiche mit ihren phantastischen Thiergestaltungen gehörten im Alterthum nicht minder zu den beliebtesten Luxusgegenständen, als heut zu Tage die feinen Gewebe von Kaschmir und die Shawls von Bagdad. Denn der Orient ist sich in dieser Produktion gleich geblieben, und gewiß haben wir auch für das Alterthum tausende von namenlosen Künstlerinnen anzunehmen, in deren Händen damals, wie heut zu Tage, ein so wichtiger Zweig der Kunstindustrie ruhte. Bei der großen Wichtigkeit, die die Teppichweberei für jenes Volk hat, scheint dieselbe auch auf andere Kunstzweige nicht ganz ohne Einfluß geblieben zu sein, indem sich in manchen Verzierungen der Wände und Fußböden von Ninive, von denen das britische Museum in London so schöne Proben aufzuweisen hat, deutlich Motive der Weberei erkennen lassen. Ja, wenn man so den Bereich weiblicher Thätigkeit über den Webestuhl hinaus und doch vom Webestuhl aus erweitern wollte, so könnte man auf eine große Zahl phrygischer und lydischer Felsengräber verweisen, deren Fagadenverzierungen sehr häufig gewebten Teppichen nachgebildet zu sein scheinen, wie denn jene Landstriche in der That län-

gere Zeit eine der assyrischen entsprechende Richtung in Kunst und Industrie hatten.

Kehren wir zu der einfachen Thatsache zurück, daß die Kunst des Webens meist in den Händen der Frauen gelegen habe, so können wir hinzufügen, daß diese einfachen Verhältnisse das ganze Alterthum hindurch, herrschend geblieben sind. Bei den Griechen allerdings ist die Stellung der Frauen im Ganzen und Großen eine bessere, freiere und edlere geworden. Wenn auch in dem Verhältniß von Mann und Frau nicht die Innigkeit zu finden ist, welche demselben in späterer Zeit bewohnt, so hat doch die Sklaverei des Orients völlig aufgehört. Aristoteles betrachtet es als einen bestimmten Gegensatz der Hellenen zu den Barbaren, daß von jenen die Frauen nicht mehr als Sklaven betrachtet wurden. Man fühlte, wie dies Becker sehr richtig darstellt, die Bedeutung der Frauen; dem Dichter konnte ein Ideal weiblicher Vollendung vorschweben; ja, das sittliche Element der weiblichen Natur konnte auch in manchen Zügen griechischer Geschichte und Volksitte zur Erscheinung treten. Aber dennoch läßt es sich nicht leugnen, daß die positive Entwicklung dieses Elementes kein Bedürfniß des griechischen Lebens gewesen, wie dies für die neueren Völker der Fall

ist. Man darf trotz aller Züge einer solchen Anerkennung des weiblichen Geschlechts, wie dies namentlich Wiese sehr schön begründet hat, doch nicht annehmen, daß dasselbe bei den Griechen die ihm gebührende Würde und Wirksamkeit gehabt habe. Der Gesamteindruck dieses Verhältnisses ist auch hier der des Leidens und der Unterdrückung. Aber für die freie geistige Entwicklung des weiblichen Geschlechts war doch durch jene Veränderung schon unendlich viel gewonnen. Namentlich ist die Stellung der Frauen im heroischen Zeitalter, deren Schilderung uns in den homerischen Gedichten vorliegt, eine würdigere und freiere, als in den historischen Zeiten, in denen, wie dies Aristoteles und andere aussprechen, eine vollkommene Unterordnung als natürliche Nothwendigkeit betrachtet wird. Diese Unterordnung zeigt sich indeß nur in den Bezügen zu dem öffentlichen und bürgerlichen Leben, wogegen die Frau im Hause selbst als unbeschränkte Herrin dasteht, der sich auch wohl der Mann selbst fügte, so lange es sich eben um die bloßen inneren Angelegenheiten der Häuslichkeit handelte. Ja, es scheint sogar, daß allerdings ausnahmsweise, wenn auch vielleicht gerade nicht sehr selten, durch geistige Ueberlegenheit oder äußere Umstände die Frau zu wirklicher Herrschaft

über den Mann gelangt sei, und mag den Frauen der Neuzeit zur Genugthuung, sowie manchen Männern zum Trost gereichen, daß das Pantoffelregiment auch den guten Bürgern von Athen kein fremder Begriff war, nur daß wir statt des modernen Pantoffels die antike Sandale oder den Kothurn als Insignien dieser Herrschaft angeführt finden. Es ist damit nun allerdings nicht viel für die Entwicklung des weiblichen Geschlechtes gewonnen — denn gerade die geistig bedeutendsten Frauen werden sich dieses Scepters damals, wie noch heut am wenigsten bedient haben, aber es deutet uns doch den Punkt an, von wo aus die griechische Frau, wenn auch nur ausnahmsweise, doch zu einer gewissen Theilnahme an den Interessen des Lebens und somit auch der Wissenschaft und der Kunst gelangen konnte. Ghe wir aber auf diese näher eingehen, werfen wir noch einen Blick in die vorhistorischen Zeiten zurück, und da ist es zunächst von großer Bedeutung, daß in der Sage und dem Volksglauben schon dem weiblichen Geschlechte eine große Bedeutung zugeschrieben wird. Nicht allein daß zu den olympischen Göttern sich Göttinnen gesellten, um uns diese in voller menschlicher Existenz vorführen zu können; es sind gewissen Gebieten geistiger Thätigkeit, sowie gewissen

Kunstübungen weibliche Gottheiten als Schützerinnen zugeschrieben. Die verschiedenen Zweige der Poesie, Musik und Tanzkunst stehen unter den Musen, die in ewiger Jugend Phöbos Apollon umschweben, und Athene, die göttliche Jungfrau wird als Schützerin weiblicher Kunstpflege betrachtet, die hier wiederum in Weben und Spinnen besteht, wie Hephästos als der Schutzgott und Ahnherr aller männlichen Kunstthätigkeit gedacht ist.

Andere Zweige sind in Heroinegestalten verkörpert, wie Hippo, des Centauren Chiron Tochter, als Vertreterin uralter Naturforschung zu betrachten ist, und Phemonö, die Tochter Apollo's, den Hexameter als Form weisheitsspendender Orakel erfunden haben soll. Auf der Grenze der Sage und Geschichte steht dann die hehre und liebevolle Gestalt der Penelope, die als Ideal einer Frau des homerischen Zeitalters betrachtet werden kann, und deren mythische Bedeutung mit jener uralten weiblichen Kunstthätigkeit des Webens verknüpft ist, von der als glänzende Probe — und zugleich als Probe ächt weiblicher Schlaueit — das Leichengewand des Laertes bekannt ist, um dessen Herstellung und stete Auflösung sich die Vorgänge der Odyssee gruppiren. Darauf blieb denn auch für spätere Zeit die Hauptthätigkeit des

weiblichen Geschlechts beschränkt, und es war auch dadurch mannichfaltiger Anlaß zur Kunstübung geboten, indem uns Gewebe von äußerster Pracht und künstlerischer Vollendung aus dem Alterthume bekannt sind, und einige Kulte deren in gewissen Perioden stets von Neuem zu würdiger Feier erforderten. Als einziges Beispiel mag hier nur der Peplos erwähnt werden, welcher zur Feier der Panathenäen, des Hauptfestes im attischen Lande von athenischen Jungfrauen unter priesterlicher Aufsicht und Beihülfe gewebt wurde, um zur Bekleidung oder Verhüllung des Bildes der Athene zu dienen, in welcher Attika seine oberste Schutzgöttin auf der Akropolis verehrte. Auf leuchtendem Grunde, der entweder gelb oder scharlachroth war, befanden sich theils gestickt, theils gewebt die Darstellungen der bedeutendsten attischen Mythen, die natürlich im Zusammenhange mit Athene standen. So deren Kämpfe mit den Giganten, unter denen der mit den Enkelados besonders hervorgehoben wird. Außerdem die Gestalten von Zeus und Ares, Apollon und Hermes, denen sich auch der wackere Silen anschloß, und denen in späterer Zeit öfter die Bildnisse verdienter Bürger oder solcher Personen hinzu gefügt wurden, welchen die entarteten Nachkommen der Marathonkämpfer eine

an Gottlosigkeit streifende und auch wohl von den Göttern gezüchtigte Ehre erweisen wollten, wie dies geschah als man die Bilder des Antigonus und Demetrius mitten unter die Göttergestalten des heiligen Pexlos gestellt hatte.

Gehen wir zur Aufführung solcher Frauen über, die sich durch selbständige Kunstübung einen Namen in der Geschichte erworben, so wollen wir zuvor auch anerkennen, daß trotz der Ungunst der Umstände auch auf dem Gebiete des Gedankens und der Poesie griechische Frauen hohen Ruhm errungen haben. In der Poesie ist es vor allen die hehre Sappho, die in den von ihr erfundenen Formen der sapphischen und alkäischen Ode die Empfindungen ihrer großen und glühenden Liebe ausströmte, vielleicht gerade deshalb mit so ergreifender Gewalt, weil diese Liebe selbst eine unerwiderte war; ihr schloß sich eine Reihe bedeutender Frauen an, wie Myrtis und Korinna, die den Ruhm haben, den größten Lyriker Griechenlands, Pindar gezogen zu haben; Erinna und Telesilla, die derselben Richtung angehören, sowie Praxilla die in späterer Zeit Dithyramben und Moero die noch später erotische Elegien gedichtet hat. Von denen welche in der Philosophie sich hervorgethan haben, dürfen wir hier nur erwähnen, daß fast keine phi-

losophische Schule in Griechenland sich gebildet hat, ohne Frauen unter ihren Jüngern aufzählen zu können. Schon aus jenem Zeitalter praktischer Lebensweisheit, welches wir als das der sieben Weisen bezeichnen, wird Kleobulina, die Tochter Kleobulos' genannt; die zu einer edlen und hohen Schwärmerei geneigte Schule des Pythagoras hat die zahlreichsten und edelsten Frauen aufzuweisen, wie ja denn der Gründer derselben seine Weisheit von seiner Schwester Themistoflea erlernt und auf seine Frau Theano übertragen haben soll, so daß dieselbe die Schule nach seinem Tode fortführen konnte. Waren dies edle und große Frauen, so erheben sich in Athen aus dem gefälligen Geschlechte der Hetären, die in freierer Sitte und erweiterter Bildung einen nothwendigen Gegensatz zu der engumgrenzten Existenz der attischen Hausfrau bildete, einzelne begabte Persönlichkeiten zu einer solchen Bedeutung, daß sie von den größten Männern Athen's ihres Umgangs gewürdigt und von diesen mit auf den Gipfel ihres eigenen Ruhmes erhoben werden konnten, wie Aspasia, von der Sokrates nicht minder als Perikles Redekunst und Staatsklugheit lernten, und Diotima, die Sokrates selbst als seine Lehrerin in der Philosophie der Liebe bezeichnet. Ein schlagender Be-

weiß, wie das weibliche Geschlecht immer und unter allen Umständen sich die Macht verschaffen wird, zu der es durch Schönheit und Gewandtheit des Sinnes berufen ist, und die es in diesem Falle durch eine hohe Bildung zu unterstützen mußte; eine Bildung, die sie im Verstoß gegen die Sitte sich anwarben, weil die Sitte selbst sie ihnen unrechtmäßiger Weise versagte. Und wie die platonische Idealphilosophie ihre Jüngerinnen in Lasthenia und Ariothea hat, so besitzt auch jede andere Schule ihre weiblichen Vertreter; selbst die an Rohheit grenzende Strenge des Cynismus ist durch ein Weib vertreten worden und in der Philosophie des Genusses, wie Epikur sie gegründet, werden Themisto und Leontion genannt — nur eine Schule hat nie Gnade vor den Augen der griechischen Frauen gefunden; die strengen, maassvollen zur Enthaltbarkeit und Selbstbeherrschung auffordernden Lehren des Stoicismus sind nie von Frauen angenommen, noch wie es in den andern Schulen der Fall war, gar vertheidigt und verbreitet worden; wogegen in der letzten Schule griechischer Weltweisheit, welche man die der Neuplatoniker zu nennen pflegt, und in welcher die platonische Ideenlehre mit einer gewissen Schwärmerei und Mystik sich verbindet, auch wieder einige bedeutende Frauen, wie Geminea

Mutter und Tochter, die Schülerinnen Plotin's, und Amphichia, die Frau des Jamblichus genannt werden. So darf es uns denn nicht wundern, wenn uns auch auf dem Gebiete der Kunst Frauen begegnen, wenn schon keine derselben sich zu einer außergewöhnlichen Bedeutung erhoben zu haben scheint. Recht bezeichnend aber ist es, daß auch hier schon auf der Schwelle der Kunstgeschichte ein weiblicher Name genannt wird, und diesem sogar die Erfindung eines der wichtigsten Kunstzweige zugeschrieben wird. Es war dies die, vielleicht Kora genannte, Tochter eines Töpfers Dibutades, welcher um die Mitte des siebenten Jahrhunderts vor Chr. gelebt haben mag. Aus weichem Thon Bildnisse zu machen erfand, wie Plinius erzählt, Dibutades aus Sikyon zu Korinth und zwar mit Hülfe seiner Tochter; diese nämlich war in Liebe zu einem Jünglinge entbrannt, und als dieser sich einst von ihr trennen mußte, zeichnete sie sich sein Antlitz nach dem Schatten, den eine Lampe auf die Wand fallen ließ. Der Vater, heißt es dann weiter, habe den Umriß mit weichem Thon ausgefüllt, diesen nebst seinen andern Töpferarbeiten in den Ofen gebracht, und so sei das erste Reliefportrait entstanden. Die Geschichte ist reizend und hat mindestens eben so viel historische Wahrchein-

lichkeit für sich, als daß Saurias durch Umziehung des Schattens seines Pferdes jene ursprüngliche Art der Umrißzeichnung erfunden habe; ja, sie ist wahrscheinlicher, indem sie einen tieferen psychologischen Grund für die Erfindung angibt. Der Vorgang an sich gewährt ein anmuthiges Bild, wie es auch von Daëge gemalt worden ist, und es beruht zugleich auf einer tiefpoetischen Anschauung, dieselbe Liebe, deren schöpferische Gewalt von den Griechen als der Ursprung aller Dinge angesehen wurde, auch den Anlaß zur Kunstübung geben zu lassen. Sahen wir doch schon oben wie nahe Liebe und Kunst durch die Schönheit mit einander verbunden sind! Wir möchten hier an die schönen Worte Schiller's erinnern:

Zu edel schon, nicht müßig zu empfangen,
Schnuft ihr im Sand, im Thon den holden Schatten nach,
Im Umriß ward sein Dasein aufgefangen,
Lebendig regte sich des Wirkens süße Lust —
Die erste Schöpfung trat aus Eurer Brust.

Er richtet diese Worte an die Künstler insgemein, wir aber dürfen dieselben hier auf die Tochter des Dibutades beziehen, die von der Liebe zur schöpferischen Kunst geführt wurde, wie ja denn wohl Niemand Großes und Bedeutendes zu leisten im Stande ist, ehe ihn nicht der Funke der Liebe be-

rührt hat. Sie ist und war wohl immer die Sonne, von deren Strahl berührt das Memnonsbild des Menschen allein zu erklingen vermag.

Von den der spätern, mehr verbürgten Geschichte angehörigen Künstlerinnen ist zunächst Timarete zu nennen, eines Malers Mikon Tochter und selbst Malerin. Allerdings ist ihr Vater nicht mit dem Zeitgenossen Polygnots zu verwechseln, jedoch braucht man sie auch nicht, wie Einige thun, in die jüngsten Zeiten der griechischen Kunstgeschichte zu rücken, umsoweniger als Plinius, der sie unter allen griechischen Malerinnen zuerst nennt, erzählt, daß eines ihrer Bilder, Diana darstellend und in Ephesos befindlich, von äußerst alterthümlicher Malerei gewesen sei. Mehr Namen sind uns aus der Zeit nach Alexander dem Großen bekannt, als unter dessen meist prachtliebenden Nachfolgern der Kunst reicher und mannigfacher Anlaß geboten, und auch den Frauen durch größere Freiheit der Sitte die Theilnahme an künstlerischer Bildung erleichtert wurde. In diese Zeiten gehört Helena, die Tochter eines griechisch gebildeten Aegyptiers, welche wahrscheinlich für einen der Ptolemäer die Schlacht am Issos malte, in welcher Alexander der Große den Perserkönig Darius besiegte. Ein Werk, das von Einigen nicht ohne eine gewisse Wahrchein-

lichkeit für das Vorbild des in Pompeji aufgefundenen berühmten Mosaikgemäldes der Alexanderschlacht gehalten wird. Für denselben Hof der Ptolemäer scheint auch Anaxandra gearbeitet zu haben, die Tochter und Schülerin eines Malers Nealkes von Sikyon, so wie die Malerin Kallio von der eine, wie es scheint, gleichzeitige Dichterin sang:

Siehe, es hat in den Tempel der blondgelocketen Venus
Kallio ihr Bildniß geweiht — ähnlich als wäre sie's selbst!
Ach, wie stehst so lieblich du da, erglänzend wie Charis!
Heil dir! so bist du der Noth des irdischen Lebens entrückt.

Noch werden als Malerinnen, und wohl auch der letzten Periode griechischer Kunst angehörig, genannt Cirene, die Tochter des Malers Kratinos, von der sich ein Bild, vielleicht Proserpina darstellend, zu Eleusis befand; Aristarete, die Tochter eines Malers Nearchos, von der ein Bild Aesculaps erwähnt wird; Kalyppo scheint mehr der Genre und Portraitmalerei zugewendet gewesen zu sein, indem sie einen Gaukler Theodoros und einen Tänzer Alcisthenes gemalt haben soll. Von einer Malerin Olympias wissen wir schließlich nur, daß sie einen Schüler Kleobulos zur Malerei ausgebildet habe.

Mit diesen wenigen Namen scheinen nun eigent-

lich die Nachrichten erschöpft, die uns von Künstlerinnen des Alterthums überliefert sind. Bei den Römern sind mir außer einer Malerin, die aber auch griechischen Ursprunges war, überhaupt keine Künstlerinnen bekannt geworden. Der Grund davon ist etwa nicht darin zu suchen, daß den Römerinnen eine noch geringere Theilnahme an jenen freien geistigen Beschäftigungen gestattet gewesen wäre, zu denen die Kunst gehört, als dies bei den Griechen der Fall gewesen ist. Allerdings war auch das Leben der römischen Matrone im Vergleich zu unserer Zeit eng umgrenzt, aber im Vergleich zu den Griechen war es, wie durch Rechtsschutz gesicherter, so auch durch die Sitte freier geworden, und hat sich diese freiere Stellung u. a. auch dadurch bekundet, daß wir in der römischen Literaturgeschichte Frauen in den verschiedensten Zweigen auftreten sehen, namentlich auch in denjenigen, die man wie z. B. die Epistolographie und Satyre als specifisch römische bezeichnen könnte. Ja, es scheint sogar, daß das erst in jüngeren Zeiten zu rechtem Flor gelangte Geschlecht der Blaustrümpfe schon den Römern nicht ganz fremde gewesen ist, wie wenigstens aus vereinzelt Stofsfeuzern der Satyriker und anderer Schriftsteller hervorzugehen scheint. Ich darf die Namen dieser

zum größten Theil höchst ehrenwerthen Frauen, die durch Bildung und sittlichen Werth einen großen Einfluß auf die Ausbildung der Sprache und Literatur gewonnen zu haben scheinen, aus dem Grunde nicht weiter hier anführen, weil wir ihnen nichts ähnliches auf dem Gebiete der Kunst an die Seite zu stellen haben, and ich bemerke nur, daß sich dieselben von Cornelia, der Mutter der Gracchen, und Porcia der Tochter Cato's an, in fast ununterbrochener Reihe durch die Geschichte der römischen Literatur bis zum Verfalle des Reiches hindurch ziehen, ja, noch in einigen christlichen Dichterinnen und Schriftstellerinnen, die den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt, sowie den späteren Zeiten des byzantinischen Reiches angehören, weit über diese Periode hinaus reichen. Der Grund aber, weshalb diese Heroinen der römischen Literatur keine Rivalinnen auf dem Gebiete der bildenden Künste haben, scheint wohl hauptsächlich darin zu liegen, daß das römische Volk viel weniger künstlerisch organisirt als die Griechen war, und daß die Kunst bei ihnen nicht wie bei den letzteren ein wesentliches Element des Lebens ausgemacht hat. Haben sie doch ihre ganze Kunst von den Griechen überkommen und nur dadurch eine so

große Bedeutung in der Kunstgeschichte erhalten, daß sie die ihnen überlieferten Gedanken und Formen in praktischem Sinne umgebildet und nicht selten bis zu ihren letzten Konsequenzen durchgeführt haben. So war denn auch die eine Künstlerin, die ich als in Rom thätig anzuführen wüßte, von griechischer Herkunft und aus griechischer Schule hervorgegangen. Es war die Malerin Laja aus Kyzicus in Kleinasien, welche, wie es scheint, ihre Kunst um das Jahr 100 vor Chr. Geb. in Rom ausgeübt hat. Die Nachrichten, die uns über ihre Malereien erhalten sind, haben ein großes Interesse, insofern sie uns dieselbe als die Führerin jenes langen Reigens von Frauen darstellen, die sich in späteren Zeiten mit der Portrait- und Miniaturmalerei beschäftigt haben. Sie malte nämlich vorzugsweise Portraits von Frauen, und zwar sowohl in der gewöhnlichen Weise mit dem Pinsel, als auch mit dem Gestrüm oder dem Brenngriffel auf Elfenbein, welches letztere von einer Art enkaustischer Miniaturmalerei zu verstehen zu sein scheint. Doch wird auch ein größeres Bild in Neapel von ihr erwähnt. Sie übertraf an Schnelligkeit alle gleichzeitigen Künstler, und ihre Werke wurden so hoch geschätzt, daß man dieselben um

vieles höher als die der berühmtesten Portraitmaler der damaligen Zeit, des Sopolis und Dionysius, zu bezahlen pflegte. Plinius, dem wir diese Nachrichten verdanken, fügt hinzu, daß sie bis zu ihrem Tode Jungfrau geblieben sei.

II.

„Es war eine wunderbare und wohlmeinende Fügung des Schicksals und der Vorsehung, daß, als sie die Ordnungen der alten Welt und mit ihnen den Seelenadel der alten Männer zerstörte, sie die Frauen aus ihrer Unterordnung heraus hob und zur Herrschaft über die Gemüther berief, ohne welche die neue Welt in Gemeinheit der Bestrebungen auf's tiefste hätte herabsinken müssen.“ Mit diesen Worten des hochverdienten Geschichtsschreibers unserer Poesie ist eine der wesentlichsten Seiten bezeichnet, an denen sich der Uebergang aus der antiken Welt in die neuere Zeit bemerkbar macht. In der alten Welt war es der Mann, welcher als freier Bürger den gemeinen Berührungen des gewöhnlichen Lebens und den Einflüssen niederer Beschäftigungen entzogen, die poetische Seite des Lebens bildete. In der neueren Zeit erfreut sich — wenigstens der großen Mehrheit nach —

das weibliche Geschlecht einer solchen bevorzugten Stellung, und aus diesem Grunde sowohl, als „weil das Weib mehr als der Mann dazu gemacht ist, mit der höchsten geselligen Ausbildung den Sinn für Natürlichkeit und die ursprüngliche Einfalt des Menschen zu vereinen,“ ist die Frau es nun, welche fortan die poetische Seite des Lebens ausmacht. Forschen wir nach den Gründen dieser Erscheinung, die für die Kunstgeschichte der Frauen von der größten Bedeutung ist, so bietet sich vor allem das Christenthum und sodann die Eigenthümlichkeit der germanischen Nationen dar, auf denen die Entwicklung der neueren Zeit beruht. Wir dürfen in dieser Beziehung hier nur bemerken, daß das Christenthum wie es der Menschheit selbst die innere Befreiung brachte, auch das weibliche Geschlecht zu einer freieren und würdigeren Stellung empor führte; so ist es aus der Kirchengeschichte bekannt, daß die neue Religion zuerst wie von den Armen und Sklaven namentlich von den Frauen mit besonderem Enthusiasmus ergriffen wurde, und daß noch später, nachdem diese erste Aufregung sich gelegt hatte, und die Frauen sich wieder zu der ihnen immer am meisten zusagenden stillen Wirksamkeit in Haus und Familie zurück gewendet hatten, in der Gliederung

der Gemeinde noch Diaconissen eine für Leitung und Oheraufficht der jüngeren weiblichen Gemeindeglieder nicht unwichtige Stellung einnehmen. Was nun aber jene germanischen Nationen anbelangt, die bald das römische Weltreich stürzten und als frische und jugendliche Träger der christlichen Religion dazu berufen waren, die staatliche und sittliche Ordnung der Welt umzugestalten, so ist es bekannt, daß gerade diese sich seit dem ersten Augenblick ihres Auftretens in der Geschichte durch die höhere Achtung auszeichneten, die sie bei aller sonstigen Rohheit der Sitten dem weiblichen Geschlecht gezollt haben. Tacitus, der begeisterte Lobredner der Germanen, hebt gerade diesen Zug als besonders rühmendwerth hervor, und sprachliche wie mythologische Untersuchungen haben es an den Namen von Frauen und Göttinnen, an der Wirksamkeit von Frauen und Jungfrauen als Wissenden und Priesterinnen nachgewiesen, daß schon in der urgermanischen Zeit vor aller Berührung mit der römischen Kultur und dem Christenthume, jene Achtung und sittliche Hochhaltung des weiblichen Geschlechts einen tiefbegründeten Zug des germanischen Volksthumus ausmachte. Die Ideen der christlichen Religion aber, die sonst im Anfang manches Volksthümliche im deutschen Charakter

ausgelöscht haben mögen, sind dieser Eigenthümlichkeit noch fördernd entgegen gekommen. Dieser in so glücklicher Weise veränderten Stellung des weiblichen Geschlechtes entspricht es denn auch vollkommen, daß wir in den roheren Zeiten des Mittelalters, als Wissen und geistige Kultur noch für unwürdig männlicher Theilnahme gehalten wurden, nicht selten Frauen als die eigentlichen Trägerinnen und Pfliegerinnen der Bildung auftreten sehen. Schon unter den Völkern, die sich in die Trümmer des römischen Reiches theilten, werden hochbedeutende Frauen genannt. Amalasuntha, die Tochter Theoderichs des Großen, Königs der Ostgothen, war dem Vater in Weisheit und Staatsklugheit wohl an die Seite zu stellen, während sie ihn an wissenschaftlicher Bildung übertroffen zu haben scheint, und es mag ihr auch an den großen Bauunternehmungen desselben ein nicht unbedeutender Antheil beizumessen sein. Bestimmter wissen wir eine solche Thätigkeit von Theudelinde, der Königin der Longobarden, die ihren Palast zu Monza mit Malereien aus der Geschichte ihres Volkes hat verzieren lassen; und als späterhin nach der großen Schöpfung Karls des Großen die Verhältnisse der einzelnen Reiche sich zu bestimmteren Formen geregelt hatten, hat fast jedes Jahrhundert dieses Zeitraums eine oder

mehrere Frauen von wissenschaftlicher oder literarischer Bedeutung aufzuweisen. Im zehnten finden wir die berühmte Nonne Hroswitha, die in ihrem Kloster zu Gandersheim in lateinischer Sprache ihren Lobgesang auf die Ottonen und christliche Schauspiele nach dem Vorbilde des Terenz dichtete; im eilften die griechische Kaiserstochter Anna Komnena, eine Zierde des byzantinischen Reiches, welches zu verschiedenen Zeiten noch mehrere gelehrte Frauen hervorgebracht hat; im zwölften die erste deutsche Dichterin Alva; Hildegardis, Abtissin von Bingen; Heloise, die Geliebte Abälards; die Abtissin zu Hohenburg, Herrat von Landsperg, die den kühnen Versuch einer Encyclopädie alles Wissens machte; im dreizehnten Marie de France, die in der Normandie die Poesie der Trouvères beschützte, an welcher im Süden sich Frauen zahlreicher selbst betheiligten, und Angela von Foligno, die von ihrer Zeit als Lehrerin der Theologie gerühmt wird; im vierzehnten endlich die durch mystische Auffassung der Religion bekannte Maria Ebner und die derselben Richtung angehörige und heilig gesprochene Catharina von Siena, so wie Christina Pisani, die durch ein didaktisches Werk — *la cité des Dames* — eine Apologie des weiblichen Geschlechtes

unternahm, wie deren noch später bis zum sieben-
zehnten und achtzehnten Jahrhundert von Frauen
versucht worden sind. Und wenn auch die hier an-
geführten Frauen als besonders hervorragende Er-
scheinungen zu betrachten sein mögen, so bildeten sie
doch nicht so seltene Ausnahmen von ihrem Ge-
schlechte, als dies von den gelehrten Frauen des
Alterthums ausgesagt werden muß. Denn während
dort, wie wir sahen, die Frauen von der allgemeinen
Bildung der Regel nach ausgeschlossen waren, so ist
im Mittelalter vielmehr als Regel anzunehmen, daß
sich die Frauen mehr als die Männer, mit Ausschluß
der Geistlichkeit, im Besitz der Bildung befanden, wie
sich dies namentlich aus der schönen Schilderung
von Weinhold ergibt, der den Frauen des Mittel-
alters ein besonderes Werk gewidmet hat. So ist
es besonders von großer Wichtigkeit, daß es vor-
zugsweise die Mädchen sind, die im Lesen und
Schreiben unterrichtet und Frauen vor Allen im
Besitz kostbarer Bücher gefunden werden. Man
darf diese Kunde nicht nach der Anschauung un-
serer Tage, in denen dieselbe eine allgemein ver-
breitete ist, bemessen und deshalb etwa gering an-
schlagen. Vielmehr verdient dieselbe besonderes Lob
und Erwähnung, wenn man bedenkt, daß selbst
zu den Zeiten der höchstentwickelten Poesie die

größten Dichter, wie z. B. Wolfram von Eschenbach, weder lesen noch schreiben konnten. Für die Kunstgeschichte der Frauen aber hat diese Erscheinung noch insofern eine besondere Bedeutung, als die Frauen dadurch zu gleicher Zeit Pflegerinnen und Gönnerinnen einer Kunstgattung wurden, die für die gesammte mittelalterliche Kunstgeschichte von der größten Bedeutung ist, der Miniaturmalerei. Denn es war eine solche Malerei, wenn auch zuvörderst rein ornamentaler Natur, ein fast nothwendiger Bestandtheil aller besseren Bücher geworden und es ist dieselbe, von unscheinbarem Anfange ausgehend, allmählig zu solcher Bedeutung angewachsen, daß der Kunststyl ganzer Perioden fast nur an ihr erkannt und festgestellt zu werden vermag. So werden die Frauen des Mittelalters auch für die bildende Kunst, was sie durch Kenntniß des Lesens und das Amt des Vorlesens für die Poesie waren: Mittelpersonen zwischen Publikum und Künstler und kunstverständiges Publikum selber. Daß sich daran auch oft eigene produktive Thätigkeit knüpfte, ist gewiß nicht selten gewesen; eine Lebthigin Agnes von Duedlinburg wird als Miniaturmalerin im zwölften Jahrhundert gerühmt und noch im fünfzehnten Jahrhundert werden wir eine in demselben Fach

hochgerühmte Künstlerin anzuführen haben. Rechnet man nun zu dem Allen, daß die Frauen, wie sie den Hauptgegenstand der Minnedichtung ausmachten, sich auch selbst daran betheiligt haben, wie dies vielfach im südlichen Frankreich und mit mehr Zurückhaltung auch in Deutschland geschehen ist; daß ferner auch die mit der Minnedichtung in enger Verbindung stehende Musik mit zu der feinen Erziehung des weiblichen Geschlechts gehört hat, wie denn z. B. Isolde, das Ideal einer feinen Edel-dame im dreizehnten Jahrhundert, im Spiel der Lyra und der Fiedel unterrichtet worden war, so finden wir die Frauen wirklich im Besitz aller derjenigen Dinge, die als die Hauptmittel sowohl der gesellschaftlichen Unterhaltung, als auch der höheren Bildung betrachtet werden können. So waren sie schon damals sehr wohl geeignet, die poetische Seite des Lebens zu repräsentiren und die tausend Härten und Rohheiten zu mildern, an denen dieses Zeitalter trotz seines kirchlichen Sinnes noch immer so reich war.

Aber auch noch von einer andern, mehr praktischen Seite sollten die Frauen des Mittelalters der Kunstübung näher treten. Denn nicht bloß jene idealeren Beschäftigungen, nicht bloß die Sorge um das geistige Wohlbefinden war den Frauen an-

vertraut; wie es im Alterthum war und wie es zu allen Zeiten bleiben wird, lag ihnen auch die Sorge für Haus und Wirthschaft, für Nahrung und Kleidung ob, und selbst in den Zeiten des höchstgesteigerten Frauenkultus begnügten sich die Männer nicht damit, die Frauen anzubeten und zu besingen, noch sich von ihnen unterhalten und lieben zu lassen, sondern sie verlangten von ihnen auch Speise und Trank, häusliche Bequemlichkeit, schützende und zierende Kleidung. So ist es denn, da man der Kochkunst auch nach Rumohr's „Geist der Kochkunst“ noch immer keine Stelle unter den freien Künsten einräumen will, obschon man sie faktisch meist weit höher hält, als alle anderen, namentlich die Sorge für die Kleidung gewesen, welche, wie im Alterthum, so auch im Mittelalter den Frauen Anlaß zu künstlerischer Thätigkeit gegeben hat. Spinnen und Weben, so wie die zur Verzierung bestimmte Stickerei sind auch in späterer Zeit noch Beschäftigung der edelsten Frauen geblieben. Die gröberen Arbeiten mögen auch hier allmählig den Dienerinnen, noch später dem Handwerkerstande anheimgefallen sein, — die Kunst der Weberei und Stickerei blieb lange Zeit Sache der Edelfrauen selber. Poetische wie historische Ueberslieferungen geben oft an, wie edle Frauen die Ge-

wänder des Mannes oder des Geliebten mit besonderer Kunst zieren. Gudrun, die Heldin des gleichnamigen Gedichts, das man sehr schön als die deutsche Odyssee (neben der Ilias der Nibelungen) bezeichnet hat, Gudrun webt in ein Gewand die Geschichten der Vorfahren Siegfried's; Brunehild sticht kostbare Gewänder und in dem Gedicht vom Meyersohn Helmbrecht (um 1240) wird eine Haube beschrieben, die nach dem Reichtum der darauf enthaltenen Figuren ein Wunder der Stickerkunst gewesen sein muß. Denn nicht bloß daß die Gestalten von allerhand Vögeln dieselbe geziert haben, es war nichts Geringeres darauf dargestellt, als die Eroberung Troja's, und vielleicht als Pendant dazu die Thaten König Karl's und seiner Helden Roland, Turpin und Oliver. Und wenn man bedenkt, daß dazu noch die Darstellung eines Tanzreigens, so wie die einiger mythologischen Gegenstände sich gesellt, so muß man Weinholt's zweifelnder Bemerkung beistimmen, man wisse eigentlich nicht recht, was man am meisten bewundern solle, die Kunst der Stickerin oder die Größe des Hauptes, für welches diese Haube bestimmt war. Auch historische Zeugnisse fehlen nicht, diese Kunstfertigkeit der Frauen während des Mittelalters zu erweisen. Karl der Große

soll Gewänder von Frauen Arbeit getragen haben. *Adelaïde*, die Gemahlin des französischen Königs *Hugo Capet*, hat nach *Gregor von Tours* für die Kirche von *St. Denis* ein Messgewand, sowie andern Altar- und Kirchenschmuck mit eigener Hand gestickt, wie denn die französischen Königinnen von den ältesten Zeiten an für den Kult wie für die Zimmerverzierung diese Kunst geübt haben sollen. Neben ihnen werden aber besonders deutsche und englische Frauen als äußerst kunstvolle Stickerinnen gerühmt. Schon im siebenten Jahrhunderte stellte der angelsächsische Bischof *Adelhelm* seinen Diözesanen die sächsischen Frauen als Muster in der Kunst des Stickens auf; im zehnten Jahrhundert trug Kaiser *Otto III.* einen Mantel, auf welchem wahrscheinlich von der Abtissin *Mathilde* von *Quedlinburg* Scenen aus der Offenbarung *Johannis* gestickt waren; für Kaiser *Heinrich II.* arbeitete seine Gemahlin *Kunigunde* ein Kleid, mit Gold und Steinen geziert, und seine Schwester *Gisela* ein Gewand, worauf die Gestalten Christi, der Apostel und der Patriarchen gestickt waren; die vorher erwähnte Abtissin *Agnes*, aus dem Geschlechte der Markgrafen von *Meißen*, sticke, wahrscheinlich für ihren Bischof, einen Teppich mit der lateinischen Inschrift:

Gottes erhabner Prophet! dies Prachtwerk widmet
Dir Agnes;
Zierde des Priestergeschlechts! nimm Du in Gnaden
es auf.

Und von Privatpersonen ist eine edle Jungfrau, Geyra mit Namen, hier anzuführen, die nach der Erwähnung eines alten Nekrologiums des Klosters Thierhaupten für die Geistlichen viele kostbare Stickereien „in Gold und Seide“ ausgeführt hat. Eine ganz besondere Erwähnung aber verdient eine Schöpfung weiblicher Kunstfertigkeit, die uns aus dem eilften Jahrhundert erhalten und die zugleich für die Kunstgeschichte dieses Zeitraumes von der größten Bedeutung ist. Es ist dies ein großer, jetzt in der Kathedrale von Bayeux aufbewahrter Teppich, worauf die Thaten Wilhelm's des Eroberers dargestellt sind. Der Teppich hat eine Höhe von nur 18 Zoll, eine Länge von 214 Fuß, und ist von der Gemahlin Wilhelm's, Mathilde, der Tochter eines Grafen von Flandern, unter Beihülfe ihrer Hofdamen in Wolle und Leinen gearbeitet (von anderen wird Mathilde, die Tochter König Heinrich's I. von England, als Urheberin des Werkes angegeben). Man erblickt darauf zwischen Streifen arabeskenartiger Verzierungen, die mit Löwen, Adlern und anderen Wö-

geln belebt sind, in einer großen Anzahl von Figuren die Ereignisse dargestellt, welche der Eroberung England's durch Wilhelm I. vorangegangen sind und dieselbe, wie namentlich sein Sieg über Harold von Kent in der Schlacht bei Hastings zu Ende gebracht haben. Jeder einzelne Vorgang ist durch eine lateinische Inschrift erläutert, und in der Darstellung selbst spricht sich, bei mancherlei Rohheit und Unvollkommenheit der Gestalten, die sowohl dem damaligen niedrigen Stande der Kunst, als auch der Schwierigkeit der Technik zugeschrieben werden müssen, doch eine höchst erfreuliche Naivität, eine große Anschaulichkeit der Handlung und eine gewisse Charakteristik in den Motiven der Bewegung der Figuren aus, die dem Werke in der That eine große Bedeutung für die Entwicklung mittelalterlicher Malerei sichern.

Aus dem bisher Erwähnten geht hervor, daß diesen Arbeiten, neben dem technischen Verdienst, auch eine geistige Bedeutung beizubringen. Wir sehen die alte Sage, wie in der Eroberung von Troja, den romantischen Sagenkreis von König Karl und seinen Paladinen, sowie die Erinnerungen historischer Großthaten darin zur Verherrlichung gelangen. Ein anderes Gebiet, das der christlichen Religion, bildet den Gegenstand von Stickereien, welche zur

Zierde der Kirchen oder priesterlicher Gewänder dienten. Ich kann hier nur bemerken, daß diese Stickereien oft in der Weise von Reliefs mit äußerster Kunst ausgeführt und daß in ihnen reiche Schätze mittelalterlicher Kunstübung enthalten sind, wie, um von zahlreichen Beispielen hier nur ein näheres und ferneres hervorzuheben, die prachtvollen Gewänder in der Domkirche von Brandenburg und in der Kathedrale von Toledo beweisen. Gewiß wird man auch hier nicht fehl gehen, wenn man bei dem größeren Theile den Ursprung weiblichen Händen zuschreibt. Daß viele dem Layenstande angehörige Künstlerinnen Werke der Art geschaffen, haben wir in den oben angeführten Beispielen gesehen; wie viele andere mögen nicht in ähnlicher Weise in den Schlössern des Adels von Deutschland bis Spanien thätig gewesen sein und wie viele Hunderte von solchen Künstlerinnen mögen nicht die Klöster groß gezogen haben, deren Beruf recht eigentlich auf die Pflege solcher Fertigkeiten hinausging und denen gerade diese Arbeiten durch die heilige Bestimmung derselben so nahe gelegt waren! Es mag in dieser Beziehung vielleicht nicht ohne Bedeutung sein, daß auch jene kunstvollen Stickereien der Haube Helmbrecht's ausdrücklich als die Arbeit einer Nonne bezeichnet werden.

So haben wir von künstlerischer Thätigkeit der Frauen im Mittelalter manches zu berichten und noch mehr stillschweigend vorauszusetzen. Wenn wir aber trotzdem fast gar keine Namen von solchen Frauen anführen können, die der berufsmäßigen Ausübung der freien Künste als solcher obgelegen haben, so hat dies in verschiedenen Verhältnissen der mittelalterlichen Kunstübung seinen Grund. Einmal nämlich darf nicht vergessen werden, daß aus dem Mittelalter überhaupt verhältnißmäßig nur sehr wenig bestimmte Künstlernamen überliefert sind. Nur von dem geringsten Theil der herrlichen Kathedralen, die die Zierde und den Stolz dieses Zeitraums ausmachen, kennen wir die Namen der Urheber, und nicht minder spärlich ist unsre Kenntniß der frommen Meister, die durch Statuen und Reliefs, durch Wand- oder Glasgemälde zur würdigen Ausstattung dieser Gotteshäuser beigetragen haben. Wie sollten gerade da weibliche Namen sich erhalten haben? Auch darf man ferner nicht außer Acht lassen, daß wenn auch zu gewissen Perioden des Mittelalters das Weib durch ritterlichen Sinn und durch eine gewisse Schwärmerei, die im Charakter der ganzen Zeit begründet lag, auf eine sehr hohe Stufe der Achtung, ja fast übertriebener Verehrung gestellt worden war, doch

die wirklichen Lebensverhältnisse dem nicht immer ganz entsprachen und namentlich dem Weibe nur in seltenen Fällen gestatteten, sich ihren Lebensberuf selbst zu wählen und dies durch Eintritt in eine der vielfachen Genossenschaften zu bekunden, die sich damals in die Beschäftigungen des Lebens getheilt hatten und die meist mit großer Eifersucht über der Aufrechthaltung ihrer strengen Abgeschlossenheit wachten. Unter diesen Umständen müssen wir es vielmehr als einen besondern Zufall betrachten, daß uns wenigstens, außer einer im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts in Pavia lebenden Malerin *Laodicia*, der Name einer deutschen Künstlerin zugleich mit ihren Werken erhalten ist und daß wir dieser Künstlerin einen sehr hohen Rang unter allen denen einräumen können, die gleichzeitig sich der von ihr geübten Kunst befleißigten.

Diese Künstlerin ist *Sabina von Steinbach*, Tochter jenes *Erwin von Steinbach*, der sich in dem Münster von Straßburg ein so wunderbares und unvergängliches Denkmal errichtet hat. Wie der Vater und nach dessen im Jahre 1318 erfolgten Tode dessen Sohn *Hans* das gewaltige Werk zu durchdenken und auszuführen hatten, so lag es der Tochter ob, dem kunstreichen Bau den anmuthigen

und sinnigen Schmuck der Skulptur hinzuzufügen. Namentlich sind ihr die Skulpturen an dem nicht mehr vorhandenen Lettner im Innern des Münsters und an dem Portale des südlichen Querschiffes zuzuschreiben, in welchen letzteren sich Komposition wie Ausführung zu einer solchen Vollendung erheben, wie sie sonst fast nirgend in den zahlreichen Skulpturwerken dieses Baues gefunden wird. An diesem Portale sind die Gestalten der christlichen Kirche und des Judenthums dargestellt; erstere hehr und lieblich zugleich, das Haupt gekrönt, in der Rechten das Kreuz, in der Linken Kelch und Hostie haltend; diese mit verbundenen Augen und gesenkten Hauptes, in der Rechten einen gebrochenen Pfeil haltend, ihr zur Linken die zerbrochenen Steintafeln des mosaïschen Gesetzes. Außer mehreren anderen Gestalten befinden sich in dem Giebelfelde vier Reliefdarstellungen, welche die Verherrlichung der heiligen Jungfrau zum Gegenstand haben und einerseits deren Tod und Begräbniß, andererseits deren Himmelfahrt und Krönung darstellen. Man kann wohl sagen, daß sich in diesen Werken die ideale, überirdische Seite der mittelalterlichen Skulptur recht leigentlich verkörpert habe und man möchte fast glauben, daß alle diese Elemente einer weib-

lichen Hand bedurft hätten, um zu der Reinheit und zu der Gefühlsinnigkeit zu gelangen, die diesen Skulpturen einen so besondern Reiz verliehen. Auf einem von dem Apostel Johannes gehaltenen Spruchbände stehen in lateinischer Sprache die beiden Bittzeilen:

Der göttlichen Gnade Heil werde Sabina zu Theil,
Deren Hände aus dem harten Steine dies mein Bildniß
machten!

III.

Das fünfzehnte Jahrhundert, mit welchem man die Kunstgeschichte der neueren Zeit beginnen kann, ist arm an Künstlerinnen. Einerseits sind die oben bei Betrachtung des Mittelalters angegebenen Verhältnisse daran Schuld, die auch während des fünfzehnten Jahrhunderts zum Theil noch fortbauerten und die einer freien Wahl des Künstlerberufes von Seiten der Frauen hindernd in den Weg traten. Andererseits mag auch noch ein weiterer Umstand darauf eingewirkt haben, der hier nur kurz angedeutet werden kann. Wir hatten oben der hohen Stellung gedacht, welche das Mittelalter den Frauen angewiesen hatte, und gesehen, welche günstige Folgen dies für die geistige Ausbildung des weiblichen Geschlechts nach sich gezogen. Es scheint nun aber nach Weinholds gediegenen Untersuchungen diese ganze Richtung in eine gewisse Maaflosigkeit gerathen zu sein; das

Weib war auf eine schwindelnde Höhe erhoben und der romantische Zug des Zeitalters, der Minne-
gesang, der Minnedienst und die Liebeshöfe hatten
einen förmlichen Kultus der Frauen geschaffen, der,
weil er doch mehr äußerlicher Natur und Folge
sinnlicher Aufregung war, schon die Keime der
Ausartung in sich trug und auch wirklich sehr
bald zu einem ganz entgegengesetzten Zustande führte,
so daß statt jener übertriebenen Erhebung viel-
mehr auf längere Zeit ein um so tieferer Ver-
fall und eine um so größere Barbarei in Bezug
auf die Lage des weiblichen Geschlechts eingetreten
ist. Eine Veränderung die auch der künstlerischen
Thätigkeit der Frauen nur hindernd und feindlich
entgegentreten konnte. Erst im sechzehnten Jahr-
hundert kamen verschiedene Umstände zusammen, um
die Frauen wieder zu einer freieren und zugleich ihrer
würdigeren Stellung emporzuführen, womit denn
auch immer das weibliche Talent hervorgelockt
und das sich offenbarende ermuntert wird. Ueber-
dies war die Kunstübung des fünfzehnten Jahr-
hunderts nicht gerade geeignet um weibliche Talente
zu erwecken und groß zu ziehen. Die Kunst hatte
mit jener idealen und übersinnlichen Richtung ge-
brochen, welche den Reiz und zu gleicher Zeit die
Schwäche des Mittelalters ausmachte, und die, wie

wir an Sabina von Steinbach sahen, der Bethätigung weiblichen Talentes großen Vorschub leistete. Ueberall nun, wo sich dieser Bruch vollzog, trat das Bestreben ein, sich eine neue Welt, die des Lebens und der Wirklichkeit, zu erobern; das fünfzehnte Jahrhundert ist für die Kunst eine Periode steter Arbeit, ununterbrochenen Studiums, rastloser Bemühungen, sich der Wirklichkeit und der darin sich offenbarenden Schönheit zu bemächtigen. Die Natur der Formen, die man bis dahin nur konventionell behandelt hatte; das Wesen menschlicher Bewegung und Leidenschaft, die in der übersinnlichen Gleichmäßigkeit der heiligen Kunst keinen Platz gefunden; die Erscheinung endlich der natürlichen wie der künstlich geschaffenen Umgebung des Menschen, die bis dahin fast durchaus vernachlässigt worden war — alles dies war nur durch ernstes Studium zu ergründen. Und zwar konnte dies nur unter den größten Schwierigkeiten geschehen, da es zu jener Zeit gar keine fertige Hülfe und Anleitung gab, an denen der Künstler unserer Tage fast allzureich ist, so daß z. B. wer da die Perspektive richtig behandeln wollte, erst selbst die Regeln derselben aufzusuchen hatte und wer den Körper nach seinem Baue und seinen Eigenschaften richtig darstellen wollte, nicht minder den

Gesetzen desselben nachforschen und Anatomie studiren mußte. Dies alles aber ist nicht geeignet weibliche Talente zur Kunst heranzuziehen. Die Frauen sind nun einmal mehr dazu befähigt, an dem Bestehenden sich zu betheiligen, vorhandene Richtungen zu fördern, beziehungsweise auch weiter auszubilden, als Neues zu schaffen und die Kämpfe, die dazu nöthig sind, durchzumachen. Es hat zwar Gervinus einmal bemerkt, daß überall, wo neue Ideen in Schwung kommen, Frauen (und Juden) kraft ihrer leichteren Erreglichkeit gern mitthätig seien, aber diese Beobachtung bestätigt sich doch meist nur in solchen Fällen, wo die neuen Ideen schon ausgebildet sind und gleichsam aus der umgebenden Lebensluft leicht aufgenommen werden können. Anders stellt sich das Verhältniß da, wo dieselben erst erkämpft und erarbeitet werden sollen. / Daher hat jener Ausspruch auch eine allgemeine Geltung mehr auf dem Gebiete der Literatur, namentlich der Belletristik, zu welcher nach gewöhnlichem Vorurtheil weniger strenge Vorbildung gehört, als auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Denn hier erscheint wohl Jedermann eine gewisse Vorbereitung und Schule nöthig, während leider nur wenige daran denken werden sich eine solche Forderung zu stellen, um ein Ge-

dicht oder gar einen Roman zu schreiben. So war es denn auch wirklich im fünfzehnten Jahrhundert der Fall, daß jene vorzugsweise moderne Form der Schriftstellerei, der Prosaroman, zum größten Theile hochgestellten Frauen seine Förderung verdankt, sei es, daß unter ihrer Hegide und in ihren nächsten Kreisen derartige Produktionen entstanden, sei es, daß sie sich selbständig dabei betheiligten, wie dies u. a. von der Gräfin Elisabeth von Nassau und von Eleonore von Schottland, der Gemahlin Siegismonds von Oesterreich bekannt ist. Auch an Dichterinnen und gelehrten Frauen fehlte es während dieses Zeitraumes nicht ganz und während Barbara, Marchesa von Mantua, eine geborne Prinzessin von Brandenburg, durch vielseitige klassische Bildung die damals ihre Auferstehung feierte, glänzte, sehen wir in beschränkteren Kreisen die Clara Häzlerin von Augsburg durch Sammeln und Abschreiben von Volks- und Minneliedern ihren poetischen Drang befriedigen und der Literaturgeschichte einen großen Dienst erweisen; die englische Priorin Juliana Barnes, betheiligt sich an der damals herrschenden langweiligen didaktischen Poesie, durch ein Jagdbuch in Versen; Clothilde de Vallon Chalys ergeht sich in freier Lyrik, sowie die heilige Catharina von

Genua in schwärmerischer Mystik, die zu allen Zeiten eine besondere Anziehungskraft für das weibliche Geschlecht gehabt zu haben scheint.

Forschen wir nach bildenden Künstlerinnen dieser Periode, so finden wir daß doch jede der damals am meisten hervorragenden Schulen, die niederländische, die italienische und die deutsche wenigstens eine Jüngerin aufzuweisen hat. Zunächst nennen wir Margaretha van Eyf, die Schwester von Hubert und Jan van Eyf, von denen sowohl durch eine veränderte Auffassung der Kunst, als durch die Erfindung einer neuen Technik — der Delmalerei — eine der größten und folgenreichsten Umwälzungen hervorgerufen worden ist, die uns in der Geschichte der Malerei überhaupt begegnen. Während nun diese beiden großen Künstler, namentlich der ältere Hubert in ihren größeren Werken der Kunst eine neue Welt eroberten, die der Wirklichkeit und des Lebens, die sie durch Innigkeit des Gemüthes, Reinheit der Gesinnung und wahre Frömmigkeit zu durchdringen und künstlerisch zu verklären wußten, — als ein Zeugniß davon mag hier nur das große von Hubert begonnene und von Johann vollendete Genter Altarwerk erwähnt werden, welches sich gegenwärtig im Berliner Museum befindet, — scheint sich ihre Schwester Margaretha hauptsäch-

lich mit der Herstellung von Miniaturmalereien beschäftigt zu haben, zu der die hohe Bildung des damaligen reichen und kunstliebenden Hofes von Burgund reichen Anlaß bot. Gerade diese Beschäftigung aber ist für die niederländische Kunst von besonderer Wichtigkeit gewesen, indem dieselbe sehr wesentlich mit auf der liebevollen Durchführung des Details beruht, und selbst in ihren größten Werken neben dem Ernst und dem Reichtume der Ideen nicht selten eine wirklich fast miniaturartige Sorgfalt in der Ausführung hervortritt. In dieser Verbindung zweier scheinbar ganz entgegengesetzter Richtungen, hat sich der germanische Kunstsinne damals recht eigentlich bethätigt und man kann dieselbe vielleicht mit als einen der Gründe ansehen, weshalb die von den Eyk's geschaffene Malweise eine so wunderbar rasche Ausbreitung, selbst bis in die fernsten Länder des romanischen Südens gefunden hat. So ist es denn ein äußerst erfreuliches Bild, neben den reicher begabten Brüdern gerade diese dem weiblichen Gemüth am meisten verwandte Seite, die auch in den meisten späteren Kunstperioden Eigenthum der Frauen geblieben ist, von der Schwester in wenig hervortretender Weise, aber mit hingebender Liebe in der bildlichen Verzierung kostbarer Manuscripte geübt zu

sehen, mit welcher sich übrigens auch die Brüder selbst beschäftigten. Oft mögen sie auch wohl gemeinsam an der Ausstattung desselben Werkes gearbeitet haben, wie denn eines der schönsten Denkmäler dieser Gattung, das in Paris befindliche Brevier des Herzogs von Bedford, welcher sich im Jahre 1423 mit der Schwester Philipps des Guten von Burgund vermählte, nach Waagens vortrefflicher Schilderung die Hände der drei Geschwister erkennen läßt, wogegen die grau in grau ausgeführten Malereien in einem Roman von Karl dem Großen „leicht möglich“ von Margaretha allein herrühren können. Für die Stellung der Schwester zu den Brüdern ist es recht bezeichnend, daß nach den Miniaturen des ersterwähnten Manuscriptes selbst zu schließen, Margarethe noch länger an der aus der vorhergehenden Periode überlieferten Kunstweise festgehalten hat, während die Brüder durch Arbeiten, wie die des gleichzeitigen Genter Altarbildes schon zu größerer Freiheit und Sicherheit gelangt waren und diese auch auf die Buchmalerei übertrugen. Von dem ersten Geschichtsschreiber der niederländischen Kunst, Carl van Mander, wird Margaretha als eine „geistreiche Minerva“ bezeichnet und hinzugefügt, daß sie, wie jene „Hymen und Lucina“ gescheut habe und der

Liebe und Ehe entsagend in jungfräulichem Stande bis zum Ende ihres Lebens verblieben sei.

Wie in Margaretha van Eyk die großen Bestrebungen der flandrischen Kunst einen, wenn auch nach dem Sinne und dem Geschlecht der Künstlerin veränderten Ausdruck gefunden haben, so die der fränkischen Schule, wie sie in Nürnberg hauptsächlich durch Michael Wohlgemuth vertreten ist, in einer anderen Margaretha, welche als Nonne des Klosters der Karthäuserinnen in Nürnberg in den Jahren 1459—1470 ihre Kunst als Abschreiberin und Malerin ausübte. In diesem Zeitraum soll die fleißige Nonne acht Folioebände geistlicher Gesänge in gothischen Buchstaben geschrieben und mit Miniaturbildern verziert haben, eine Verschmelzung von Schreibe- und Malerkunst auf die schon bei Betrachtung mittelalterlicher Kunstübung hingewiesen worden ist.

Eine dritte Künstlerin dieses Zeitraumes gehört Italien an. Es ist dies Catarina Vigri, eine Malerin, der Schule von Bologna angehörig, die bei stiller Frömmigkeit und sorgsamer Ausführung recht eigentlich zur Entfaltung weiblichen Talentes angethan war. Catarina, im Jahre 1413 zu Ferrara oder zu Bologna in einer aus Ferrara stammenden Familie geboren, erlernte nach einer (von

Andern allerdings bezweifeln) Ansicht die Malerei bei dem durch seine Empfindung ausgezeichneten und so mit den schwärmerischen und frommen Meistern Umbriens verwandten Lippo Dalmasio und scheint sich hauptsächlich mit Miniaturbildern beschäftigt zu haben. Doch sind auch größere Tafelbilder von ihr bekannt. Ich entsinne mich namentlich einer mit dem Jahre 1452 bezeichneten Darstellung der heiligen Ursula nebst anderen Märtyrinnen, welche sich in der Pinakothek von Bologna befindet und in welcher sich eine alterthümliche Auffassung, wie sie der vorigen Periode eigen war, mit einem sehr feinen, frommen und lieblichen Ausdruck verbindet, so daß sich darin ein ähnliches Festhalten früherer Kunstweise zu erkennen giebt, als Waagen in den Miniaturen der Margaretha van Eyk nachgewiesen hat. Ein dem obigen ähnliches Bild befindet sich in der Sala Palladiana der Akademie von Venedig. Um der Frömmigkeit, die ihre Kunstwerke beseelte, auch noch einen bestimmteren Ausdruck zu geben, trat Caterina in den Orden der Clarissen und gründete in prächtiger Weise das Kloster „Corpo di Cristo,“ welches noch jetzt besteht und außer dem Grabe der Stifterin noch mehrere Arbeiten von ihrer Hand aufzuweisen hat; sie starb im Geruche so großer

Frömmigkeit, daß sie schon früh als „die Heilige von Bologna“ bezeichnet wurde, bis endlich im Jahre 1712 ihre officiële Heiligsprechung erfolgte, nach welcher sie noch heut als Schutzpatronin der schönen Künste verehrt wird.

Neben der heiligen kann hier noch eine kriegerische Künstlerin erwähnt werden. Onorata Rodiana war im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts zu Castelleone bei Cremona geboren und hatte sich einen solchen Ruf in der Malerei erworben, daß ihr der Marchese Gabrino Fondolo die Ausmalung seines Palastes übertrug. Während sie mit dieser Arbeit im Jahre 1422 beschäftigt war, erlaubte sich ein Hofmann einige Freiheiten gegen sie: sie ermordete ihn mit ihrem Messer und indem sie sagte, lieber ehrenhaft im Exil, als entehrt in der Heimath leben zu wollen, entfloß sie in Männerkleidern. Der Marchese Gabrino ließ ihr, zuerst heftig erzürnt, nachforschen, verzieh ihr aber sodann und forderte sie zur Rückkehr und Vollendung der Malereien auf. Onorata aber hatte inzwischen Baffendienste in der Schaar Olbrado Lampugnano's genommen, worin sie auch verblieb und durch ihren Muth eine Anführerstelle erhielt. So konnte sie später ihrer Heimath Castelleone zu Hülfe eilen und dieselbe

von dem venezianischen Heer, das sie belagerte, entsetzen. In diesem Kampfe aber tödtlich verwundet, starb sie im Jahre 1452, das einzige Beispiel einer Künstlerin die Schwert und Schild eben so gut als Pinsel und Palette zu führen gewußt hat.

IV.

Das sechszehnte Jahrhundert, das so reich in der Hervorbringung der größten Männer gewesen ist, wie kaum irgend ein anderer Zeitraum der Geschichte, ist zugleich eines der reichsten in Bezug auf bedeutende Frauennaturen gewesen. Eine Periode über welche der Himmel eine solche Fülle von Geistesgröße und Kühnheit, von künstlerischem Talente und poetischer Begabung, von tiefster Religiosität und glänzendstem Weltfinne ausgegossen hatte, konnte der anmuthigen Zierde schöner und lieblicher Frauengestalten nicht entbehren, ja man könnte dieselbe ebenso als eine Glanzperiode des weiblichen Geschlechtes bezeichnen, wie sie schon längst als eine Glanzperiode von Kunst und Poesie, von weltlicher Wissenschaft und religiöser Forschung bezeichnet worden ist. Wir dürfen, da wir es nur mit den Künstlerinnen dieses Zeitraumes zu thun haben, auf die allge-

meinen Gründe dieser Erscheinung hier nicht näher eingehen; nur so viel mag darüber mitzutheilen gestattet sein, daß dem Süden von allen diesen Herrlichkeiten mehr die äußerlich glänzenden zu Theil geworden sind, während dem Norden bei kaum geringerer äußerlicher Bildung der Bereich des forschenden Gedankens und des nach Versöhnung ringenden Gemüthes eröffnet wurde. Da diese Verhältnisse für die Betheiligung der Frauen an der kunstgeschichtlichen Entwicklung dieses Zeitraumes und namentlich für das Zahlenverhältniß der italienischen zu den deutschen Künstlerinnen von großer Bedeutung sind, darf ich mir wohl erlauben, einige in einem andern Werke von mir geäußerte und auf diese Punkte Bezug habende Worte anzuführen. „Im Norden,“ lauten dieselben: „und namentlich in Deutschland hatte sich während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts eine moralische, gemüthliche und sittliche Durchbildung vollzogen. Der Geist des Volkes hatte sich hier eben so in sich selber vertieft, als er in Italien und dem romanischen Süden überhaupt zu äußerlich glänzenden Formen und Gestalten sich auseinander gelegt hatte. Das Resultat nun dieser Verinnerlichung des deutschen Geistes in Poesie und Leben, in Sitte und Kunst trat fast zu derselben Zeit in die

Erscheinung, als das der gleichzeitigen italienischen Entwicklung. Hier zeigte es sich in der durchaus heiteren, glänzenden und prächtigen Gestaltung des äußeren Lebens, in der erneuten Blüthe antiker Denk- und Sinnesart; in Deutschland in der Vertiefung und Erneuerung des Glaubens und in dem Versuch, danach die Verhältnisse des Lebens umzugestalten.“ Danach nun muß man, um beiden Seiten gerecht zu werden, sowohl die Kunstbildung überhaupt bei den Völkern des Südens und des Nordens, als auch im Besondern die Theilnahme der Frauen an derselben beurtheilen. Es wird daher Niemanden verwundern, während dieses ganzen Zeitraumes italienische Künstlerinnen in überwiegender Menge hervortreten zu sehen. Einmal nämlich war in Italien die Kunst mehr als irgend wo, die Form, in der das Bewußtsein des Volkes seinen vollständigen und befriedigenden Ausdruck fand, und andererseits nahmen auch in keinem anderen Lande die Frauen eine so bevorzugte und glänzende Stellung ein, als gerade in Italien. Wo die künstlerische Schönheit das Hauptgesetz für das gesammte Leben ausmacht, da konnten die lebendigen Vertreterinnen der Schönheit nicht in die Schranken enger und kleinlicher Geseze und Rücksichten gebannt, noch von den großen Bewe-

gungen eines immer mehr als anderswo zur Deffentlichkeit geneigten Lebens ausgeschlossen werden. Dies ganze Leben aber war hier gleich günstig für die Kunst und für die Frauen gestaltet — namentlich für die, in denen die Schönheit sich mit Talent und Bildung paarte.

So ist es denn zu erklären, das ganz abgesehen von solchen Frauen, die durch Klugheit und Anmuth der Sitten hohen Ruhm sich erwarben, kein Land so viel bedeutende Dichterinnen aufzuweisen hat, als Italien während des sechszehnten Jahrhunderts. Welch eine Gestalt ist Vittoria Colonna! Wie ragt sie groß und hehr aus den Frauen ihrer Zeit hervor; erst aus tief innigem Herzen ihren großen Gatten besingend, dann frommerer Poesie zugewendet und als Freundin zu Michel Angelo sich gesellend, der wie sie, groß und einsam in dem reichen Künstlertreiben seiner Tage dastand — ihn den fertigen und abgeschlossenen Mann zum dichtenden Jüngling machend und sie selbst, die fromme, dem Himmel zugewendete Dichterin, wieder mit der jugendlichen Begeisterung der reinsten Neigung sich erfüllend! In ähnlich ernster und gediegener Weise sang ihre Freundin Veronica Gambara, deren dichterische Schöpfungslust zugleich mit dem Leben des geliebten Gatten

erlosch; nicht minder verdient solches Lob Gaspara Stampa, eine moderne Sappho und wie die Sappho des Alterthums an gebrochenem Herzen dahinsterbend. Dazu gesellt sich noch eine große Zahl anderer berühmter Frauen. So wird Antonia Pulci als Dichterin gerühmt und Felice Rasponi von Caro als Philosophin gepriesen; Caterina Landi steht in lateinischem Briefwechsel mit Bembo und die Dichterin Chiara Matraini ist Freundin von B. Varchi; Porcina Tarquinia Molza wird von Torquato Tasso als Dichterin gerühmt und von Bernardo Tasso ebenso Porzia Rossi. Und während sich diesen auf dem Gebiete der Dichtkunst noch mehrere edle Frauen anreihen, die fruchtbare Laura Terracina, Laura Battifera die den deutschen Frauen im siebzehnten Jahrhundert zu stetem Vorbilde diente, Isabella Andreini, eine der ersten dramatischen Dichterinnen u. a., verbinden Chiara Matraini und Olympia Fulvia Morata mit der Dichtkunst ein ernstes und tiefes theologisches Studium.

So sehen wir die allgemeinen Verhältnisse und die gesammte Bildung Italiens vorzugsweise geeignet, um Frauen den Zugang zur Kunstübung zu eröffnen und auch minder Begabte dazu anzulocken. Es gesellten sich aber noch andere Um-

stände dazu, welche in der speciellen Natur der damaligen Kunstübung selbst begründet lagen.

Die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts war eine im Werden, in der Entwicklung begriffene; die des sechszehnten trat vollendet aus dem vorhergehenden Entwicklungsprozeß hervor. Das fünfzehnte Jahrhundert war eine Zeit der Arbeit, das sechszehnte war eine Zeit der Erndte. Mit leichter Mühe waren nun die Früchte zu pflücken, mit deren sorgsamer Pflege der vorangegangene Zeitraum sich emsig und rastlos beschäftigt hatte, — kein Wunder daß sich nun auch so manche schöne Frauenhand danach ausstreckte! Und was so aus der Verschiedenheit jener beiden Perioden sowie aus der weiblichen Natur sich von selbst zu ergeben scheint, das wird von der Geschichte in überraschender Weise bestätigt. Fast keine der zahlreichen Kunstschulen Italiens ist ohne Tüngerinnen geblieben; fast in allen treten uns wie auf dem Gebiete der Poesie glänzende Frauengestalten entgegen, um die der ganze Duft eines künstlerisch reich gebildeten Zeitalters zu spielen scheint und die fast als ebenso viel Verkörperungen des damals herrschenden Schönheitsgefühles betrachtet werden können.

So galt in der That schon früh in der bolognesischen Schule Propertia de Rossi als Wun-

der mannigfaltigster Kunstbegabung. Als Bildhauerin besonders gerühmt, in welcher Kunst auch Isabella Mazzoni nebst ihrer Tochter gelobt wird, war Propertia auch in der Malerei erfahren und es werden ihr überdies besondere Kenntnisse in der von Frauen nur selten geübten Architektur zugeschrieben. Dabei radirte sie und war zugleich Liederdichterin, so daß sie uns unter den Frauen eine ähnliche Verbindung der hauptsächlichsten Kunstzweige zeigt, wie sie damals an hervorragenden Männern, z. B. an Lionardo da Vinci und Michel Angelo nicht selten bewundert wurde. War es, wie so oft, die Liebe und zwar eine ohne Hoffnung gehegte Liebe, die diese Fülle reicher und mannigfaltigen Begabung gefördert hat? Der Sage nach ist Propertia, obschon verheirathet, an Liebes- schmerz gestorben, nachdem sie den Geliebten, der sie verschmäht, auf einem Relief als Joseph dargestellt hatte. Als Malerin wird gerühmt Plautilla Nelli, eine edle Florentinerin, welche sich in das dortige Dominikaner Nonnenkloster S. Catarina begeben hatte und dort Del- und Miniaturmalerei übte. Durch die Gemeinsamkeit des Ordensgelübdes scheint sie mit einem der größten, jedenfalls der gediegensten Künstler der damaligen florentinischen Schule in Berührung gekommen zu

fein, mit dem Maler Fra Bartolomeo, als dessen Schülerin und Nachfolgerin sie gewöhnlich betrachtet wird. Es sind mehrere Bilder von ihr bekannt, (darunter eines in Berlin mit dem Jahre 1524 bezeichnet), die zum Theil wohl die Sorgsamkeit und die Frömmigkeit Fra Bartolomeo's zeigen, ohne aber an der Gedankentiefe und ernsten Charakteristik dieses Künstlers gleichen Theil zu haben. Vieles mag sie ganz nach dem Vorbilde desselben gearbeitet haben; wir wissen daß ein Theil von des Meisters hinterlassenen Zeichnungen in ihren Besitz übergegangen ist. Als Schülerin der Plautilla wird Agata Traballese genannt, die ebenfalls Dominikaner-Nonne in Florenz war.

Aus der römischen Schule wüßte ich keine Malerin zu nennen. Rafael, glaube ich, hat mehr die Herzen als die Kunstübung seiner Zeitgenossinnen nach sich gezogen. Doch möchten vielleicht einige andere Künstlerinnen mit zur römischen Schule zu rechnen sein, wie die Peruginerin Teodora Danti, die in Wissenschaften und Poesie ebenso sehr gerühmt wurde als in der Malerei; die Gattin des berühmten Kupferstechers Marco Antonio Raimondi, die nach einigen italienischen Forschern auch in Kupfer gestochen haben soll und die ungemein thätige Diana Ghisi, die viel nach

Rafael und Giulio Romano gestochen hat, als dessen Schülerin sie daher auch von Einigen bezeichnet wird.

Eine glänzendere Erscheinung bietet eine Künstlerin dar, die den Stolz der venetianischen Schule ausmachte, Irene di Spilimbergo, im Jahre 1540 zu Udine in einer altadeligen Familie geboren, die dem Namen nach deutscher Herkunft gewesen zu sein scheint. Irene's Thätigkeit fällt in die glänzendste Zeit der venetianischen Schule; in Venedig, dem Sitze eines heiteren, an allen sinnlichen wie geistigen Genüssen reichen Lebens wurde sie erzogen und von Tizian selbst in der Malerei unterrichtet. So scheint sie es denn zu einer Bedeutung in ihrer Kunst gebracht zu haben, die wir allerdings weniger aus erhaltenen Werken, als aus den Urtheilen der Zeitgenossen ermessen können. Auch mag sie nur wenig Bilder gemalt haben, von denen drei zu Udine befindliche gerühmt werden. Tizian selbst, der für künstlerische Größe und weiblichen Liebreiz gleich empfängliche Meister hat sie hoch bewundert und durch ein schönes Porträt verewigt. Sie starb in der ersten Blüthe ihres Talentes, wie ihrer Schönheit und Jugend, kaum neunzehn Jahr alt. Und wie sie von Torquato Tasso in einem Sonett gefeiert worden, so ist bald nach ihrem Tode eine Sammlung

von Gedichten und etwa zwanzig Jahre später eine Sammlung von Reden in Venedig erschienen, deren Gegenstand das Lob der hochgefeierten Künstlerin bildet. Das sechzehnte Jahrhundert das so groß in der Hervorbringung bedeutender Talente war, war es auch nicht minder in deren Anerkennung. Einer etwas späteren Zeit, aber ebenfalls der venetianischen Schule angehörig, war außer der im Sticken, Wachsboffiren, sowie in Musik, Gesang und Poesie gleich begabten Vincenza Armani noch die Malerin Marietta Robusti, die Tochter des durch mächtige Totalwirkung sowie durch energische Formen und Farbengebung ausgezeichneten Tintoretto, dessen Schülerin sie auch war und dem sie namentlich im Porträt sehr nahe gekommen zu sein scheint. Auch sie erweckte die allgemeinste Aufmerksamkeit; Kaiser Maximilian und König Philipp II. suchten sie für ihre Höfe zu gewinnen. Doch konnte sich der Vater nicht von ihr trennen; sie blieb in Venedig und starb (1590) daselbst an einen reichen Goldschmied verheiratet im dreißigsten Lebensjahre. Léon Cogniet hat in ergreifender Weise den greisen Tintoretto dargestellt, der die Züge der noch im Tode schönen Tochter auf die Leinwand bringt.

Auch die oberitalienischen Schulen der zweiten

Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts haben einige
 nicht unbedeutende Künstlerinnen aufzuweisen; Ba-
 sari erwähnt die Tochter des Malers Luca Longhi,
 Barbara, zu Ravenna, als eines talentvollen Kin-
 des. In Genua lebte Tommasa Fiesca eine Ma-
 lerin und Stickerin, welche auch mystische Tractate
 schrieb und 1534 als Dominikaner-Monne zugleich
 mit ihrer Schwester Elena starb. In Cremona
 bildete sich unter Bernardino Campi Sofo-
 nisba Gentileasca Anguisciola oder An-
 gussola, die im Jahre 1530 in einer sehr edlen
 Familie geboren, durch ein langes Leben hin-
 durch mit glänzendem Erfolge die Porträtmalerei
 übte, in welcher sie als eine der ausgezeichnetsten
 Künstlerinnen betrachtet wurde. Lange Zeit am Hofe
 Philipps II. thätig, ging sie später nach Palermo und
 dann nach Genua, wo sie noch bis in das sieben-
 zehnte Jahrhundert hinein, (sie starb erst 1620),
 durch Bildung und gesellige Stellung einen sehr
 bedeutenden Einfluß auf einheimische und fremde
 Künstler ausübte; wie denn u. a. A. van Dyk, der
 in seiner Jugend in Genua war, geäußert haben
 soll, er habe von der erblindeten Frau mehr ge-
 lernt als von irgend einem sehenden Manne. Von
 Lucia Anguisciola, der jüngeren Schwester und
 Schülerin Sofonisbe's habe ich in der Gallerie von

Madrid das treffliche Porträt eines Arztes von Cremona gesehen. Der Schule von Mailand gehörte die ebenfalls einer edlen Familie entsprossene Künstlerin Catarina Cantoni an, welche als Kunststickerin gleichzeitig mit Sofonisba nach Spanien gerufen wurde, um dorthin eine Kunstübung zu übertragen, die besonders in Mailand geübt worden zu sein scheint, wie denn eine gleichzeitige Künstlerin daselbst, Lodovica oder Antonia Bellegrini wegen ihrer hohen Vollendung in diesem Zweige der Kunst als eine zweite Minerva gefeiert worden ist. In Neapel lebte Maria Angela Criscuolo, welche in der Malerei und Musik gleich begabt war, bis, wie später bei Angelika Kaufmann, die Musik der Malerei weichen mußte.

Mit Uebergang einiger weniger bedeutenden Künstlerinnen und mit vorläufiger Erwähnung der berühmten Lavinia Fontana schließen wir die Uebersicht der italienischen Künstlerinnen dieses Zeitraumes mit dem Namen einer Florentinerin Catarina de' Pazzi, die im Jahre 1566 geboren ist und nachdem sie in ein dortiges Kloster der Carmeliterinnen gegangen war, ihren weltlichen Namen mit dem geistlichen Maria Magdalena vertauschte. Bei ihrer Kunstthätigkeit, scheint, wie denn das Ende dieses Jahrhunderts

noch einige andere Erscheinungen dieser Art in Folge des neu erweckten religiösen Gefühles aufzuweisen hat, religiöse Entzückung mitgewirkt zu haben; wenigstens deutet darauf die Nachricht hin, daß sie heilige Bilder mit geschlossenen Augen gemalt habe, eine Nachricht, über deren Glaubwürdigkeit wir uns jedes Urtheils enthalten wollen. Im Kloster der Carmeliter zu Parma und in der Kirche St. Maria in Cosmedin zu Rom befinden sich Bilder von ihr, ich weiß nicht, ob von den mit geschlossenen Augen gemalten. Maria Magdalena starb im Jahre 1607, wurde von Urban VIII. im Jahre 1629 selig, von Clemens IX. im Jahre 1669 heilig gesprochen, und noch heut zu Tage trägt eine an Kunstwerken sehr reiche Kirche zu Florenz den Namen der heiligen Künstlerin, deren Leichnam in einer prachtvollen Kapelle derselben verehrt wird.

Mit dem Reichthum Italiens an kunstübenden Frauen kann sich kein anderes Volk im sechzehnten Jahrhundert messen. In Frankreich gelangen allerdings die Frauen zu einem großen und zwar nicht immer glücklichen Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten und unter den französischen Fürstinnen ragen sehr bedeutende Gestalten hervor, die wie Louise von Savoyen, Margarethe von Valois, Jeanne d'Albret und die

liebenswürdige Marguérite de France durch Beschützung der Schriftsteller, sowie durch eigene Thätigkeit der Poesie und den Wissenschaften großen Vorschub geleistet haben, und auch in weniger hohen Sphären der Gesellschaft nehmen Frauen — wie die beiden Desroches von Boitiers — durch literarische Produktion einen hohen Rang ein. Im Ganzen aber war jene höfische Galanterie, die neben so vielen glänzenden auch eben so viele giftige Blüthen trieb, eben nicht geeignet, die stille Hingebung zu fördern, die damals noch zur Ausübung der bildenden Kunst erforderlich war. So ist es zu erklären, daß neben jenen in Poesie und Literatur berühmten Frauen keine Rivalinnen auf dem Kunstgebiet aufgetreten sind, indem die vermeintliche Holzschneiderin Isabella Quatrepointe zu zweifelhaft ist, um hier erwähnt zu werden. Ueberdies ermangelte Frankreich noch, mit geringen Ausnahmen, einer eigenthümlichen Kunstweise fast gänzlich. Nicht ganz gilt dies von Spanien, dessen künstlerische Blüthe aber auch erst im nächstfolgenden Jahrhundert eintreten sollte. Doch hat die reichbegabte Nation neben Frauen, die wie Isabella von Roseres, Catarina von Ribera und Aloisia Sigea von Toledo in Sprachkenntniß und literarischer Thätigkeit, und Isabella

Rosa von Cordova in der Wissenschaft der Theologie, worin sie zur Doctorin ernannt worden war, große Bedeutung errungen haben, auch einige Künstlerinnen aufzuweisen, wie Dorotea und Margareta S. Cruz, sowie die Tochter des Vicente Joanes, welcher zu Valencia im Sinne der gleichzeitigen italienischen Meister thätig war.

In den nördlichen Ländern haben die Ideen des Protestantismus, denen in Frankreich die liebenswürdigste und bedeutendste unter den damaligen berühmten Frauen, Marguérite de France, zugethan war, eine nicht unbedeutende Veränderung in der Stellung des weiblichen Geschlechts hervorgebracht. Wie das ganze Leben jener Nationen sich innerlicher und ernster gestaltete, so wendeten sich auch die Frauen mehr der stilleren Wirksamkeit in der Häuslichkeit und der Familie zu; nicht aber in dem Sinne jener früheren Abgeschlossenheit und Isolirtheit von den geistigen Interessen der Nation, sondern im Gegentheil mit der Pflege dieser Interessen sinnig beschäftigt und für deren Begründung und Verbreitung in den Herzen der ihnen anvertrauten Jugend unendlich segensreich wirkend. In dieser Beziehung nimmt noch heut die deutsche Frau, der die englische sich würdig an die Seite stellt, eine viel bedeutendere Stellung

ein, als dies bei den Frauen der romanischen Nationen der Fall ist, denen die Entwicklung des häuslichen und Familienlebens überhaupt ferner liegt. So mögen wir denn in dieser überaus segensreichen und von dem Protestantismus wesentlich geförderten Thätigkeit Ersatz und mehr als Ersatz für die glänzenden Erscheinungen des italienischen Lebens finden und uns dessen getrösten, wenn die vom Protestantismus am meisten berührten Länder, so reich sie auch an wissenschaftlich gebildeten Frauen waren, doch nur ein sehr geringes Kontingent zu den Künstlerinnen gestellt haben. England, das auf gebildete Frauen wie Catharine Parr, Johanna Gray, Lady Burleigh, Lady Bacon und die Geschwister Morus, auf Dichterinnen wie Elisabeth Grimstone stolz war, hat nur eine Malerin aufzuweisen, Lewina Tirlinks, die unter der Regierung Elisabeth's thätig war; Deutschland, welches sich neben hochgebildeten Fürstinnen einer Charitas Birckheimer und Constantia Beutinger rühmen konnte, nur die Malerin Catharina Schwarz, welche vielleicht die Frau des von seinen Zeitgenossen als deutschen Rafael gepriesenen Christoph Schwarz war; die Schweiz ebenfalls nur eine Malerin, Eva von Berg.

Dagegen haben sich die Frauen in den Nieder-

landen zahlreicher an der Kunstübung dieses Zeitraumes theiligt und Margaretha van Eyf hat fleißige Nachfolgerinnen in ihrer Heimath gefunden. Namentlich scheint das reiche und glänzende Antwerpen ein günstiger Boden für die Entfaltung weiblicher Talente gewesen zu sein. Hier lernte schon im Jahre 1521 Albrecht Dürer eine Malerin kennen, von der er in seinem Reisetagebuch nicht ohne Bewunderung ihres Talents spricht. „Meister Gerhard, Illuminist,“ heißt es daselbst, „hat ein Töchterlein, bei achtzehn Jahr alt, die heißt Susanna, die hat ein Blättlein illuminirt, einen Salvator, dafür hab ich gegeben einen Gulden. Ist ein groß Wunder, daß ein Weibsbild also viel machen soll!“ Als Miniaturmalerinnen waren zu Antwerpen ferner thätig Catharina Hämßen und Anna Seghers; an anderen Orten Anna Smyters und Clara de Keyzer, denen sich Margarethe de Heere in derselben Kunstgattung, und Barbara van der Broeck im Kupferstich anschlossen. Clara de Keyzer war als Malerin außer ihrem Vaterlande auch in Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien berühmt, wohin sie ihre Reisen geführt hatten. In Holland war als Kupferstecherin angesehen Magdalena de Passe und eine Blumenmalerin Constantia

von Utrecht. Letztere kann man vielleicht als die erste Künstlerin betrachten, die sich dieser, dem weiblichen Sinn vor allen anderen zusagenden Kunstgattung zugewendet hat, einem Zweige der Malerei, der im Einklang mit der bekannten Neigung des holländischen Volkes für Blumenzucht- und Pflege auch in späteren Zeiten seinen Hauptsitz in diesem Lande gehabt und dort eine der größten Künstlerinnen des siebenzehnten Jahrhunderts hervorgerufen hat.

V.

Wenn die Kunst des sechszehnten Jahrhunderts wegen einer gewissen Gleichmäßigkeit des Styles und der künstlerischen Anschauung überhaupt, gleichsam eine große Einheit bildet, so tritt in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts eine größere Sonderung hervor. Nicht daß jene Einheit des sechszehnten Jahrhunderts ohne innere Mannigfaltigkeit gewesen wäre; es haben im Gegentheil die Meister dieses Zeitraumes fast alle ihre feste und bestimmte Eigenthümlichkeit; Richtungen und Schulen von stets verschiedener und oft entgegengesetzter Auffassung machen sich geltend; es ist ein ungemain reichgestaltetes Leben — das Ganze aber sowie alle einzelnen Meister bleiben gebunden durch die gemeinsame Geltung der Schönheit, nach deren Darstellung und Verkörperung sie alle gleichmäßig streben. Dies führte aber, nachdem die großen Meister, — Rafael schon sehr früh, Michel Angelo

und Tizian nach reichlich durchmessener Laufbahn dahingegangen waren, zu einer etwas einseitigen Formenherrschaft; man bewegte sich in den von jenen Meistern ererbten Formen fort, ohne dieselben mit der Innigkeit des Gefühls wie Rafael, oder der vollen Gewalt der Realität wie Tizian, oder mit der Tiefe des Gedankens erfüllen zu können, wie Michel Angelo es gethan und so war man schon bald nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in eine Richtung der Kunst verfallen, die man wegen jenes einseitigen Vorherrschens der äußerlichen Formen, die auch wohl Manier genannt wurde, als die des Manirismus bezeichnen pflegt und der schon einige der früher genannten Künstlerinnen angehört haben. Nun aber traten gegen das Ende dieses Zeitraumes einige ernste und redliche Männer hervor, die dieser einseitigen Formenherrschaft ein Ende machen und die Kunst wieder zur Trägerin eines bedeutsamen Inhaltes erheben wollten. Darauf führte außer künstlerischen Gründen auch noch der Umstand, daß die Reformation, welche das ganze innere und äußere Leben der deutschen Nation umgestaltet hatte, auch in Italien einen großen Einfluß ausübte und auch diese Nation statt des bis dahin herrschenden Unglaubens oder Indifferentismus mit einem neuen reli-

religiösen Eifer erfüllte, den man auch in der Kunst zum Ausdruck zu bringen suchte. Die Meister welche diese Reform der Kunst unternahmen, waren Lodovico Caracci und seine beiden etwas jüngeren Better Agostino und Annibale Carracci. Sie eröffneten unter den mannigfaltigsten Hindernissen in ihrer Vaterstadt Bologna eine Akademie, in welcher sie nach strengeren Grundsätzen als bis dahin üblich waren, die Kunst in ihren praktischen und theoretischen Theilen lehrten und nach lange schwankendem Erfolge ihre ernste und gediegene, auf dem Studium der bessern früheren Meister beruhende Kunstweise auf eine große Anzahl tüchtiger Schüler übertrugen. Durch diese aber wurde die neue Kunstweise, die wie ihre Gründer selbst lange verspottet und verhöhnt worden war, bald die herrschende in den Ateliers italienischer Künstler und je würdiger, ernster und bedeutsamer diese Richtung war, zu um so größerer Ehre gereicht es den italienischen Frauen, sich gerade an ihr mit Eifer und Erfolg betheiligt zu haben; eine Theilnahme der die Thätigkeit zahlreicher italienischer Frauen auf dem Gebiete der Dichtkunst und der Wissenschaften in nicht minder ehrenvoller Weise entspricht.

So haben wir von gelehrten Frauen Maria Porcia Bignoli aus Viterbo zu nennen, die sich

durch astronomische und arithmetische Arbeiten Ruhm erworben hat und auch als Dichterin ehrenvoll erwähnt wird, ferner Matilda Bentivoglio aus Ferrara und Clelia Grillo Borromei aus Mailand, die in ihrem Hause eine Akademie eröffnete, als deren Mitglieder der berühmte Naturforscher Antonio Vallisnieri und der als Mathematiker und Dichter gleich hochstehende Tomaso Ceva genannt werden. Auch Maria Borghini aus Pisa erwarb sich großen Ruhm durch ihre philosophischen und mathematischen Studien, mit denen sie die Uebung der Poesie vereinigte. Sie wurde von ihren Zeitgenossen der Vittoria Colonna gleichgestellt und von Redi als der Ruhm Pisa's und Toscana's „als Zierde Italiens und Europa's gepriesen.“ Als Dichterinnen sind Barbara Albizzi aus Florenz und Ernestina Nizzi aus Arezzo zu erwähnen und an diese lassen sich einige Frauen anreihen, welche gleichzeitig in der Poesie und den bildenden Künsten sich einen ehrenvollen Namen machten; Arcangela Paladina, welche die Uebung von Musik, Poesie und Malerei vereinigte; Beatrice Pappafava, welche erfahren in gelehrten Studien, in Poesie und Malerei zugleich als Muster aller weiblichen Tugenden gepriesen wurde, und der es, wohl eine äußerst seltene Günst

des Schicksals, vergönnt war, ihren hundertjährigen Geburtstag in einem gefälligen Sonette zu besingen; Maria Ardoini, die wir noch einmal zu nennen haben, endlich Catarina Rusca, die als Dichterin und Kunststickerin gelobt wird und Augusta Tarabotti, welche in der Malerei die Schülerin der Chiara Barotari war, sich mit der Dichtkunst beschäftigte und zugleich als Verfasserin einer Apologie des weiblichen Geschlechtes bekannt geworden ist.

Von den Künstlerinnen nun, die sich, ohne eigentlich Schülerinnen der Caracci zu sein, doch nach ihnen gebildet und ihre Kunstweise verändert haben, ist schon früher die Kupferstecherin Diana Ghisi genannt, welche sich in späterer Zeit die Werke der Caracci zum Vorbilde nahm; dasselbe gilt von Lavinia Fontana, († 1614) einer der berühmtesten Malerinnen dieses Zeitraumes. Sie war die Tochter des der manieristischen Richtung angehörenden Prospero Fontana, bei welchem Lodovico Caracci die Malerei erlernt und manche arge Zurücksetzung erlitten hatte. Hatte doch der Meister wohl selbst geäußert, er tauge mehr zum Farbenreiber als zum Maler! Welch' ein Triumph für den strebsamen Künstler mußte es dann später sein, als Fontana erklärte, er bedaure zu alt zu sein, um noch der Schüler

seines ehemaligen Schülers werden zu können! Was er nicht mehr konnte, konnte aber die Tochter Lavinia, welche in der Kunstweise des Vaters unterrichtet, schon große Erfolge namentlich in der Porträtmalerei erreicht hatte. Sie wendete sich später der Kunstweise der Caracci zu, und gelangte darin zu einer solchen Süße und Lieblichkeit, daß man ihre Bilder mit denen Guido Reni's vergleichen konnte. An äußeren Ehren ist sie so reich, wie wenig andere Künstlerinnen gewesen; ihre mit großer Sorgfalt und ächt weiblicher Geduld gemalte Porträts waren von den ersten Damen und Cardinälen Roms äußerst gesucht; man war stolz darauf Bilder von ihrer Hand zu besitzen, so wie man sich etwas darauf einbildete in ihrem gastfreien und gebildeten Hause gesehen zu werden; als Malerin des Papstes Gregor XIII. wurden ihr mitunter fürstliche Ehrenbezeugungen zu Theil und was allen diesem die Krone aufsetzte, ist die Nachricht, daß sie dabei nicht eitel geworden sei. Da sie überdies schön war, wurden ihr von vielen angesehenen Personen Heirathsanträge gemacht, sie zog es aber vor, Giovanni Paolo Zappi aus Imola zu heirathen, einen nicht unbemittelten, etwas einfachen jungen Mann, der aus Liebhaberei im Atelier ihres Vaters malte und der ihr später die

Kleider an ihren Porträts malen mußte, indem sie in nicht gerade sehr schmeichelhafter Weise von ihm zu sagen pflegte: „daß er sich besser zum Schneider, als zum Maler passe.“ Sie malte übrigens außer Porträts auch größere Compositionen, theils heiligen Inhaltes, wie mehrere Kirchenbilder in Bologna, theils profaner Gegenstände, wie das Bild der Venus auf dem Berliner Museum. In einigen ihrer späteren Werke, nachdem sie von den Caracci gelernt hatte, erreichte sie ein so kräftiges und warmes Colorit namentlich in den Köpfen, daß man fast an die Meister der venetianischen Schule erinnert wird, wie dies z. B. bei einem Bilde des heiligen Franciscus de Paula in der Pinakothek von Bologna der Fall ist.

War diese Künstlerin erst in späterer Zeit der Kunstweise der Caracci nachgefolgt, so wird Antonia Pinelli als eigentliche Schülerin Lodovicos genannt, nach dessen Composition sie ein großes figurenreiches Bild in der Kirche der Annunziata zu Bologna (1614) ausführte und der sie ihrer Fähigkeit und Bescheidenheit wegen besonders hochgeschätzt haben soll. Zahlreicher sind die Malerinnen, die in den Ateliers der Caracci'schen Schüler sich gebildet haben. So wird Domenichino als Lehrer der Flavia Durand, Teresa

del Po und Artemisia Gentileschi genannt; Lanfranco bildete Catarina Ginnasia aus; Guido Reni unterrichtete Madalena Natali und nach ihm bildete sich Elisabetta Sirani, der Stolz der bolognesischen Schule. Nur Albano und der allem weiblichen Umgang abgeneigte Guerzino haben keine Schülerinnen gezogen. Doch wird die Schwester eines Schülers dieses Letzteren Flaminia Triva aus Reggio als Malerin von ihren Zeitgenossen gerühmt.

Von diesen Künstlerinnen mögen hier nur die drei bedeutendsten hervorgehoben werden. Catarina Ginnasia wurde als Nichte eines Cardinals in ihrem Talente früh gefördert und konnte sich allen übrigen weiblichen Arbeiten bald entziehen, wie sie denn auch später noch zu sagen pflegte, daß „Nadel und Spindel die größte Feindinnen des Zeichenstifts und des Pinsels seien.“ Ihr erster Meister war C. Clelio, nach dessen Tode sie sich in die äußerlich brillante und kühne Manier Lanfrancos warf. In dieser führte sie die großen Malereien in der von ihrem Oheim gegründeten Kirche St. Lucia in Rom aus; später von diesem zur Erbin seines ganzen Vermögens eingesetzt, gründete sie nach seinem letzten Willen ein mit einem Seminar für Studenten aus der

Romagna verbundenen Kloster, als dessen Aebtissin sie die Kunst weiter fortübte und endlich im Jahre 1680 in hohem Alter und im Geruch besonderer Frömmigkeit das Zeitliche segnete. Glänzender und weltlicher gestaltete sich das Leben der Artemisia Gentileschi, der Tochter eines Malers Drazio Gentileschi, die an Schiataffi verheirathet längere Zeit in Neapel lebte. Erst von Guido Reni unterstützt und gefördert, studierte sie später auch die Werke Domenichinos, eines der ansprechendsten und liebenswürdigsten Meister der bolognesischen Schule. Artemisia erwarb sich einen großen Ruhm namentlich durch ihre zahlreiche Porträts und dies war auch der Grund ihrer Berufung nach England, wo sie von dem kunstliebenden Könige Karl I. vielfach beschäftigt wurde. Reich belohnt scheint sie wieder nach Neapel zurückgegangen zu sein, wo sie ein glänzendes Haus machte und im Jahre 1642 im Alter von zweiundfünfzig Jahren starb. Mehrere an den Cavaliere del Pozzo gerichtete Briefe lassen sie als eine vielfach beschäftigte Weltbame erkennen; bald bittet sie um Besorgung eines Paares der besten Handschuhe; bald sucht sie für einen befreundeten Geistlichen die Erlaubniß nach, Waffen zu tragen; dann wünscht sie selbst Vermittelung bei dem damals in

Rom allmächtigen Cardinal Barberini und erbittet sich des Freundes Beihülfe beim Verkauf eines großen Bildes, indem sie Geld braucht um eine Tochter zu verheirathen, wozu sie in ächt italienischer Weise hinzufügt, daß sie „von dieser Last befreit“ in ihre Heimath zurückzukehren gedenke. Von ihrer Kunstweise giebt einen schönen Beleg das im Palazzo Pitti befindliche Bild der Judith, welches in der Behandlung die Grundsätze der bolognesischen, in der Auffassung dagegen mehr die der auf scharfe Effekte hinarbeitenden Schule von Neapel bekundet. Nicht minder die Geburt des heiligen Johannes des Täufers im Museum von Madrid, ein ächtes Familien- und Kinderstubenbild, das aber mit merkwürdiger Bravour und naturalistischer Kraft gemalt ist.

Eine höchst glänzende und einflußreiche Stellung nahm Elisabetta Sirani, die 1641 geborne Tochter eines nicht ungeschickten Malers in Bologna ein, welcher als Schüler Guido Reni's genannt wird, wie auch sie selbst sich nach dem Vorbilde dieses vielseitigsten und begabtesten unter den bolognesischen Meistern gebildet hat, mit dessen Werken die ihrigen häufig verwechselt worden sind. Durch ihre auffallende und schon in früher Jugend hervortretende Begabung gelang es ihr die Be-

wunderung ihrer Zeitgenossen, durch ihre Schönheit, Milde und Liebenswürdigkeit deren Liebe in so hohem Maaße zu erwerben, daß kaum eine Künstlerin so hoch gerühmt worden sein mag. Das tragische Ende der jungen Malerin trug nicht wenig dazu bei, um sie auch später noch in einer Art Verklärung erscheinen zu lassen. Malvasia der sich rühmt, den Vater veranlaßt zu haben, sie Malerin werden zu lassen, nennt sie „die Heroine unter den Künstlerinnen“ und sich selbst „die Drommete ihres Ruhmes.“ Eine in überschwänglichem Styl geschriebene Lobrede von Picinardi rühmt ihre rastlose Thätigkeit; ihre Mäßigkeit und Einfachheit in Kleidung und Essen; die hohe Demuth, mit der sie selbst die niedrigsten Geschäfte der Wirthschaft besorgte; ihre Beschäftigung mit Poesie und Musik; ihren lebhaften Geist, ihr scharfes Urtheil und ihre Tiefe in der Behandlung ihrer Kunst. Zur Malerei kamen noch Sculptur und Kupferstich, so daß sie in Allem als „ein Wunder der Kunst“ und, wenn man die hohe Liebe zu ihrem Vater und die Milde ihres Wesens hinzurechnet, geradezu als ein Ideal der Vollendung erscheinen konnte. Malvasia hebt namentlich die Schnelligkeit hervor mit der sie oft in Gegenwart fremder Personen ganze Delbilder malte oder Kom-

positionen entwarf; ihre Kunstweise wird mit der des Guido Reni verglichen und scheint derselben auch in der Mannigfaltigkeit der Auffassung zu entsprechen; denn während an einigen ihrer Bilder eine Kraft und Entschiedenheit bemerkt wird, wie sie sonst nur selten bei Frauen bemerkt werden, tragen andere — wie z. B. der heilige Antonio von Padua in Bologna — einen durchaus zierlichen, fast süßlichen Charakter an sich. Auf der Höhe ihres Ruhmes und in der Blüthe ihrer Jahre raffte der Tod die lebenswürdige Künstlerin hinweg. Ihr Ende ist in ein bis jetzt noch nicht erhelltes Dunkel gehüllt und wird allgemein einem fluchwürdigen Mordmorde zugeschrieben; sei es daß eine fürstliche Person sich an ihr für die Weigerung in ihre Dienste zu treten hat rächen wollen, sei es daß ein vornehmer Mann durch eine (noch jetzt bekannte) Carikatur sich verletzt gefühlt und die Dienerin des Hauses veranlaßt hat, ihr ein tödtliches Pulver beizubringen — was beides überliefert, aber auch schon von Zeitgenossen in Abrede gestellt wird. Die Akten des Prozesses sind noch vorhanden; derselbe ist aber durchaus unregelmäßig geführt und kann zur Aufklärung des räthselhaften Verbrechens nichts beitragen. Malvasia giebt an, daß das Gift schlecht und „plebejisch“ gewesen sei

und den Leib förmlich zerrissen habe. Die ganze Stadt war in Aufregung, feierliche Exequien wurden in der Kirche St. Domenico veranstaltet und kurz nach dem Tode der Künstlerin (1665) erschien ein Werk, in welchem die Aussprüche und Loblieder der berühmtesten Dichter auf die Dahingeschiedene gesammelt waren. In einem dieser Gedichte läßt sie der Dichter Verò die Worte sprechen:

„Auf Erden war ein Weib ich und kannte nicht die Liebe!“

und auch Picinardi in der angeführten Lobrede hebt hervor, daß die Reinheit ihres Gemüthes nie durch die Liebe getrübt worden sei. Dagegen scheint es nach einigen von Gualandi angeführten Andeutungen, daß das hochbegabte Mädchen für einen Kunstgenossen eine warme Leidenschaft empfunden, daß aber der Vater nicht in ihre Verheirathung gewilligt habe. War es auch hier eine unglückliche Liebe, welche die Reime reicher Begabung in diesem ausgezeichneten Mädchenherzen zu so glänzender Blüthe entfaltet hat? Elisabetta Sirani liegt in der Kapelle der Madonna del Rosario in der Kirche St. Domenico begraben, welche auch die Nische ihres großen Vorbildes Guido Reni enthält. Wie dieser hat sie auf die Kunstgeschichte Italiens und namentlich Bologna's

einen großen Einfluß durch die zahlreichen Schülerinnen gewonnen, welche die Malerei von ihr erlernt, oder sich nach ihr gebildet haben. Ein so glänzendes Vorbild als sie es gab, mußte natürlich viele weibliche Talente zur Ausübung der Malerei veranlassen und es sind in der That gleichzeitig mit ihr eine große Anzahl von Künstlerinnen thätig gewesen, auf die sie einen größeren oder geringeren Einfluß ausgeübt hat. Aber auch nach ihr hat die Schule von Bologna noch mehrere Künstlerinnen aufzuweisen, wie Maria Dolce, die Tochter und Schülerin des durch die stille Anmuth seiner Werke viel beliebten Carlo Dolce, welche die oft in Wiederholung verlangten Bilder des Vaters kopirte und neben der auch eine Malerin Agnese Dolce genannt wird. Andere übergehen wir und bemerken nur, daß die Schule von Bologna während dieses ganzen Zeitraumes die reichste an weiblichen Talenten war.

Im Gegensatz nun zu der oben betrachteten Schule der Akademiker hatte sich namentlich nach dem Vorgange des Michel Angelo da Caravaggio eine Schule gebildet, der es bei Vernachlässigung aller Formenschönheit und aller Idealität in der Kunst und bei gänzlicher Hintanzetzung aller von früheren Meistern geschaffenen Vorbilder, lediglich

um die Nachahmung der Natur zu thun war, gleichviel ob dieselbe in schöner oder häßlicher, in anziehender oder abstoßender Erscheinung sich darbot. Durch Caravaggio wurde diese Schule nach Neapel verpflanzt, unter dessen ewig leuchtendem Himmel nun eine Reihe von Meistern hervortrat, die sich fast ausschließlich die Darstellung der gewöhnlichen, mitunter selbst der häßlichen Natur, sowie die Entfaltung heftigster menschlicher Leidenschaften zur Aufgabe stellten, und wie sie darin gleichsam die nächtliche Seite der menschlichen Natur mit Vorliebe herauskehrten, meist auch zu einer düstern und nächtigen Behandlung des Colorits ausarteten. Es fehlte diesen Meistern, deren theilweise Berechtigung ich an einem andern Orte nachgewiesen habe, nicht an Talent, noch ihren Schöpfungen an bedeutender Wirkung; was ihnen fehlte, war die künstlerische Weihe, die stille Läuterung und Verklärung, welche die wahre Kunst ihrem Gegenstande sowohl, als auch ihren Jüngern selbst zu Theil werden läßt. Das düstere und leidenschaftliche Element, das sich in ihren Bildern ausspricht, hat auch nur allzusehr in ihren Charakteren und ihrer Handlungsweise sich kundgegeben und namentlich ist es das feindselige Verhältniß zu den nach Neapel berufenen Meistern der bolognesischen Schule,

in welchem die Nebenbuhler mehr mit Gift und Dolch, als mit Pinsel und Palette bekämpft wurden. Eine solche Kunstschule war nicht wohl geeignet, weibliche Talente zu fördern oder hervorzurufen. Und doch hat dieselbe eine Künstlerin hervorgebracht, die sowohl wegen ihres Talenten, als auch wegen ihres tragischen Schicksales die Sirani dieser Schule genannt werden kann. Es ist Aniella di Rosa, Nichte des neapolitanischen Malers Francesco Rosa, und Schülerin desselben Massimo Stanzioni, der einst in Gemeinschaft mit Caravaggio eine wahre Tyrannei über die neapolitanischen Kunstbestrebungen ausübte und eines der Häupter der gegen die von Bologna berufenen Künstler stattfindenden Opposition war. Im Atelier scheint sich ein Liebesverhältniß zwischen Aniella und einem Mitschüler entsponnen zu haben, den sie später zu ihrem Unheil heirathete. Denn abgesehen von einigen Zweifeln über die Person des Gatten, steht es fest, daß sie von demselben aus Eifersucht vergiftet oder erstochen und so zum Opfer jener düstern und gewaltsamen Leidenschaftlichkeit geworden ist, die sich in den Werken der Schule ausdrückt und die in den Thaten und Schicksalen von deren Meistern zu mannigfachem praktischem Ausdruck gelangt ist. Noch hat Neapel

während dieses Zeitraumes die auch in Rom thätige Portraitmalerin Angela Beinaschi; eine Dichterin und Landschaftmalerin, die Nonne Luisa Copomazza; die Blumenmalerin Elena Ricchi und die Wachsbohrerin, auch Malerin Catarina Julianis — „ornamento della patria“ — aufzuweisen, während die schon oben als Nachfolgerin Domenichino's angeführte Malerin und Kupferstecherin Theresa del Po aus Palermo stammte und Messina in der Tochter der Fürstin von Polizzi, Anna Maria Ardoino, eine in fast allen Zweigen erfahrene Künstlerin hervorgebracht hat, die auch in Musik und Poesie, sowie in den meisten Wissenschaften hohen Ruhm erwarb, in Rom zum Mitglied der Akademie der Arkadier ernannt wurde und im Jahre 1700 in der Blüthe der Jahre, wahrscheinlich vor Schmerz über den Verlust ihres Sohnes, in Neapel starb.

In dem Gegensatz der Schulen von Bologna und Neapel, kann man sagen, hat sich allerdings fast die gesammte Produktion der italienischen Künstler während dieses Zeitraums erschöpft. Jedoch haben sich auch noch andere Städte ihren Ruhm als Sitze bedeutender Kunstschulen bewahrt, die, wenn sie auch mehr oder weniger den Einflüssen jener beiden Hauptrichtungen ausgesetzt

waren, sich trotzdem ihre besonderen Eigenthümlichkeiten bewahrt haben, zu deren Förderung überdies gewisse abweichende politische und religiöse Richtungen der Staaten das Ihrige beigetragen haben mögen. So ist es vor Allen die alte Heimath der italienischen Kunstbildung, Florenz, wo unausgesetzt tüchtige Meister thätig waren; und wie sich unter den toskanischen Frauen dieses Zeitraumes mehrere durch Bildung und Gelehrsamkeit geltend machten, so fanden auch mehrere nicht unbeachtende Künstlerinnen daselbst ihre Ausbildung. Maria Borghini ward von ihren Zeitgenossen sogar der Vittoria Colonna an die Seite gestellt! — Unter diesen kunsterfahrenen Frauen können wir Maria von Medicis nennen, die sich nicht bloß durch Begünstigung, sondern auch durch eigene Ausübung der Kunst ausgezeichnet hat; zu ihr gesellen sich die Namen der als Malerin und Kunststickerin gerühmten Arcangela Paladini, der beiden Blumenmalerinnen Anna Maria Bajani und Isabella Piccini; endlich die Schülerin des thätigen Gabbiani, Giovanna Medici, und die durch Verstand und Witz nicht minder, als durch ihre Kunst berühmte Giovanna Marmochini, die man wegen ihrer vortrefflichen

Miniaturbilder wohl als die Rosalba der florentinischen Schule zu bezeichnen pflegt.

Auch Rom hielt seinen alten Ruf aufrecht. Zu wiederholten Malen Aufenthaltsort der hervorragendsten Meister der bolognesischen und anderer Schulen ist es gleichsam die Arena gewesen, auf welcher die verschiedenen Richtungen ihre Kämpfe ausgefochten haben. Aber auch an einheimischen Künstlern und Künstlerinnen fehlt es nicht; es wirkten von letzteren hier die vortreffliche Blumenmalerin Laura Bernasconi, die berühmten Formstecherinnen Isabella und Gerolima Parafole, nach deren ersterer ihr Mann Corsini sich aus Liebe selbst Parafole genannt hat; die Medaillenarbeiterin Beatrice Samerani, die der damals allverbreiteten Richtung des Ritters Bernini huldigte und die im Jahre 1700 eine große Medaille auf Papst Innocenz XII. schnitt, nach Göthe „vorzüglich geistreich und übereinstimmend im Ganzen, ohne Zweifel eine der kräftigsten, ausdrucksvollsten und tüchtigsten Kunstproduktion, die aus weiblichen Händen hervorgegangen ist“; endlich die einzige Künstlerin, welche meines Wissens die Baukunst praktisch ausgeübt hat. Es ist dies Plautilla Brizio, von deren in die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fallenden Bau-

thätigkeit ein kleiner Palast vor Porta S. Pancrazio und die Kapelle des heiligen Benedikt in St. Luigi de Francesi Zeugniß ablegen, in welcher letztern auch ein Gemälde von der Hand derselben Künstlerin erhalten ist. Die Villa Giraldi bei Rom ist von ihr in Gemeinschaft mit ihrem Bruder Blasto erbaut worden. Die ebenfalls in Rom thätige Bildhauerin Maria Dominici war von Neapel gebürtig.

Schließlich hat, mit Uebergang einiger anderen italienischen Städte, auch Venedig, und zwar am meisten im Sinne der großen Meister die Blüthezeit, seine Kunstweise fortgeführt und wie damals, begegnen wir auch jetzt nicht unbedeutenden Frauengestalten in dem dortigen Kunstleben. Außer den Malerinnen Paulina Grandi, Elisabetta Lazzarini und Damina Damini, der Kupferstecherin Domenica Luisa Nialto, und den durch Kunstübung wie Gelehrsamkeit gleich ausgezeichneten Geschwistern Carlotta und Gabriella Patin, die zu Pavia lebten und Mitglieder der dortigen Akademie der Nicovrati waren, mögen hier die vier Töchter des Malers Niccolò Menieri in Venedig erwähnt werden, die sämmtlich in der Malerei erfahren waren und von denen die ältere, Anna, die Gattin des berühmten Anton

van Dyk wurde, und Chiara Varotari, die unter ihren Zeitgenossinnen eine Stellung einnimmt, wie einst Maria Robusti unter denen des sechszehnten Jahrhunderts. Sie war die Schwester des unter dem Namen Padovanino gefeierten Malers Alessandro Varotari und hat sich vielfach an der Ausführung von dessen Werken betheiligt. Zu nicht minderer Zierde gereicht ihr der Ruhm, den sie als dessen treue Krankenpflegerin am Krankenbette errungen hat, jener Wahlstatt, auf der so manches edle Frauenherz seine stillen Heldenthaten ausübt; ihrer kann die Geschichte freilich nur in den seltensten Fällen erwähnen, aber es ist gewiß eine verzeihliche Freude, eine oder die andere solcher Thaten der Vergessenheit entreißen zu können. Die Künstlerin, die auch einige Schülerinnen, wie Lucia Scaligeri und Catarina Tarabotti, gezogen hat, lebte hochbetagt noch im Jahre 1660, nachdem ein Jahrzehent früher der Bruder in ihren Armen gestorben war.

Die Kunstgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts bewegte sich in großen Gegensätzen. Einen solchen Gegensatz religiöser, sittlicher und künstlerischer Anschauung haben wir in den Schulen der Akademiker und der Naturalisten hervortreten sehen. In einem ähnlichen Gegensatze standen die

Malerschulen Spaniens und Frankreichs, die auf ihre Weise zum Ausdruck brachten, was jene Nationen selbst in dem Kampf um die Herrschaft Europa's bewegte. In Spanien entwickelte sich während eines Zeitalters politischer Erschlaffung eine innige und von einer, dem Volkscharakter durchaus entsprechenden Schwärmerei getragene Kunstweise; in der französischen Kunst herrschen zuvörderst Verstand und Besonnenheit vor, denen späterhin sich eine künstlich pathetische Erregung beigesellte. Die spanische Kunst zeigt in ihren, allerdings nicht zahlreichen Höhenpunkten eine Verschmelzung derber Sinnlichkeit und Natürlichkeit mit einer solchen Gluth religiöser Begeisterung, wie sie kaum einer anderen Nation erreichbar gewesen ist, und es ist namentlich der Süden, das Schooskind eines ewig lachenden Himmels, Andalusien, der Sitz dieser Kunstweise geworden, die in einzelnen Werken Unerreichbares geschaffen, aber von dieser Vollendung nur allzu rasch abgelassen hat. Dem schönen Süden gehören denn auch die meisten Frauen an, die sich damals mit der Kunst beschäftigt haben. Doch ist es ehrend zu erwähnen, daß auch die in Madrid durch Velasquez, allerdings auch einem Sohne Andalusien's, vertretene Kunstweise eine große Anzahl von Jüngern in den höchsten Ständen ge-

funden hat; Donna Maria de Albarca, die Herzogin von Villa Umbrosa und die Herzogin von Bejar, Theresa Sarmiento, sowie die von Aveiro, Maria de Guadalupe, werden als Malerinnen gerühmt, wie denn die große Kunstliebe Philipp's IV. es mit sich brachte, daß der Unterricht in der Malerei mit zur Erziehung der Infanten und Infantinnen gehörte und der Adel dem König wie in allen anderen, so auch darin nachzustreben suchte. Berufsmässig übten die Kunst die Kupferstecherin Maria Eugenia de Beer in Madrid und die Malerin Angelica in Tarragona, wo sich in den Chorbüchern der Cathedrale schöne Proben ihres Talents finden.

Im Süden hat fast jede Stadt eine Künstlerin aufzuweisen; in Valencia finden wir die Malerin Isabella Coello (später an Francisco de Herrera verheirathet), Magdalena Gilarte und Jesualda Sanchez, die als Wittwe das Geschäft ihres Mannes fortführte und kleine Heiligenbilder für den Volksbedarf malte; in Granada Donna Maria Mariana Gueva Benavides y Barrados als Malerin und Anna Heylan als Kupferstecherin (oder lebte diese in Sevilla?); in Cordoba Donna Francisca Isabel Palomino y Velasco, die Schwester des Malers

und Kunstschristellers gleichen Namens; der Schule von Sevilla endlich, in welcher die gesammte spanische Kunst ihre höchste Vollendung erreichte, gehören zwei Künstlerinnen von nicht geringer Bedeutung an. Luisa Roldan, von der vortreffliche Sculpturwerke in Holz bekannt sind und von der erzählt wird, daß sie nach dem Tode der Mutter dem Hauswesen und dem Atelier mit gleicher Geschicklichkeit vorgestanden und die Diener, sowie die Schüler ihres Vaters gleich gut geleitet habe. Sie arbeitete meist kleine Gestalten, wie z. B. der heiligen Jungfrau, die sie mit feinem und gräßlichem Sinne ausführte. Später verheirathete sie sich an Don Luis de los Arcos und ward nach Madrid berufen, wo sie als Bildhauerin des Königs mit hundert Dukaten Gehalt bis zum Jahre 1704 lebte. Eine Malerin lernen wir in Donna Isabel Garasquilla kennen, die später den Maler Juan de Baldes Leat von Cordova heirathete und auch ihre beiden Töchter Luisa und Maria de Baldes zu Malerinnen ausbildete. Letztere starb 1730 als Nonne in einem Cistercienserkloster zu Sevilla, und wird noch einmal zu erwähnen sein.

Eine fast gleiche Betheiligung des weiblichen Geschlechts an den Kunstbestrebungen hat in Frankreich stattgefunden, wo die Frauen während dieses

Zeitraumes eine noch bevorzugtere Stellung einnahmen, als dies schon im sechszehnten Jahrhundert der Fall gewesen war. Die sogenannte Galanterie und das Sittenverderbniß, in denen der Hof, selbst unter weiblicher Herrschaft, Muster und Vorbild für den Adel und die anderen Stände abgab, gestattete es selbst durchaus niedrigen Frauen, zur Gewalt zu gelangen, und die Geschichte der Maitressen macht von dem „ritterlichen“ Heinrich IV. bis zu dem „großen“ Ludwig XIV. eine der interessantesten Seiten der französischen Geschichte überhaupt aus. Erfreulicher ist, was von Frauen für die Literatur gethan, sei es durch Begünstigung der Dichter, sei es durch eigene Produktion. Während in Spanien eigentlich nur die mystische Lyrik und das Epos von je einer, die von Cervantes angeregte Novellenliteratur von zwei Frauen gepflegt worden, hat Frankreich eine große Menge literarisch gebildeter Frauen aufzuweisen und fast kein Genre der modernen Literatur ist daselbst von Frauen nicht behandelt worden; die Lyrik hat die beiden Deshouillières und die Gräfin de la Suze, das Drama die nach Racine gebildete Catherine Bernard aufzuweisen. Der poetische Roman in seiner sentimentalen Langweiligkeit ist recht eigentlich ein Werk von Frauen gewesen und Made=

moiselle de Scudéry hat darin nur allzuviel Nachfolgerinnen gehabt; ja der moderne Roman, welcher es mit der Schilderung wirklicher und gegenwärtiger Verhältnisse zu thun hat, ist gerade zu von einer Frau, Mme. de La Fayette, geschaffen worden, und auch diese hatte bald Nachfolgerinnen, die das von ihr Begonnene weiter führten; dazu kam die Memoirliteratur, deren oft allzu kleinliche Plaudereien, um nicht Schlimmeres zu sagen, den französischen Frauen von jeher besonders zugesagt haben. Unter den Gelehrten aller Zeiten glänzt Anna Dacier, die von Menage „die gelehrteste und beredteste“ aller Frauen genannt wird und die in der That viel zur Kenntniß und Verbreitung der klassischen Literatur in Frankreich beigetragen hat. Und selbst die theologische Forschung hat eine Jeanne de la Mothe-Guyon aufzuweisen, die als Vertreterin eines maßlosen Mysticismus in mancherlei Konflikte mit dem Hof und der Staatskirche gekommen ist. Dieser großen literarischen Bedeutsamkeit kommen nun die Künstlerinnen weder an Zahl, noch Bedeutsamkeit gleich. Als solche sind in der Miniaturmalerei Antoinette und Magdalena Herauld, Henriette Stresor und Cathérine Perrot zu nennen; in der Blumenmalerei Cathérine Duchemin, die Gattin des

berühmten Bildhauers Girardon, Cathérine Jouvenet und Mademoiselle Monnoyer; im Kupferstich endlich haben sich außer der sogleich zu erwähnenden Chéron mehre Frauen hervorgethan, wie deren Schülerinnen Anna und Ursula Lacroix, Magdalena Masson, und Claudine Bouzonnet Stella, die von Watelet als die erste Kupferstecherin Frankreichs gerühmt wird und der sich ihre Schwestern Antoinette und Francoise anschlossen. Unter allen Künstlerinnen dieses Zeitraums aber nimmt Elisabeth Sophie Chéron die erste Stelle ein. In Paris im Jahre 1648 geboren, wurde sie von ihrem Vater in der Miniatur- und Emailmalerei unterrichtet und brachte es darin zu einer solchen Vollendung, daß sie als Vorläuferin der großen Anzahl französischer Künstlerinnen betrachtet werden kann, die diesen Zweig der Kunst besonders ausgebildet haben. Schon im Alter von sechs und zwanzig Jahren wurde sie auf Lebrun's Vorschlag zum Mitglied der Kunstakademie ernannt. In der geistlichen Lyrik wurde sie Vorläuferin von J. B. Rousseau, mit dem sie sich in Wärme der Empfindung messen kann, und in der erzählenden Poesie rechnet man sie zu den bedeutendsten Autoren; die Akademie der Ricovrati in Padua nahm

- sie im Jahre 1699 unter dem Beinamen Erato auf, und zu allen diesen Vorzügen scheinen sich neben großer Bescheidenheit noch die der Schönheit und Liebenswürdigkeit gesellt zu haben, indem es sonst kaum erklärlich wäre, daß sie noch im sechszigsten Jahre ihres Alters einen Liebhaber und Gemahl in der Person des Herrn Le Hay fand, den sie in ihrem Epos: „Les Cerises renversées“ als Damon besungen hat. Ihre Herzensgüte machte sie zur Zuflucht nothleidender Künstler; ihre gesellige und wissenschaftliche Bildung zum Mittelpunkt glänzender Versammlungen, zu welchen ihr Haus die bedeutendsten Geister ihrer Zeitgenossen vereinigte. Nach ihrem im Jahre 1711 erfolgten Tode schrieb Fermelhuis eine Lobschrift auf sie; der Abbé Bosquillon dichtete als Unterschrift für ihr Portrait folgende Verse:

De deux talens exquis l'assemblage nouveau,
Rendra toujours Chéron l'ornement de la France;
Rien ne peut de sa plume égaler l'excellence,
Que les grâces de son pinceau.

VI.

Während in Italien die Schulen der Akademiker und Naturalisten sich durch das ganze siebenzehnte Jahrhundert hindurchzogen und daneben der Manierismus, gegen den beide ankämpfen wollten, allmählig immer mehr wieder hervorgetreten war, und während sich diese Gegensätze nach Frankreich und Spanien hinübertrugen und daselbst besondere, durch die Nationalität bedingte Formen annahmen, erhoben sich im Norden, und zwar namentlich in den Niederlanden, zwei Kunstweisen, die durchaus auf nationalen Grundlagen beruhten und, wie dies einst mit der der Cyks geschehen war, bald einen ungemein großen Einfluß auf die Kunstentwicklung auch anderer Nationen gewinnen sollten; die flandrische Schule, in der Rubens, und die holländische, in der Rembrandt als die bedeutendsten Meister zu betrachten sind. Wenn das weibliche Geschlecht sich an allen neuen und großen

Richtungen des Kunstlebens gleichmäſſig theilhaftig hätte, ſo würde hier die glänzende, prächtige und von einem gewaltigen Leben erfüllte Kunſtweiſe des Rubens zu ſchildern ſein. Indeß ſcheint gerade dieſe Schule, in der ſich der geſunde und lebensfrohe Naturalismus der niederländiſchen Kunſt zur höchſten Bedeutung und Energie ſteigerte, faſt ganz ohne weibliche Anhänger geblieben zu ſein. Und wahrlich, wenn man die Bilder Rubens' und ſeiner Schüler nach ihrem oft leidenschaftlichen und hochbewegten dramatiſchen Inhalt betrachtet und ſich die Menge nackter und in üppigſter Körperfülle ſtrohenden Figuren ins Gedächtniß ruft, welche dieſelben beleben, ſo liegt allerdings nur wenig darin, was einem weiblichen Gemüth Anziehung und Reiz zur Nachahmung darbieten ſollte, wenn ſchon gerade die Fülle des Lebens, der Glanz des Kolorits und die Weichheit der Karnation ſich noch nach zwei Jahrhunderten anziehend genug erweiſen konnten, um von einer Künſtlerin wie Frau D'Connell, zum Vorbilde erwählt zu werden. Kaum das vielleicht Micheline Boutiers, eine Portraitmalerin aus der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, hier zu nennen wäre, nach welcher der für Rubens vielfach beſchäftigte Pontius ein Portrait geſtochen hat,

sowie Catharina Bepyn, welche im Jahre 1655 in die Kunstgenossenschaft des heiligen Lucas zu Antwerpen als Portraitmalerin eingeschrieben wurde.

Dagegen hatte sich nun im Widerspiel und zum Theil in bewußter Opposition gegen die glänzende Kunst des katholischen Belgiens in dem politisch und religiös frei gewordenen Holland eine neue Gattung der Kunst entwickelt, die durch die große politische und religiöse Veränderung im Leben der Nation sehr wesentlich bedingt worden ist und für uns noch dadurch ein erhöhtes Interesse gewinnt, als sie auch dem weiblichen Talente einen weiten Spielraum gefälliger Thätigkeit darbot.

Hier nämlich war, wie ich an einem andern Orte einmal gesagt, „der Protestantismus zum Siege gelangt und hatte das Volk zugleich zu politischer Unabhängigkeit und ungeahnter Macht geführt. Die Folgen dieses Umschwunges der Dinge konnten nicht ausbleiben. Mit der Konsolidirung der politischen Verhältnisse, mit der Umgestaltung aller Bezüge des Lebens und der Gesellschaft im Sinne und im Geiste des Protestantismus, geht hier eine rasche Entfaltung der Literatur Hand in Hand, deren eigentliche Blüthezeit nach einigen Vorläufern am Schlusse des

sechszehnten Jahrhunderts mit dem siebenzehnten Jahrhundert zugleich anhebt, — die großen Fragen des Glaubens und der Politik, die Schilderung des dem Holländer so theuren häuslichen Lebens, bieten den Dichtern Stoff dar; einen Stoff, der zunächst prosaisch erscheinen kann, der aber mit Wärme und Innigkeit der Empfindungen beseelt und idealisirt wird." Dieselbe Richtung nahm auch die Malerei, der Rembrandt eine Tiefe und Macht der Innerlichkeit mitgetheilt hatte, die ihn zu einem der größten Meister aller Zeiten erheben. Es wurde dadurch eine neue Gattung hervorgerufen, die man als die Genremalerei zu bezeichnen pflegt. In ihr galt es, das Leben selbst mit allen seinen reichen und mannigfachen Bezügen darzustellen, die, wenn sie auch zum Theil nur eng und kleinlich sind, doch für den Menschen eine große und unmittelbare Bedeutung haben; es galt in allen, selbst den beschränktesten und dürftigsten Verhältnissen, den rein menschlichen Gehalt zur Erscheinung zu bringen; und so machte man sich denn in der That die wirkliche Welt und das wirkliche Menschenleben zum Gegenstande künstlerischer Darstellungen, wie man dies bisher nur mit der übersinnlichen Welt des Glaubens gethan hatte. Dadurch hat die Kunst ihre Aufgabe in einem viel weiteren

Sinne erfüllt und gelöst, als dies bisher geschehen war. Denn wenn die Veredlung und Verklärung der menschlichen Dinge als die letzte und schönste Aufgabe der Kunst betrachtet werden muß, so ist diese allerdings erst dann erfüllt, wenn nicht bloß die an sich schon ideale Seite des Lebens, wie die Gestalten des Glaubens, sondern auch die scheinbar untergeordneten und dürftigen Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens zu einer solchen Verklärung erhoben werden, wie die Genremalerei mit der Waffe des Humors ausgerüstet, dies in der That versucht und theilweise auch schon damals erreicht hat. Daß damit die ganze Darstellungsart eine andre werden mußte, ist leicht einzusehen, und es datirt sich daher jene meisterhafte Vollen- dung in der Darstellung der ganzen Umgebung, jenes liebevolle Eingehen in alle Einzelheiten der Erscheinungen und Dinge, die allerdings schon den ersten Regungen der niederländischen Kunst eigen waren, die aber jetzt namentlich durch das Hinzutreten des wunderbar poetischen Hellbunkels im Colorit zu einer bisher weder im Norden, noch im Süden erreichten Höhe gebracht werden.

In allen diesen, wenn auch nur flüchtigen Andeutungen wird man schon mancherlei An- knüpfungspunkte für die Thätigkeit weiblichen

Talentes gefunden haben, und in der That hat sich eine verhältnißmäßig sehr große Zahl von Künstlerinnen in dieser Richtung hervorgethan, wobei die emsige Betriebsamkeit und liebevolle Sorgsamkeit, die als Tugenden der holländischen Frauen besonders gerühmt und auch in der Kunst öfter gefeiert worden sind, ihren Antheil haben mögen. An den ersten Versuchen der Genremalerei wodurch einige flandrische Künstler gegen die von Italien aus eingeführte Kunstweise Opposition machten, haben sich Frauen allerdings nicht betheiligt; denn diese waren meist etwas roher Natur, wie die betrunkenen Bauern und Frauen des älteren Breughel, und noch lange Zeit hat sich in Folge dessen eine überwiegend auf das Niedrige, Tragenhafte und wild Phantastische gerichtete Genremalerei erhalten, die allerdings dem hohlen Manierismus gegenüber eine gewisse Berechtigung hatte. Für weiblichen Sinn aber, der das in sich Fertige und harmonisch Abgeschlossene aufzunehmen und weiter zu bilden berufen ist, lag mehr Abstoßendes, als Anziehendes in dieser Richtung, und wenn auch manche Beispiele lehren, daß gerade die Extreme von Frauen besonders verfolgt werden, so scheint es doch keiner weiteren Erklärung zu bedürfen, wenn keine Frauen in den Reihen dieser Künstler

aufgetreten sind. Eine Malerin Anna Breughel scheint mit einem der jüngeren Maler dieses Namens verwandt zu sein.

Aber auch die ernste Vertiefung und Verinnerlichung, die dieser Richtung durch Rembrandt gegeben wurde, lag weniger in dem Bereiche weiblichen Sinnes, der sich lieber in behaglicher Schilderung der Erscheinungen ergehen mag, als alles Sein und alles Leben zu energischer Tiefe und zu einer fast leidenschaftlichen Wirkung des Momentes concentriren, wie dies vor Allen Rembrandt gethan. Auch unter Rembrandts unmittelbaren Schülern und nächsten Nachfolgern sind daher keine Frauen zu erwarten.

Als dagegen das Genre sich zu jener ansprechenderen und bequemerem Darstellung menschlichen Lebens und menschlicher Umgebung, zur gefälligen Schilderung der Zustände und zur feinen Beobachtung aller jener zarteren persönlichen Verhältnisse gewendet hatte, die den besondern Reiz dieser Kunstweise — und des geselligen Lebens selbst — ausmachen, da war recht eigentlich der Zeitpunkt für die Betheiligung weiblichen Talentes erschienen und Frauen bethätigten sich in sinniger Weise an der Pflege des Genre, wie sie sich auch an der Pflege der Literatur in demselben Zeitraume

betheiligten. Ja es ist doppelt interessant, dieselben Personen auf beiden Gebieten wirksam zu sehen, wie denn die beiden unten zu nennenden Malerinnen Tesselschade = Visscher gradezu als die holländischen Mäusen wegen ihrer Liederdichtungen bezeichnet worden und, mit bloßer Andeutung der Gelegenheitsdichterin Elisabeth Hofmann und der dramatischen Dichterin Catharina Lescaille, die Schürmann in Kunst, Poesie und Wissenschaft einen weit über die Grenzen ihres Vaterlandes hinausgehenden Ruhm sich erworben hat.

Alle Richtungen der holländischen Malerei haben weibliche Vertreterinnen aufzuweisen; unter den älteren Künstlerinnen ist die Frucht- und Blumenmalerin Angelica Agnes Bakman, die Architekturmalerin Steenwyk, und die Porträtmalerin Anna de Bruyn zu nennen. Anna Tessala wird als Bildschnitzerin gerühmt; von Maria Grebber, einer Schülerin von Roeland Savary meldet van Mander, daß sie auch in der Perspektive und Baukunst sehr erfahren gewesen sei. Den hervorragenden Meistern des eigentlichen Genre stehen ebenfalls weibliche Talente zur Seite, welche in ähnlichem Sinne diesen Kunstzweig übten; neben Gerard Terburg, dem feinen Beobachter und Darsteller spannender Situation des

höheren Gesellschaftslebens stehen seine Schwestern Maria und Gezina Terburg; an Gottfried Schalken, den Darsteller einfacherer Vorgänge und den Meister überraschender Lichteffecte schließt sich seine Schwester und Schülerin Maria Schalken an, von der ebenfalls feine und zart empfundene Genrebilder gerühmt werden; an Eglon van der Meer seine Gattin Adriana Spillberg die als Pastellmalerin bekannt war. Gaspar Netscher endlich, einer der besten und zierlichsten Meister dieser Richtung, hat eine Nachfolgerin in Margaretha Wulfraat gefunden, von der sich auch historische Bilder, wie z. B. eine Cleopatra und eine Semiramis, in Amsterdam befinden und die in hohem Alter in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gestorben ist.

Doppeltes Interesse erregen einige Künstlerinnen die neben einer speciellen Kunstübung auch lebhaften Antheil an dem damaligen Aufschwunge der holländischen Literatur nahmen. So Anna und Maria Tesselschade, die Töchter eines Amsterdamer Kunstfreundes Römer Bisscher, die ihrer Liederdichtungen wegen die holländischen Mäusen genannt und wegen ihrer Fertigkeit zu zeichnen und auf Glas zu graviren vielfach gerühmt wurden. Sie waren durch ihre literarische Bildung befähigt, mit

den ersten Gelehrten der damaligen Zeit in Verbindung zu treten. Zu ihnen gesellt sich Margaretha Godewyck, gleichmäßig durch Malerei und durch ihre ausgebreitete Kenntniß der alten und neuen Sprachen ausgezeichnet und von ihren Zeitgenossen als „zweite Schurmann“ und als „liebliche Blume der Künste und Wissenschaften am Merwestrom“ d. i. Dortrecht gepriesen. Aehnliches gilt von Catharina Duestier die zu Amsterdam lebte und die sowohl in den bildenden Künsten, in Malerei, Kupferstich, Wachsbildnerei, als auch in der Poesie eines hohen Ansehens genoß. Zwei im Jahre 1655 erschienene Lustspiele zeigen uns die vielfach begabte Frau als Dichterin und zugleich als Zeichnerin und Kupferstecherin, indem das Titelbild der von ihr verfaßten Lustspiele von ihr gezeichnet und radirt ist.

Vor allen aber ist hier Anna Maria Schurmann zu nennen, die im Jahre 1607 in Köln von niederländischen Eltern geboren ist. Ihre Familie war, wie die von Rubens, wegen ihrer Anhänglichkeit an die protestantische Lehre vor dem Wüthen Alba's nach Köln geflohen und lebte daselbst bis zum Jahre 1615, in welchem sie nach Utrecht zog. Schon in Köln hatten sich die Anlagen des Kindes für fein ausgeschnittene Papier-

bilder gezeigt, wie sie neuerdings Fröhlich zu künstlerischer Geltung gebracht hat; in Utrecht traten sehr bald ihre Anlagen für Sprachen und Poesie hervor. Durch ihre Gegenwart bei den Unterrichtsstunden ihrer Brüder hatte sie die lateinische Sprache erlernt; dadurch erweckt, wendete sich ihr Eifer zunächst auf das Griechische und diesen schlossen sich bald die orientalischen Sprachen an. Sie sprach und schrieb hebräisch, samaritanisch, arabisch, chaldäisch, syrisch, äthiopisch, türkisch und persisch, und von den neuern europäischen Sprachen außer der holländischen noch die italienische, spanische, französische, englische und deutsche. In ihrem elften Jahre las sie die Bibel, Seneca, Virgil und Homer; in ihrem vierzehnten Jahre richtete sie eine lateinische Elegie an den berühmten holländischen Dichter Jacob Cats, der ihr späterhin seine Hand antrug, ohne daß sie sich jedoch — einem Rath des Vaters Folge leistend — hätte entschließen können, dieselbe anzunehmen. Ihre Sprachkenntnisse benutzte sie hauptsächlich zu theologischen Forschungen, zu denen sie sich von frühester Zeit an besonders hingezogen fühlte. Man erzählt, daß sie durch frühes Lesen von Märtyrergeschichten eine entschiedene Neigung zur Schwärmerei erhalten habe; sie behielt diese Richtung während ihres ganzen Lebens bei und

das Zusammentreffen derselben mit einer so erstaunlichen sprachlichen Gelehrsamkeit veranlaßt es, daß sie öfter von den bedeutendsten Gelehrten im Rath und Auskunft gefragt wurde. In den Auditorien der in Utrecht gegründeten Universität waren ihr besondere Sitze reservirt und sie soll sich nicht selten an öffentlichen gelehrten Disputationen betheiligt haben. Dazu gesellte sich eine umfassende künstlerische Bildung, die allmählig aus jener kindlichen Beschäftigung des Papieraus Schneidens hervorgegangen war. Sie war in der Zeichenkunst und Malerei erfahren, übte vorzüglich die Bildschnitzerei in Holz und Elfenbein sowie das Bossiren in Wachs und hat vortreffliche Proben ihrer Geschicklichkeit im Kupferstich hinterlassen. Gesang und Spiel verschiedener Instrumente runden das Bild einer der begabtesten und vielfältigsten Persönlichkeiten ab, die das weibliche Geschlecht je hervorgebracht hat. So wurde sie denn auch schon von ihren Zeitgenossen betrachtet, die in ihr „ein Wunder der Schöpfung“ sahen und von denen einige sie fast vergötterten. Sie stand in der engsten literarischen Verbindung mit den ersten Gelehrten der damaligen Zeit, den Salmasius, Vossius, Heinsius u. a. Fürsten und Fürstinnen besuchten sie und traten mit ihr in Korrespondenz und trotzdem

bewahrte sie sich eine so große Bescheidenheit, daß sie alle öffentlichen Ehrenbezeugungen ablehnte und erst spät sich entschloß mit ihren literarischen Produkten in die Oeffentlichkeit zu treten: Als ihr der berühmte Arzt Johann van Beverwyk seine Abhandlung über die Vorzüge des weiblichen Geschlechts widmen wollte, suchte sie sich dieser Ehre zu entziehen und erst im Jahre 1636 wurde sie vermocht, ein lateinisches Gratulationsgedicht auf die Gründung der Universität Utrecht zu veröffentlichen, worauf ihre Apologie des weiblichen Geschlechtes und andere Werke folgten. Später verlebte sie mehrere Jahre in ihrer Geburtsstadt Köln und auch im Jahre 1664 machte sie eine Reise nach Deutschland in Gesellschaft ihres Bruders, durch welchen sie mit den Schwärmereien Labadie's bekannt wurde. Nur allzusehr war ihr Gemüth dafür empfänglich; sie schloß sich diesem vielbesprochenen Manne und seiner Schule an und veröffentlichte im Interesse der letzteren ihr letztes Werk „Eufleria," das im Jahre 1673 erschien und in welchem sie mit Bedauern von ihrem Ruhm und ihren Talenten spricht. Sie starb im Jahre 1678 und hinterließ den Ruhm, mit der umfassendsten Gelehrsamkeit und Kunstbildung die je ein Weib besessen, eine Reinheit des Herzens und Tiefe des

Glaubens verbunden zu haben, die auch durch ihren aus Ueberfülle religiöser Begeisterung hervorgegangenen Anschluß an jene mindestens unklaren Schwärmereien nicht getrübt und beeinträchtigt werden konnten.

Wir beschließen die Reihe niederländischer Künstlerinnen mit dem Bilde einer Frau, die den Stolz und den Ruhm der holländischen Schule ausmacht und die zugleich den vortrefflichsten Künstlern aller Zeiten zugerechnet werden darf. Es ist dies die Blumenmalerin Rachel Ruysch, welche diese dem weiblichen Talente so besonders zusagende Gattung zu einer fast nie wieder erreichten Vollendung gebracht hat. Sie hatte außer den schon früher erwähnten Blumenmalerinnen Constantia von Utrecht und Angelica Bakman auf diesem in Holland vorzüglich gepflegten Gebiete zur nächsten Vorgängerin Maria van Oosterwyk, welche im Jahre 1627 zu Roodorp bei Delft geboren war und bei dem ausgezeichneten Blumenmaler de Heem diese Kunst erlernt hatte. Sie war darin zu einer großen Vollendung und zu so weit verbreitetem Ruhme gelangt, daß ihre Werke von den ersten Fürsten ihrer Zeit, von Ludwig XIV., Kaiser Leopold und Wilhelm III. von England sehr gesucht und mit ungemein hohen

Preisen bezahlt wurden. In die Fußtapfen dieser Künstlerin nun trat Rachel Ruysch, um dieselbe bei weitem zu übertreffen. Zu Amsterdam im Jahre 1664 als Tochter eines berühmten Anatomen geboren, wurde sie von Wilhelm van Alst in der Malerei unterrichtet, der neben de Heem und Huisman einen hohen Rang unter den holländischen Blumenmalern einnimmt; bald konnte auch Rachel diesen Meistern zugezählt werden. Im Jahre 1695 verheirathete sie sich an den Portraitmaler Julian Pool, dem sie zehn Kinder gebahr, ohne über den Sorgen der Hausfrau und der Mutter die Pflege ihrer Kunst zu vernachlässigen. In dieser wuchs ihre Vollendung zu so hohem Grade, daß sie von Dichtern und Dichterinnen besungen und im Jahre 1708 von dem Kurfürsten Johann von der Pfalz zu seiner Hofmalerin ernannt wurde. Für diesen hat sie denn auch eine große Anzahl von Werken gemalt, die theils an Fürsten verschenkt, theils der Gallerie von Düsseldorf einverleibt wurden, aus der einige vortreffliche Bilder nach München gelangt sind. Nach dem Tode des Kurfürsten, der sich stets als ihr besonderer Gönner erwies, kehrte sie nach Holland zurück und soll ihre Kunst noch bis in das hohe Alter von achtzig Jahren geübt haben. Sie starb im Jahre 1750. Von

Einigen wird auch ihre Schwester Sara als Künstlerin aufgeführt. In ihrer Kunstweise hat Rachel Ruysch mit der liebevollsten Sorgfalt und Leichtigkeit der Ausführung eine solche Totalwirkung und so großartige Anordnung zu verbinden gewußt, daß man in ihren Werken einen großen und männlichen Sinn anzuerkennen gezwungen wird. Unter den mir bekannten Bildern im Haag, in Amsterdam, in München und in Berlin scheint mir namentlich das im Hoop'schen Museum in Amsterdam befindliche die Vorzüge dieser Vereinigung in hohem Grade zu besitzen. Dasselbe ist höchst fein mit leichtem, geistreichen Pinsel auf Kupfer gemalt und läßt die weibliche Hand in der wunderbaren Sorgfalt und Liebe der Ausführung erkennen, die aber niemals ins Aengstliche ausartet und diese, dem Blumenmaler so nahe liegende Gefahr höchst glücklich vermeidet. Ein ernster, männlicher Sinn — auch die Züge der Künstlerin tragen einen Charakter von fast männlicher Bestimmtheit an sich — spricht sich sodann in der Gruppierung und Anordnung der Blumen aus. Diese sind von einer Freiheit der Komposition, die man fast historisch nennen möchte und über welche bei überraschender Leichtigkeit und Tiefe des Kolorits ein wahrhaft poetischer Duft ver-

breitet ist. Nicht minder großartig und edel ist das andere, auf Leinwand gemalte Bild daselbst, und auch das auf unserm Museum kann zu den ausgezeichneten Leistungen dieser Künstlerin gezählt werden.

Während sich so in den Niederlanden unter dem Einflusse eines hohen Nationalaufschwunges die Künste in volksthümlicher Weise reich entfalteten, walteten in Deutschland viel weniger günstige Umstände ob. Man kann sagen, daß in keinem anderen Lande die Verhältnisse damals für die Kunstübung ungünstiger gewesen seien, als in Deutschland. Nicht bloß, daß ein heftiger Krieg dreißig Jahre lang die blühendsten Landschaften verwüstete? denn auch während des Kampfes können Kunst und Wissenschaften blühen, aber die Art des Krieges war es, die feindlich und hemmend einwirkte. Deutsche kämpften gegen Deutsche, und Fremden wurde willkommenener Anlaß zu Raub und Plünderung geboten. Es ist kein eigentlich begeisternder nationaler Aufschwung da, aus dem allein eine wahre Kunstblüthe hervorgehen kann, wie dies die Niederlande in dieser Zeit so glänzend bekunden. Es fehlen auch die großen und bedeutsamen Mittelpunkte, wie sie Spanien und Frankreich in den Höfen von Madrid und Versailles

den Künsten darboten. Alles bewegt sich in kleineren und engeren Kreisen, was andererseits allerdings auch wieder zu gewissen Vortheilen geführt hat und wenn Deutschland trotz aller jener Ungunst der Zeiten Künstler von Bedeutung aufzuweisen hat und selbst Frauen sich mit Liebe und aufopfernder Hingebung dem Künstlerberuf widmen konnten, so muß dies recht eigentlich als Zeugniß jenes tiefen inneren Zuges der deutschen Nation zur Kunst betrachtet werden, den sie schon im sechszehnten Jahrhundert in so glänzender Weise bewährt hatte. Wir dürfen uns denn wohl auch mit Recht daran erfreuen, daß in Deutschland, wenn auch nur in kleineren und beschränkteren Verhältnissen, die Kunst manche günstige Stätte gefunden und selbst weibliche Anhänger in größerer Anzahl gefunden hat, als mit Ausnahme Italiens bei irgend einem anderen Volke der Fall gewesen ist. Dem entspricht es, daß auch in der Literatur eine große Anzahl von Frauen hervorgetreten sind. Und wenn Lob, Anerkennung und Verehrung weibliches Talent zu schöner Entfaltung zu bringen vermögen, so war ihm darin reiche Nahrung geboten. Das Zeitalter war willig in Anerkennung weiblicher Verdienste, freigebig im Lobe und oft überschwenglich in der Verehrung des weiblichen

Geschlechtes. Cornelius Agrippa's Rede über die Vortrefflichkeit der Frauen wurde mehrfach übersetzt und dem Sinne der Zeit gemäß mit Anmerkungen versehen (Abigail, das ist des lobwürdigen Frauenzimmers Adel und Vorträßlichkeit 1650); Lotichius schrieb ein ähnliches Werk, welches unter dem Titel: „Gynaicologia. Das ist: grund- und ausführlicher Discurs von Perfection und Vürtrefflichkeiten des löblichen Frauenzimmers so allen ihren Feinden entgegen gesetzt 2c.“ von Tack ins Deutsche übersetzt wurde und im Jahre 1645 zu Frankfurt a. M. erschien. Wohl konnte in Nachwirkung einer gewissen satyrischen Richtung des sechszehnten Jahrhunderts gegen die Weiber noch im Anfange dieses Jahrhunderts die Frage erörtert werden, „ob Frauen überhaupt Menschen seien“ und vielleicht in Folge des Uebermaasses von Lob und Huldigung erschienen auch mancherlei Werkchen, die das weibliche Geschlecht arg mitnahmen; im Ganzen aber herrschte die Verehrung gegen dasselbe vor und wo Frauen sich an Dichtkunst irgendwie selbstthätig betheiligten, wurde ihnen reichliches, mitunter maaßloses Lob gespendet. An dichtenden Frauen aber fehlte es in Deutschland nicht; edle Fürstinnen beschützten die Dichter und übten die Dichtkunst selbst

aus. Außer einer Reihe hessischer und braunschweigischer Fürstinnen wollen wir hier nur Lud-
 ämilia von Schwarzburg-Rudolstadt und L. Hen-
 riette von Dranien, die Gemahlin unsers großen
 Chursfürsten nennen, welche in tief empfundenen
 Kirchenliedern noch heut fortleben und wirken.
 Und in den bürgerlichen Kreisen, namentlich in
 den zahlreichen Dichterorden sehen wir neben den
 Männern auch Frauen in großer Zahl, wie sie
 den Stoff für die Poesie abgeben, auch die Poesie
 selbst in mannigfacher Weise ausüben, wie ja denn
 auch dies Jahrhundert in Maria Cuniz eine um die
 Astronomie hochverdiente Frau hervorgebracht hat.
 Der Ruhm einer Weston, einer Anna Memorata,
 einer Fulvia Morata und vor Allen einer Schur-
 mann ließ den deutschen Frauen keine Ruhe —
 eine zweite Schurmann genannt zu werden mochte
 Vielen als höchstes Ziel ihres poetischen Wettsefers
 erscheinen und oft mag dieser Name auch einzelnen,
 wenn auch nicht gleich bedeutenden Frauen ertheilt
 worden sein. Denn man war, wie schon bemerkt, nicht
 sparsam in lobenden Beinamen; „es gab keine
 Provinz“ wie Gervinus sagt, „die nicht ihre Pie-
 rinnen hatte.“ Fast an alle hervorragenden Dichter
 schlossen sich Dichterinnen an; so sammelte Zesen
 in Hamburg, Knorr von Rosenroth in Schlessen.

weibliche Talente um sich; Tiez stand mit der sprachgelehrten Gertrud Möller und der Liederdichterin Sibylla Schwarz in Verbindung; selbst Rist, der doch seinen Schwanenorden den Frauen verschlossen hatte, korrespondirte mit einer Dichterin Marie Commer. Und nun erst die Dichterorden selbst! „Wie viel Begnißschäfer zogen ihre zur Dichtung gleichfalls begeisterten Schäferinnen nach sich!“ In die „fruchtbringende Gesellschaft“ hatten ebenfalls Frauen Zutritt und vor Allen in den von Besen gestifteten Dichterorden. Besen scheint recht eigentlich der Mittelpunkt weiblicher Bestrebungen gewesen zu sein; er schrieb für Frauen und verherrlichte sie, wie auch sie ihrerseits ihn wieder besangen. In seiner Lustinne singt er einmal von Dichterinnen seiner Zeit:

Schau auf, Lustinne, schau, wie dich die Schwarzin ehret,
Tanz um den Mirtenstock und deinen Ruhm vermehret;

Wie die von Rosentahl, die edle Parnassin;

Wie die von Hohendorf, Sofia Wismarin;

Ja wie dich Hildegond von Westohn so besünget,

Auf hoch- und niederdeutsch die Liebesaiten zwünget:

Wie dich die Domwaldin so rühmlich macht bekannt,

Daß auch von Braunschweig ab ins reiche Niederland

Ihr klarer Ton erschallt. Schau', was die Schöne dichtet,

Die edle Goldschlechtin, der ich so hoch verpflichtet;

Wie jenes Adelsbild dort von der Guten Au
Dich ehrt, und andre mehr, die zwar von deinem Thau
Entnüchtert, doch vielmehr im Dunkeln spielen wollen
Und lassens keinen sehn, daß sie der Liebe zollen.

Und mit größerer Frische singt Dorilis, ein
Mitglied des Blumenordens, in einem Lobgedicht
auf ihre Freundin und Genossin Sylvia:

Wie seh ich die zierlichen Haare umwunden
Mit Lorbeer, der Dichterkunst herrlichem Preis?
Die zartesten Hände vom Bande gebunden,
Das keine berühret ohn' Arbeit und Fleiß.
Sind dann im Geschlecht verachteter
Frauen

Setzt Kronen und Kränze der Künste zu
schauen?

Ja! Sylviens göttlich begeisterte Flammen,
Verdunkeln nicht wenig den Dichtern ihr Licht,
Die Tugend ist selbst von weiblichem Stammen
Wer sollte nicht ehren ihr kluges Gedicht?

So begeisterte Anerkennung scheinen nun zwar
die gleichzeitigen Künstlerinnen, wenigstens in der
Literatur nicht gefunden zu haben — bei dem über-
schwenglichen Lobe der Dichter ist überdies immer
zu bedenken, daß man oft nur lobte und besang
um wieder gelobt und besungen zu werden! —
jedoch ist auch in diesem Zeitraume einer nicht

unbedeutenden Anzahl von kunstübenden Frauen Erwähnung zu thun und es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Vorbild jener Dichterinnen Einfluß auf die Künstlerinnen gehabt hat. War doch die von Allen am meisten verehrte Schürmann Dichterin und Künstlerin zugleich und hatten in Holland, welches auf deutsche Poesie und Kunst damals einen gleich großen Einfluß ausübte, doch noch mehr Frauen jenen doppelten Lorbeer zugleich errungen. Kein Wunder, daß wo Frauen als Dichterinnen hervortraten und Lob ernteten, die Lust des Schaffens auch in andern erregt und auf die bildende Kunst übertragen wurde. Auch sind es dieselben Orte, in denen dichtende Frauen glänzen und die auch durch Künstlerinnen sich auszeichnen: Nürnberg, der Sitz der Begnißschäferinnen; Hamburg, wo der Frauenliebling Besen wirkte; Sachsen, in welchem bis auf die Gottschedin schriftstellerische Frauen, wie Gerwinus sagt, nie ausgegangen sind. In Nürnberg kennen wir die, zweien Künstlerfamilien von altem Ruf entsprossenen Malerinnen Susanna Maria von Sandrart, die auch in Kupfer ätzte, und Esther Juvenel, welche Architekturbilder malte. Ihnen schließt sich Barbara Helena Lange an, welche als Kupferstecherin und Bildschnitzerin

in Marmor und Elfenbein gerühmt und wegen ihrer Dichtungen im Jahre 1679 in den Parnassorden aufgenommen wurde. Ihr Dichternamen war Erone. Im Jahre 1686 mit einem Herrn Kopsch verheirathet, ging sie mit diesem nach Berlin und später nach Amsterdam. Als Probe ihrer Dichtkunst möge hier der Anfang eines Gedichtes Platz finden, in welchem sie die im Jahre 1705 verstorbene Erbprinzessin Louise Dorothea Sophie von Hessen-Kassel, eine Tochter König Friedrich's I. von Preußen, besingt und welches unter dem charakteristischen Titel: „Die Betrachtung des die Sterblichkeit vernichtenden Geistes“ erschienen ist:

Ein Kind von dieser Welt erwählt sich Nichts und
Schatten,

Ein aufgeweckter Geist steigt immer nach der Höh',
Läßt Erde mit der Erd' und ihrem Schein sich gatten
Und trachtet, daß sein Fuß ob jenen Sternen steh'.

Was unter ihm sich weist ist ihm nur Graus und Ekel,
Denn feither Klarheit Licht vertreibt der Thorheit
Nacht,

Er zieht den Laster ab die Schminke und Schanden-
deckel,

Weil er bei Sünd und Fleisch mit schärfsten Waffen
wacht.

Ihn kann kein Schatz, noch Pracht, noch falsches Lob
verdunkeln,

Der Zucker eitler Lust ist ihm als Gift und Dual,
Die Wahrheit leuchtet ihm als Sternen und Garfunkeln,
Ob ihn schon noch umschleußt der niedre Erdenball.

Wir nennen dann ferner Maria Clara
Eimart und Magdalena Fürst, die als
Blumenmalerinnen, Helena Preißler, die
als Kupferstecherin und Johanna Sabina
Preu, die als Wachsboffirerin und Kupfer-
stecherin sich einen Namen machten. Seit dem
Jahre 1684 lebte daselbst auch Anna Maria
Pfründt, die in Lyon geboren ist und durch ihre
in Wachs modellirten, oft auch mit Stoffen und
Steinen gezierten Portraits hoher Potentaten
großen Ruhm gewann. In Nürnberg schloß sich
das stets kunstreiche Augsburg, wo die Neu-
bergerin in feinen Schnitzereien excellirte, Su-
fanna Fischer und Johanna Sibylla Küßel
malten, und der letzteren Schwestern Johanna
Christina und Magdalena Küßel nebst Ma-
ria Wieolatin in Kupfer stachen. Ferner Regens-
burg mit der Blumen- und Portraitmalerin Anna
Catharina Fischer, und München, wo außer
der von der Kurfürstin Adelheid zur Hofmalerin
ernannten Isabella del Pozzo gegen das Ende

dieses Jahrhunderts die Miniaturmalerin Maria Kieger mehrfach vom Hofe beschäftigt wurde; zu derselben Zeit, als auch die Miniaturmalerin und Bildschnitzerin Placida Lamm in dem bayerischen Kloster Hohenwart thätig war.

In Hamburg lebten die Malerinnen Mariana van der Stoop und Diana Glauber, und in Sachsen finden wir eine Portraitmalerin Margaretha Rastrum, die in Leipzig thätig war; in Halle lebte eine Zeit lang die vorher erwähnte Anna Catharina Fischer als Gattin des dortigen Malers Block, und gegen das Ende dieses Zeitraumes wird eine Frau Havemann erwähnt, welche eine Medaille auf August II. geschnitten hat.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf das westliche Deutschland, so finden wir dort eine kunstliebende Fürstin in Louise Hollandine von der Pfalz. Sie war eine Tochter des unglücklichen Friedrich V. und Schwester der durch ihre Verehrung für den Philosophen Descartes bekannten Prinzessin Elisabeth, sowie des durch seine Radirungen und Schwarzkunstblätter in der Kunstgeschichte bemerkenswerthen Prinzen Ruprecht. Hollandine hatte die Malerei von dem berühmten Gerhard Honthorst erlernt und soll in dem Style

dieses Meisters größere historische Bilder gemalt haben, von denen indeß nur sehr wenige bekannt sind. Wie diese Prinzessin durch ihre Familie, so gehört durch ihre Geburt dieser Gegend die oben besprochene Anna Maria von Schurmann an, die in Köln geboren ist und dort, wie einige Jahrzehende früher Rubens, ihre erste Bildung genossen hat. Endlich haben wir noch die freie Reichsstadt Frankfurt a. M. zu nennen, wo um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts eine der bedeutendsten Frauen geboren wurde, deren sich Deutschland damals zu rühmen hatte. Es ist dies Maria Sibylla Merian, die Tochter des bekannten Kupferstechers und Geographen M. Merian. Wie ihr ganzer späterer Lebenslauf ein außerordentlicher zu nennen ist, so ist es als ein ungewöhnlicher Umstand ihrer Jugend zu betrachten, daß sie gegen den Wunsch der Mutter und trotz mancher harten Begegnung sich dem Künstlerberuf gewidmet, während sonst gerade die älterliche oder häusliche Anleitung so häufig die Künstlerinnen zu ihrem Beruf geführt hat. Schon in frühester Jugend trat eine mit wissenschaftlichem Forschungsgeist gepaarte Neigung bei ihr hervor, Pflanzen und Thiere nach der Natur darzustellen. Möglich, daß hierzu einer jener wundersamen Zufälle mit-

gewirkt hat, die mitunter den Neigungen und Talenten der Menschen ihre bestimmte Richtung geben. Es wird nämlich erzählt, daß ihre Mutter, als sie das Kind unter dem Herzen trug, eifrig Muscheln, Steine, Raupen u. a. gesammelt habe. Wie dem aber auch sei, die oben erwähnte Neigung ward in dem Kinde so heftig, daß selbst Strafen sie nicht abhalten konnten, derselben nachzufolgen, bis endlich ihr Stiefvater, der Maler Jakob Marrel, die Mutter günstig stimmte und das Mädchen zu dem berühmten Blumenmaler Abraham Mignon in die Lehre brachte. Im Jahre 1665 verheirathete sie sich mit dem Architekturmaler Graf, mit dem sie fast zwanzig Jahre in Nürnberg lebte; einsam und eingezogen, und nur ihrer Kunst hingegeben, wie sie dies selbst in der Vorrede zu einem ihrer Werke erzählt. Ueber der Untersuchung und Zeichnung der verschiedenartigsten Insekten und namentlich über dem Studium der Verwandlungen derselben habe sie allen Verkehr mit den Menschen aufgegeben. Zuerst habe sie dieselben auf Pergament gemalt und viele solcher Abbildungen seien in die Hände der Liebhaber übergegangen. Von letzteren ermuntert, hat sie dann im Jahre 1679 ein Werk „der Raupen wunderbare Verwandlung“ herausgegeben,

einen Quartband mit Kupfertafeln, die sie selbst nach ihren Zeichnungen gestochen. Im Jahre 1684 folgte ein zweiter Band. In demselben Jahre trennte sie sich von ihrem Manne, ging erst nach Frankfurt zurück und begab sich dann von ihrer Mutter und ihren Töchtern begleitet nach Westfriesland, wo sie von einer unter den Frauen so häufigen Schwärmerei getrieben sich der Sekte der Labbadisten anschloß und in Gesellschaft Peter Vvon's auf dem Schlosse Bosch ihren Wohnsitz nahm. Außer jener Schwärmerei aber waren es ernste wissenschaftliche Studien, die ihre Thätigkeit daselbst in Anspruch nahmen. Liebhaber brachten ihr Raupen zur Untersuchung; sie studirte erst diese und dann die in den dortigen Sammlungen befindlichen Thiere aus Ost- und West-Indien. Unter den Personen, deren Sammlungen ihre Aufmerksamkeit fesselten, nennt sie auch Fridericus Ruysch, Doctor der Medicin und Professor der Botanik. Dies ist der Vater der von uns oben besprochenen Rachel Ruysch und es scheint nicht unmöglich, daß die begabte und mit so nachhaltigem Eifer für ihre Studien ausgerüstete Frau einen bestimmten Einfluß auf die damals noch jugendliche Rachel ausgeübt habe. Für sie selbst aber wurde der Anblick jener Sammlungen von der größten Wich-

tigkeit; denn ruhelos bewegte sie fortan der Wunsch, durch eigene Anschauung jene wunderbare Thierwelt kennen zu lernen und endlich entschloß sie sich, die große und kostspielige Reise nach Surinam zu unternehmen, was im Juni 1699 geschah. Sie blieb bis zum Juni 1701 in Surinam, indem das dortige, für solche Untersuchungen sehr ungünstige Klima auch ihrer Natur im höchsten Grade feindlich war und die willensstarke Frau zu viel früherer Rückkehr zwang, als sonst in ihrer Absicht gelegen. Am 23. September betrat sie wieder den holländischen Boden, wo ihre zahlreichen auf Pergament gemalten Bilder unter den Liebhabern die größte Bewunderung erregten. Man drang in sie, ihre Arbeiten, die eine bis dahin noch ganz unbekannte Welt von Thier- und Pflanzenformen eröffneten, zu publiciren, und trotz der großen Kosten entschloß sie sich endlich dazu, ohne Hoffnung auf irgend einen Gewinn, die Bilder durch den Kupferstich zu veröffentlichen. Welche Bedeutung dem Werke beiwohnte, geht aus den zahlreichen Wiederholungen desselben hervor; 1771 erschien zu Paris eine Gesamtausgabe ihrer Werke in französischer Uebersetzung, und noch jetzt betrachtet man mit Freude jene meist in der natürlichen Größe der Vorbilder gehaltenen Darstellungen, in denen sich die mannig-

faltigen Gestalten von Raupen und Schmetterlingen, Käfern, Spinnen, Schlangen und anderen Thieren mit den Pflanzen, die denselben zur Nahrung dienen, zu großer poetischer Wirkung verbinden und in den von ihr selbst mit viel Kunst ausgemalten Exemplaren, durch die Pracht der Farben einen noch höheren Reiz und noch größere künstlerische Bedeutung gewinnen. Auch nach diesem im Jahre 1705 erschienenen Werke setzte sie ihre naturwissenschaftlichen Studien fort, in denen ihr auch ihre beiden von ihr zur Kunst erzogenen Töchter zur Seite standen. Von diesen hatte sie die jüngste, Dorothea mit nach Surinam begleitet und die ältere Johanna Maria Helena ging später in Gesellschaft ihres Vatten, eines Amsterdamer Kaufmanns, ebenfalls dorthin, um für die Mutter weiter zu sammeln und zu malen. Diesen Zuwachs zu ihrer eigenen Forschung hatte die Mutter die Absicht, als Anhang zu ihrem Werke herauszugeben, wurde aber durch ihren am 13. Januar 1717 erfolgten Tod daran verhindert und nun gab die Tochter die Ergebnisse ihrer Studien in einem besonderen Werke heraus.

Indem wir mit dem Bilde dieser bedeutenden Frau die Betrachtung deutscher Künstlerinnen des siebenzehnten Jahrhunderts abschließen, fügen wir

noch die Bemerkung hinzu, daß während dieses Zeitraumes auch einige kunstliebende Frauen in Dänemark und England aufgetreten sind. In Kopenhagen lebte bis zum Jahre 1618 eine Malerin Anna Krabbe, von der eine Reihe von Bildnissen dänischer Fürsten erwähnt wird, zu denen sie selbst poetische Erläuterungen schrieb. Des Königs Christian IV. Tochter, Eleonora Christina, die an den Minister Ulfeldt vermählt war, hat wie durch Schönheit und Geistesgaben, auch durch mannigfache Kunstübung, Kunststickerei, Wachsbildnerei und Miniaturmalerei Ruhm erworben und ihre Talente auf ihre Tochter Helena Christina übertragen. Gegen das Ende dieses Jahrhunderts lebte Sophie Hedwig, die Tochter König Christians V., die ebenfalls Künstlerin war und sich durch ihre Leistungen in der Porträt-, Landschafts- und Blumenmalerei bekannt machte. Weder hier noch in England hat sich indeß eine nationale Kunstrichtung entwickelt, vielmehr hat die Kunst dieser Länder meist unter fremden d. h. deutschen und niederländischen Einflüssen gestanden. Auch in England ist die Zahl der Künstlerinnen nicht groß, wogegen in der Literatur viele nicht unbedeutende Frauen hervortreten; Lyrik und Drama sowohl, als auch der Prosaroman, der von jeher die meisten weiblichen

Talente angelockt hat, sind von Frauen gepflegt worden, unter denen die Dichterin Johanna Weston sich eines, fast dem der Schurmann gleichkommenden Ruhmes erfreute und namentlich den deutschen Frauen als leuchtendes Vorbild galt. Denn schon damals begann jener leidige Hang der Deutschen über fremden Vorbildern das heimische Gute zu vergessen, den Männer wie Frauen nur allzulange gehegt und zum großen Nachtheil nationaler Entwicklung bis auf den heutigen Tag festgehalten haben. Was nun die englischen Künstlerinnen dieses Zeitraumes anbelangt, so scheint allerdings keine darunter sich mit dem Ruhme der Dichterinnen messen zu können. Gleichzeitig mit Anton van Dyk lebte die Malerin Anna Carlisle, die mit jenem auch wahrscheinlich in näherer Beziehung stand; in der Weise des berühmten Portraitmalers Reynolds malten Mary Beale und Anna Killigrew, welche letztere auch durch andere Talente und Grazie ausgezeichnet war und von Dryden in einem besonderen Gedichte gefeiert wurde. Als Miniaturmalerin wird außer Susanna Penelope Gibson noch Penelope Cleyne genannt, die Tochter eines deutschen Malers, deren Schwestern Magdalena und Sara ebenfalls Malerinnen waren, ohne jedoch, wie auch die Portraitmalerin Mary

More größere Bedeutung erlangt zu haben. Hier genoß auch die obengenannte Prinzessin Hollandine nebst ihrer Schwester Sophie ihren Unterricht in der Malerei bei Gerhard Honthorst. In der edlen Aezkunst thaten sich Anna und Susanna Lister hervor, die in der Weise der Merian ein naturhistorisches Werk ihres Vaters illustriren und als Dilettantin eine Gräfin Carlisle, welche vielleicht dieselbe mit der oben erwähnten Anna Carlisle ist und als Vorläuferin der hochgestellten Dilettantinnen betrachtet werden kann, durch welche sich gerade England während des folgenden Jahrhunderts so sehr ausgezeichnet hat.

VII.

Während der größeren Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts findet mehr eine Verbreiterung und äußerliche Ausdehnung des Kunstbetriebes statt, als eine Vertiefung oder innere Bereicherung. Wir haben es hier zunächst nur mit den Ausläufen der Richtungen zu thun, welche im vorigen Jahrhunderte die herrschenden waren. Man zehrte gleichsam an den Reminiscenzen der vorangegangenen Kunstperiode; neue Ideen treten erst im Laufe der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hervor. Bis dahin wurden die Style der niederländischen und italienischen Meister mehr oder weniger modificirt, im Ganzen aber, so weit man es eben vermochte, unverändert beibehalten. Sie glichen sich aus und vermischten sich zu einem großen Durcheinander, aus dem nur wenige bedeutende Meister selbständig hervorrugen. In den bedeutendsten Künstlern dieses

Zeitraumes findet sich ein Eklekticismus, oder ein System des Auswählens, das nun nicht mehr auf die Meister des sechszehnten Jahrhunderts beschränkt, sondern vielmehr mit Bewußtsein auch über alle Meister und Schulen der Folgezeit ausgedehnt wird.

War ferner schon das siebzehnte Jahrhundert in mancher Beziehung ein Zeitalter der Kunstkenner-schaft zu nennen, so gilt dies von dem achtzehnten in noch höherem Grade. Einmal nämlich hatte sich die Kunst von dem Boden des Volkes losgelöst und war eine Sache der Liebhaber und Kenner geworden und andererseits machen die Kennerschaft und die darauf begründete Nachbildung bestimmter Meister einen sehr wesentlichen Zug aller Kunst-thätigkeit selbst aus. Mengs und Dietrich können als Belege für diese Richtung gelten; andere sind auch bei den anderen Nationen anzuführen. Dazu kam, daß diese Richtung durch Vorherrschen des französischen Geschmacks einen besondern Charakter bekam. Das höfisch gezierte und gekünstelte Wesen, das sich von Frankreich aus über alle Theile Europa's ausbreitete und einen so wichtigen Einfluß auf die Literatur, wie auf die Trachten und den geselligen Verkehr der Völker ausübte, konnte nicht ohne Einfluß auf die bildenden Künste bleiben.

Es ging daraus jene Kunstweise hervor, die man jetzt wohl als den Zopf oder das Rococco zu bezeichnen pflegt, und der, wenn es ihr auch an Tiefe der Ideen und Wärme der Empfindung freilich fehlte, doch eine gewisse Vollendung und Sicherheit der Technik und rein äußerlich genommen ein gewisser Reichthum der Erfindung nicht abzusprechen sind. Ein Zustand der Kunst, in welchem sich ein Bild der geselligen und bürgerlichen Verhältnisse der damaligen Zeit erkennen läßt, in denen bei allem Glanz der Erscheinung der Hauch warmen und frischen Lebens erstarrt schien und gegen welche sich bald das Bewußtsein der Völker und die Regungen eines freieren Geistes in so erschütternder Weise geltend machen sollten.

Wie dieses sich auch auf dem Gebiete der Künste zeigte, werden wir später bei den einzelnen Nationen sehen. Zunächst kehren wir zu den oben ausgesprochenen Betrachtungen zurück und haben als eine Bestätigung derselben anzuführen, daß im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts eine bei weitem größere Betheiligung der Frauen an der Kunstübung stattgefunden hat, als in irgend einem der vorangegangenen Jahrhunderte der Fall gewesen ist. Ja die Zahl der Künstlerinnen, welche

während des achtzehnten Jahrhunderts thätig waren, ist eine so große, daß sie die Künstlerinnen aller vorangegangenen Jahrhunderte ungefähr um das Doppelte übertrifft: eine der merkwürdigsten Steigerungen, die jemals in der Theilnahme der Frauen an künstlerischen Bestrebungen stattgefunden hat. Allerdings sind unter dieser großen Anzahl von Künstlerinnen die wirklich bedeutenden, die wahrhaft geschichtlichen Persönlichkeiten verhältnißmäßig seltener, als in den früheren Zeiten. Ging doch überhaupt mit dem äußerlich erweiterten Kunstbetrieb keine innere Bereicherung desselben Hand in Hand, so daß ganz dasselbe auch von den männlichen Künstlern dieser Zeit ausgesagt werden muß! Es zeigt sich schon jetzt, was man als eines der hervorragenden Merkmale der neuen Zeit überhaupt betrachten darf, daß nämlich Kenntnisse und Fähigkeiten, Talente und sonstige hervorragende Eigenschaften weniger in einzelnen bevorzugten Persönlichkeiten sich konzentriren, als vielmehr in weitere Kreise und an eine größere Zahl von Individuen mehr oder weniger gleichmäßig sich vertheilen. Daher die Klage, daß es so wenig große Menschen in unserer Zeit gebe; eine Klage, die einerseits ganz berechtigt ist, bei der man aber andererseits auch nicht vergessen

darf, daß die Summe des reichen Wissens und Könnens über welche unsere Zeit gebietet, vielfach zertheilt und gleichsam in tausendfach verzweigten Kanälen der Gesamtheit der Zeitgenossen zugeführt ist, die deshalb im Ganzen und Großen einen lebendigeren Antheil daran haben, als vielleicht sonst jemals der Fall gewesen ist.

So werden wir auch unter den Künstlerinnen des achtzehnten Jahrhunderts mehr eine gewisse gleichförmige mittlere Befähigung, als eminent hervortretende Begabung finden. Doch zeigen sich auch hier Talent und Begabung noch immer an einzelnen bedeutsamen Erscheinungen und wir werden fast bei allen Nationen solchen Erscheinungen begegnen, die die Ehre des weiblichen Geschlechts auch auf dem Kunstgebiete vertreten können. Auf diese wird sich denn auch die Darstellung hauptsächlich zu beziehen haben, während die übrigen Künstlerinnen sich in übersichtlicher Weise um solche Mittelpunkte gruppiren lassen.

Was nun aber, da wir einmal die numerischen Verhältnisse berührt haben, die Vertheilung der Künstlerinnen auf die einzelnen Länder anbetrifft, so findet auch darin eine merkliche Abweichung von den früheren Jahrhunderten statt, daß die Betheiligung der Frauen die größte in Deutschland

ist; darauf folgen in näherem Abstände Frankreich, in weiterem Italien; dann die numerisch fast gleich vertretenen Niederlande und England, endlich Spanien und die skandinavischen Staaten, welche die wenigsten Künstlerinnen aufzuweisen haben. Eine Stufenfolge die keine zufällige ist, sondern die der Betheiligung der Nationen an der kunstgeschichtlichen Entwicklung dieses Zeitraumes selbst vollkommen entspricht.

Wenden wir uns nun demgemäß zur Betrachtung der deutschen Künstlerinnen des achtzehnten Jahrhunderts, so ist zunächst zu bemerken, daß während dieses Zeitraumes wie für den Kunstbetrieb im Allgemeinen, so auch für die weibliche Kunstübung mehrere neue Sammelpunkte hervortreten. Auch dieser Wechsel beruht auf allgemeinen, geschichtlichen Verhältnissen und es entspricht dem rasch aufblühenden Glanze Preußens vollkommen, wenn wie urplötzlich Berlin, welches wir bisher noch gar nicht einmal zu nennen hatten, in reichem Kunstbetrieb alle übrigen Städte Deutschlands übertrifft und, wiederum im engsten Zusammenhang damit, auch die größte Anzahl von Künstlerinnen aufzuweisen hat. Ebenso entspricht es dem glänzenden Leben am chursächsischen Hofe, wenn die zweite Stelle in dieser Reihe Dresden

einnimmt. Franken behauptet seinen alten Ruhm; Nürnberg und Bamberg sind wohl vertreten und im südlichen Baiern tritt zu jenen alten Kunststätten noch München hinzu. Geringer dagegen ist die Betheiligung der Frauen an der Kunst in den östreichischen Ländern und den Rheinstaaten, wie auch im Norden Deutschlands die Städte Königsberg, Danzig, Braunschweig, Schwerin, Lübeck u. a. nur vereinzelte Künstlerinnen hervorgebracht haben. Um diese besonders hervorgehobenen Städte bilden sich dann wohl hie und da noch einzelne lokale Gruppen, nach denen sich die Kunstthätigkeit durch Frauen bestimmen ließe; diese Gruppierung aber dürfte für die historische Behandlung dieses Zeitraumes um so eher aufgegeben werden, als derselben nur in den seltensten Fällen eine Gruppierung in der Kunstrichtung und dem Style entspricht — wie dies in der Geschichte der deutschen Literatur allerdings stattgefunden hat —, sondern Styl und Richtung der Künstlerinnen, wie auch der Künstler, mit wenigen Ausnahmen immer gleichförmiger und unterschiedsloser werden. Daher wir denn auch in Folgendem die Künstlerinnen nach den von ihnen geübten Kunstgattungen, unter Berücksichtigung ihrer chronologischen Folge, behandeln.

Für die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hat man sich die Verhältnisse noch ganz ähnlich denen am Schlusse des siebzehnten zu denken. Viele der oben genannten Künstlerinnen und Dichterinnen reichen noch in das achtzehnte Jahrhundert hinein. Die Begnitschäferinnen dichteten in derselben Weise fort. Das von edlen Frauen im siebzehnten Jahrhundert behandelte Kirchenlied klingt in den ernstern Dichtungen der Baünnemann nach und wird von Maria Sibylla Mieger und anderen weitergeführt; den schriftstellerischen Frauen Sachsens öffnet Gottsched in seiner deutschen Gesellschaft ein neues Feld und der Reigen derselben wird von der ihrem Manne in manchen Punkten überlegenen Frau Gottsched geschlossen; der neuen preussischen Dichterschule und namentlich dem patriotischen Ramler schließt sich die zwischen Hohem und Gewöhnlichem hin und wieder schwankende Karschin an, und als der Hauch eines neuen Lebens durch die Herzen der deutschen Dichter zog, finden wir überall Frauen den Heroen unserer Literatur zur Seite stehend; theils selbstschaffend, wie namentlich in der Lyrik und dem Roman; theils, und dann von meist größerer Bedeutung, in freundschaftlichem Verkehr anregend, erwär-

mend und zu schöpferischer Thätigkeit begeisternd. So steht neben Klopstock Meta, neben Herder dessen Braut und spätere Frau Caroline, neben Wieland Sophie Delaroche; neben Schiller Caroline Wolzogen und Frau von Kalb, neben Göthe Frau von Stein. Zu vielem Schönen haben hier Frauen durch persönlichen Einfluß auf die Dichter mitgewirkt; während andererseits auch edle Fürstinnen den Wissenschaften und der Dichtkunst Schutz und Pflege angedeihen ließen und die großen Geister ihrer Zeit um sich zu sammeln suchten, wie dies im Anfange des Jahrhunderts Sophie Charlotte, die große Königin von Preußen, und zur Zeit der reichsten Entfaltung unserer Literatur Amalie von Weimar gethan haben.

Wenn wir nun auch für die bildenden Künste nicht so hochklingende Frauennamen zu nennen haben, so läßt sich doch die Theilnahme des weiblichen Geschlechtes an den entsprechenden Bewegungen auf diesem Gebiete durch treffliche Künstlerinnen nachweisen, und wie in der ersten Hälfte dieses Zeitraumes die Kunst von Frauen in der überlieferten Weise fortgeübt wurde, so schließen sich auch an diejenigen Künstler, welche den Umschwung der Kunst in der zweiten Hälfte desselben entweder vorbereitet oder vollzogen haben,

wiederum weibliche Namen an, die jenen mit Ehren zur Seite stehen können. Der genialen Größe unseres Carstens kann allerdings kein ähnlich begabter weiblicher Geist zur Seite gestellt werden; aber es hat doch auch nicht ganz an solchen gefehlt, welche die Resultate jener kühnen Bestrebungen zu bewältigen gesucht und dieselben in ihrer Weise erfolgreich durchgeführt haben.

Ueberdies muß beachtet werden, daß einzelne Theile der Kunstübung schon jetzt zu Theilen der weiblichen Erziehung, wenigstens in den bevorzugten Klassen der Gesellschaft geworden sind. So kann es Hagedorn ganz naiv unter den Vorzügen der Malerei anführen, daß der Kandidat, der malen und zeichnen könne, viel leichter eine Stelle als Erzieher finden werde, als beim Mangel dieser Kenntnisse. Gewiß ein eben so trefflicher Empfehlungsgrund künstlerischer Beschäftigungen, als der von demselben Kunstgelehrten den jungen Damen in Aussicht gestellte Vortheil, sich selbst ihre Stickmuster erfinden und aufzeichnen zu können! Wie dem aber auch sei, so viel ist gewiß, daß Malen und Zeichnen mit zu den nothwendigen Kenntnissen einer wohlerzogenen jungen Dame gehörten. Zahlreiche Dilettantinnen aus den höheren Ständen bekunden dies und selbst der Ruhm man-

cher kunstübenden Fürstin des vorigen Jahrhunderts scheint sich in einigen fürstlichen Frauen zu erneuern, die sich während dieses Zeitraums namentlich in Malerei und Kupferstecherkunst hervorgethan. Dahin gehören Anna Amalie von Braunschweig; die Erzherzoginnen Charlotte und Maria Anna von Oestreich; die Herzogin Sophia von Coburg-Saalfeld; die Markgräfin von Baden-Durlach; die Prinzessinnen Victoria von Anhalt-Bernburg und Elisabeth Ernestine Antonie von Sachsen-Meiningen, so wie endlich die vortreffliche Elisabeth Christine von Braunschweig, die in Wissenschaft und Kunst Ersatz für die Liebe ihres Gemahles, unseres großen Friedrich suchte und von diesem selbst, wie von der Nachwelt als eine Zierde des für künstlerische Interessen von jeher empfänglichen preussischen Königshauses verehrt wurde.

Betrachtet man dagegen den berufsmässigen Kunstbetrieb dieser Zeiten, so ist zu bemerken, daß fast an alle hervorragende Künstler sich mehr oder weniger bedeutende Künstlerinnen anlehnen, welche die Aufnahme der verschiedenen Richtungen dieses Zeitalters auch von Seiten der weiblichen Künstlerschaft beweisen. An W. G. Dietrich, welchen man als einen der bedeutendsten Meister unter den

Ekfektikern des achtzehnten Jahrhunderts bezeichnen kann, lehnt sich ein kunftliebendes Schwesternpaar an; neben J. H. Tischbein, der unter jenen Meiftern die franzöfifche Kunftichtung vertrat, wie Dietrich die niederländifche, find deffen Frau und Tochter zu nennen; und als durch Winkelmanns Anregung einige diefer Künftler den Ekfekticismus durch eine größere Reinheit der Zeichnung und durch das Studium der Antike zu veredeln fuchten, finden wir auch neben diefen einige nicht unbedeutende weibliche Talente thätig. An Defen fchließen fich mehrere Schölerinnen an, wie z. B. die Malerin Dinglinger, und neben Anton Rafael Mengs, welcher der berühmtefte Künftler diefer Richtung war, wirkt in befcheidener Weife ein Schwesternpaar, das mit dem Bruder zugleich die harte und fchwere Schul- und Arbeitszeit unter dem wunderbarlich pedantifchen und faft tyrannifchen Vater durchgemacht hatte.

Was diefe Meifter äußerlich zu erreichen fuchten, vollzog Garstens innerlich. In ihm haben die großen und umfaffenden Ideen Winkelmanns, ohne daß er zu diefem in irgend einer näheren Beziehung geftanden, wie Defen und Mengs, man kann nicht fagen Anflang, fondern faft gleichzeitige Entfaltung und Fortentwicklung gefunden. Allem Reflek-

tiren abgeneigt, das den Hauptzug jener Künstler ausmacht, hat er sich voll Begeisterung in die Anschauung der antiken Ideale getaucht und dieselben, ohne jemals nach der Antike oder sonst einem Kunstwerke kopirt zu haben, aus dem Geiste und der gesammten Anschauungsweise von Neuem erzeugt. So einzig unter den Künstlern seiner Zeit dastehend und namentlich den schärfften Contrast gegen den kaum drei Jahrzehnde älteren Mengs bildend, ist er der Begründer der modernen deutschen Kunst geworden, die es nie vergessen möge ihm ihren Ursprung zu verdanken. Es ihm gleich zu thun, war keine Aufgabe für weiblichen Sinn und wir wüßten auch nicht, daß irgend eine Künstlerin sich seiner großen, genialen und kühnen Weise angeschlossen hätte.

Wohl aber erblicken wir zwischen ihm und Mengs eine anmuthige weibliche Gestalt, die, wie sie der Zeit ihrer Geburt nach mitten inne zwischen jenen Beiden steht, auch im Bezug auf ihre Kunstweise eine vermittelnde Stellung einnimmt — weniger reflektirend als Mengs, weniger groß und bedeutsam als Carstens. Es ist dies Angelika Kaufmann, die Perle unter den Künstlerinnen dieser Zeit, die die Formen der Antike in einem feinen, zierlichen und anmuthigen Sinne sich angeeignet

hat, wie es weiblicher Hand besonders nahe lag und der wir sogleich eine nähere Betrachtung zu widmen haben. Und wie hier durch Rückkehr zur Antike der deutschen Kunst ein neues Leben eingehaucht wird, so richten andere Künstler ihren unbefangenen Blick auf die Erscheinungen des Menschen- und Naturlebens und bahnen auch von dieser Seite die Vollendung der modernen Kunst an. Auch an diese Meister, die mit feinem psychologischen Blicke das menschliche Treiben in seinen verschiedensten Situationen zu erfassen, oder der Natur in ihren schlichtesten Erscheinungen nachzugehen wissen, wie Chodowiecki für das Genre und J. v. Kobell für die Landschaft es gethan haben, auch an diese schließen sich weibliche Talente, wie Chodowiecki's Tochter, seine Schülerin Frä. Bohren und Kobell's Schülerin Crescentia Schott an, durch welche wir dann schon über die Schwelle der modernen Kunst selbst geführt werden.

Dies genüge zur allgemeinen Uebersicht des ganzen Zeitraumes. Wenden wir uns zur Betrachtung der einzelnen Kunstgattungen, so haben wir zunächst einer Anzahl von Künstlerinnen zu erwähnen, welche einen der schwierigsten Theile der plastischen Kunst behandelt haben, die Stempel-

schneidekunst. Eine der frühesten Künstlerinnen dieses Faches ist die im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Berlin thätige Rosa Elisabeth Schindel aus Leipzig, von welcher eine schöne Medaille auf die kunstliebende Königin Sophie Charlotte erhalten ist und welche Edelsteine geschnitten, sowie in Wachs bossirt hat.

Neben der Malerei übte dieselbe Kunst Maria Juliane Vermuth aus Gotha, neben der Edelsteinschneiderei Susanna Maria Dorsch, die im Jahre 1701 in Nürnberg geboren, erst den Maler Salomon Graf und sodann den bekannten Maler und Kupferstecher J. J. Preisler heirathete. Ihre Thätigkeit in dieser schwierigen, schon vom Vater und Großvater geübten Kunstweise war eine ungemein ausgedehnte; es werden gegen hundert von ihr geschnittene Gemmen genannt, und diesem großen Fleiß scheint auch der Erfolg vollständig entsprochen zu haben, indem sie hohen Ruhm erndtete und sogar ihr zu Ehren wiederum Medaillen geprägt worden sind. Ihre Töchter Anna Felicitas und Maria Anna Preisler übten ebenfalls die Kunst, ohne indeß an Vielseitigkeit des Talents und glänzendem Erfolge mit Barbara Julia Preisler wetteifern zu können. Diese war die Tochter von Johann Daniel Preisler

aus Nürnberg und in den verschiedensten Kunstzweigen gleich ausgezeichnet. Während sie einerseits in Wachs bossirte und in Elfenbein und Alabaster arbeitete, übte sie andererseits auch die Malerei und stach in Kupfer; mit dem Maler J. W. Deding verheirathet, ist sie zu Braunschweig zwischen den Jahren 1761—1764 gestorben. Andere plastische Künstlerinnen, unter denen namentlich mehrere Wachsbossirerinnen genannt werden, übergehend, wenden wir uns zur Betrachtung der Malerinnen.

Von der Malerei, deren Jüngerinnen natürlich die überwiegende Mehrzahl aller Künstlerinnen des achtzehnten Jahrhunderts ausmachen, führen wir zunächst einige solche Gattungen an, die außer der Historien- und Genremalerei in größerem Maasstab vielfach von Frauen geübt worden sind. So war es namentlich die Vorliebe jener Zeit für zierliche Miniatur- und Pastellporträts, welche eine große Anzahl von Künstlerinnen zur Ausbildung dieses Kunstzweiges bewegte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß gerade bei einer solchen Kunstgattung, die gleichsam dem Bedürfniß des Augenblickes zu entsprechen hat, ein großer Theil handwerkmäßiger Leistungen und dilettantistischer Versuche mit unterlaufen wird. Um so mehr als die Technik allerdings eine große Sorgsamkeit und Bein-

lichkeit, aber doch im Ganzen, mit Ausschluß der auch weniger kultivirten Emailmalerei, eine geringere Vorschule und weniger umfassende Studien erfordert, als dies etwa bei der Historienmalerei der Fall ist.

Alle diese Umstände kommen zusammen, um diese Kunstweise recht eigentlich weiblicher Pflege nahe zu legen und so erklärt es sich denn auch, daß gerade sie in sehr umfassender Weise von Frauen geübt worden ist. Von diesen ist allerdings nur die geringere Anzahl historisch bedeutend und von wirklichem Einfluß auf die Fortentwicklung der Kunst selbst gewesen — es wird indeß durch dieselbe eine ungemein rege Thätigkeit auf einem an sich zierlichen und anmuthigen Gebiete bekundet, das heut zu Tage leider immer mehr und mehr der bloß mechanischen Reproduktion durch Daguerreotypie und Photographie zu unterliegen droht. Ueberdies ragen aus jener Zeit doch auch einige bedeutende Persönlichkeiten hervor — so im Anfange des Jahrhunderts Marianne Hayd, um die Mitte desselben Anna Rosina Liscewska und Anna Maria Mengs. Von diesen ist Marianne Hayd im Jahre 1688 in Danzig geboren; sie war dann in Berlin mit Ausführung von Miniaturporträts beschäftigt und er-

langte, nachdem sie im Jahre 1705 den Maler Chr. Jos. Werner in Augsburg geheirathet hatte, einen so großen Ruhm, daß sie bald am churfürstlich sächsischen Hof in Dresden angestellt wurde, wo sie auch im Jahre 1753 starb. Auch Anna Rosina Ziscemwska bildete sich in Berlin, wo sie 1716 geboren war, zur Miniaturmalerin aus, und sie erlangte eine solche Fertigkeit, daß sie im Jahre 1769 zum Mitgliede der Akademie in Dresden ernannt wurde. In Dresden genoß ihre künstlerische Ausbildung Anna Maria Mengs, die unter den drei Schwestern des berühmten Anton Rafael Mengs die bedeutendste war; sie machte schon die erste Reise ihres Bruders nach Rom mit, wo sie sich später (1777) mit dem Kupferstecher M. S. Carmona verheirathete und ihrem Künstlerberufe auch als Mutter von sieben Kindern nachlebte. Im Jahre 1790 wurde sie zum Mitglied der Akademie von S. Fernando in Madrid ernannt.

Wie die Miniatur- und Pastellmalerei durch ihre saubere Technik, so scheinen die Blumen- und Landschaftsmalerei durch ihren Gegenstand recht vorzugsweise geeignet, von weiblichen Händen geübt zu werden. Beiden bietet sich das natürliche Objekt, die Blume oder eine Aussicht leicht zur

Nachbildung dar; eines strengeren Eingehens in die Gesetze der Formen oder der Komposition, wie etwa in der Historienmalerei, bedarf es nicht, es sei denn, daß eben das Höchste geleistet werde; daher auch kaum irgend eine Kunstgattung mehr dem Dilettantismus entgegen kommt und mehr weibliche Züngerinnen gefunden hat, als diese. Dies findet denn auch im achtzehnten Jahrhundert statt und eine große Anzahl von deutschen Künstlerinnen wäre hier anzuführen, die entweder als Dilettantinnen oder berufsmäßig die Landschafts- und Blumenmalerei geübt haben. Hagedorn nennt in seinem damals erschienenen Buche über die Malerei als Dilettantin in der Landschaftsmalerei eine Gräfin von Opperndorf; dazu gesellen sich die schon oben erwähnte Gräfin von Truchseß-Waldburg, eine Fürstin Anna Paar u. a. die hier nicht alle aufzuführen sind. Auch aus der großen Zahl derer, welche diese Kunst berufsmäßig geübt haben, möge hier nur Maria Dorothea Dietrich, die Schwester des vielseitigen und thätigen Dresdener Malers gleichen Namens und Crescentia Schott genannt werden, eine Schülerin von F. v. Kobell, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung schon oben nachgewiesen worden ist.

Zahlreicher sind die Künstlerinnen, welche in der

Blumenmalerei thätig waren und denen die bis zur Mitte dieses Jahrhunderts thätige Rachel Ruysch als hohes Vorbild vorleuchtete. Es kann dazu die Darstellung von Thieren und überhaupt von naturhistorischen Gegenständen gerechnet werden, zu der die berühmte Anna Sibylla Merian viele Künstlerinnen veranlaßt haben mag. Der Macht des Beispiels ist auch in dieser Beziehung ein großer Einfluß beizumessen, und wie einst Göthe bemerkte, daß bei der Ankunft eines berühmten Virtuosen in einer Stadt viele Kinder das Instrument desselben zu erlernen pflegen, so bietet das Schauspiel großer Erfolge auch in den bildenden Künsten häufigen Anlaß zur Nach-eiferung dar.

Im Anfange dieses Jahrhunderts lebte zu Lübeck Catharina Elisabeth Heinecke (geb. 1685) die sich mit der Blumenmalerei als Dilettantin beschäftigte und als die Mutter „des berühmten Lübecker Kindes“ mit berühmt geworden ist. Aus der späteren Zeit sind, mit Uebergang mehrerer anderer Künstlerinnen, die an Ruhm und Bedeutung der Merian fast gleichkommenden, einer Nürnberger Künstlerfamilie angehörigen Barbara Regina, Margaretha Barbara und Susanna Maria Dietsch, sowie Catharina Treu zu

nennen, die im Jahre 1742 zu Bamberg geboren, eine der berühmtesten Malerinnen dieses Faches geworden ist. Sie studirte in Düsseldorf, wohin sie sonder Zweifel die Werke der Rachel Ruysch gezogen haben und wurde von Karl Theodor als Kabinetsmalerin zu Mannheim angestellt. Von dort kehrte sie indeß wieder nach Düsseldorf zurück, um, nicht durch die Ehe mit einem Professor, wie viele andere, sondern durch wirkliche Lehr- und Amtsthätigkeit Professorin an der dortigen Kunstakademie zu werden. Derselben Zeit gehört Caroline Friederike Friedrich an, die erst als Pensionairin, dann als Mitglied der Akademie in Dresden thätig war; Gertrude Mez aus Köln, die sich ebenfalls nach Rachel Ruysch in Düsseldorf bildete; Anna Margaretha Martinengo und andere, von denen wir nur die Geschwister Anna und Elisabeth Füßli anführen, die nach dem Vorbilde ihres Vaters, meist der Schweiz angehörige Blumen und Insekten malten.

Erwähnen wir nun schließlich noch, daß von den reproducirenden Künsten der Kupferstich von einer großen Anzahl von Frauen, worunter mehrere fürstliche Dilettantinnen und wirklich verdienstliche Künstlerinnen, geübt worden ist, und daß von den

mit der Kunst verwandten Zweigen weiblicher Technik namentlich die Kunststickerei in diesem Zeitraum mehrere namhafte Züngerinnen, darunter sogar eine fürstliche in der Person der Prinzessin Elisabeth Ernestina Antonia von Sachsen-Meiningen aufzuweisen hat, so ist der Kreis jener oben erwähnten Kunstgattungen beschloffen und wir können uns zu denjenigen Künstlerinnen wenden, welche die größere Historien- und Genremalerei geübt haben. Ihre Zahl ist nicht unbedeutend und es treten Persönlichkeiten von großem Talent unter ihnen hervor. Von fürstlichen Dilettantinnen sind schon oben einige genannt. Anna Amalia von Braunschweig war Malerin; Maria Anna, Erzherzogin von Oesterreich und Tochter der Kaiserin Maria Theresia hat sich durch Genrebilder und Radirungen bekannt gemacht; Charlotte, Erzherzogin von Oesterreich war Mitglied der Wiener Akademie und hat noch als Königin beider Sicilien in Neapel den Unterricht von F. Mura genossen; die Herzogin Sophie von Coburg-Saalfeld war ebenfalls Malerin und es sind am Ende dieses Jahrhunderts einige Blätter nach ihr in Kupfer gestochen worden. Von denen, die sich der Malerei als ihrem Berufe gewidmet haben, mögen hier einige der bedeutendsten auf-

geführt werden. Maria Elisabeth Mildorfer aus Inſpruck war längere Zeit in Rom thätig, wo ſie unter dem Patronat eines Cardinals Porträts und kirchliche Bilder malte. Maria Theresia Niesel aus Dresden, seit 1764 Pensionairin der Akademie daselbst, beschäftigte sich viel mit dem Kopiren holländischer Genrebilder. Auch Rahel Rosina Dietrich, die Schwester des berühmten Malers, hat viele ältere Bilder kopirt. Sie lebte später, an den Maler Böhme verheirathet, in Berlin bis zum Jahre 1770. Von den Geschwistern Liszewska ist hier die 1722 geborene Anna Dorothea hervorzuheben, die wegen ihrer Porträts und historischen Darstellungen zum Mitgliede der Pariser Akademie ernannt wurde und im Jahre 1782 als Frau Therbusch in Berlin starb. Vor allen aber fesselt uns unter den Künstlerinnen dieses Zeitraumes Angelika Kaufmann die wir nicht anstehen, als eine der anmuthigsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem gesammten Kunstgebiet zu bezeichnen.

Maria Anna Angelika Kaufmann ist im Jahre 1741 zu Ghr geboren, wohin ihr Vater, der Maler Johann Joseph Kaufmann aus Schwarzenberg am Bodensee von dem dortigen Bischofe berufen war, um ein Gemälde für dessen

Kirche auszuführen. Er hatte sich dort verheirathet und blieb daselbst bis zum Jahre 1742, um sich sodann in Morbegno in der Lombardei niederzulassen. Unter der zärtlichen Pflege der Aeltern, deren einziges Kind sie blieb und unter dem Einflusse einer schönen und großartigen Natur entwickelte sich Angelika in rascher und erfreulicher Weise. Ohne von dem Vater absichtlich zur Kunst angeleitet zu werden, trat schon früh und gleichsam spielend der Trieb zur Malerei in ihr hervor, den der Vater sodann ohne alle Strenge so zu leiten mußte, daß ihr die Arbeit stets als Freude und Erholung erschien, die sie allen andern Vergnügungen vorzog. Wie verschieden war diese Erziehung zur Kunst von der, unter deren erdrückendem Zwange Rafael Mengs seine erste Jugend verbracht hatte! Und wenn Angelika späterhin auch in mancher Beziehung Mengs, als dem damals berühmtesten deutschen Künstler nachgefolgt ist, so unterscheidet sie sich doch von ihm stets durch jene anmuthige Leichtigkeit, die nicht anders, denn als die Folge ihrer ursprünglichen Kunstbildung betrachtet werden kann. Genug, schon im Alter von neun Jahren konnte sie durch wohlausgeführte Pastellbilder allgemeine Bewunderung erregen und als der Vater im Jahre 1752 Morbegno verließ,

um sich in Como niederzulassen, erweiterte sich in der größeren und an Bildungsmitteln reicheren Stadt der Kreis ihrer Fähigkeiten und Bestrebungen, indem zur Kunstübung das Studium der Wissenschaften und der Musik hinzutrat. In der letzteren war ihr Talent so groß, und namentlich soll ihre Stimme von so großer Lieblichkeit gewesen sein, daß ihr von Freunden einige Jahre später der Rath gegeben wurde, sich ganz der musikalischen Laufbahn zu widmen. Auch mag sie selbst wohl innerlich unschlüssig gewesen sein, welcher Kunst sie sich als ihrem Lebensberufe zuzuwenden habe; wenigstens scheint darauf eines ihrer späteren Bilder hinzudeuten, auf welchem sie sich selbst, wie zweifelnd und unschlüssig zwischen den allegorischen Gestalten der Musik und der Malerei darstellte. Doch überwog die Liebe zur Malerei, wozu gewiß der große Erfolg beigetragen hat, den sie in ihrem ersten Jahre durch das Bildniß des damaligen Bisthumsverwalters von Como errang und welcher der Anlaß zu zahlreichen anderen Aufträgen wurde.

Rechnet man zu dem Allen die glückliche Lage der Stadt an einem der schönsten Seen der Welt, so wird man sich nicht wundern, daß Angelika die dort verlebte Zeit als die glücklichste ihres

Lebens betrachtete. Noch in einem in reiferem Alter geschriebenen Briefe erinnert sie sich mit Freude jenes Aufenthaltes: „Du fragst mich, mein Freund!“ sagt sie darin „warum Como mir immer im Gedanken sei? Como war es, wo ich in meinem glücklichsten Jugendalter die ersten Freuden genüsse des Lebens empfing. Ich sah reiche Palläste, reiche Landhäuser, niedliche Lustschiffe, ein glänzendes Theater; alles kam mir vor wie im Paradiese. Ich sah Amor im Begriff einen Pfeil gegen meine Brust abzu drücken. Als unbefangenes Mädchen wich ich ihm aus; der Pfeil traf nicht. Nach vielen Jahren“ fährt sie dann fort, und ich kann nicht umhin auch diese Worte hier anzuführen, die für den Charakter Angelika's, sowie auch für den ihrer Kunstwerke von großer Wichtigkeit sind „führte mich mein Genius wieder in diese reizvollen Gegenden. Ich genoß die Freuden des reiferen Alters, der Freundschaft, der herrlichen Ufer jenes Sees. Eines Tages wandelte ich mit theuren Genossen in einer der reizendsten Villen; ich sah im schattigen Wäldchen“ — es ist als ob man eines ihrer Bilder sähe! — „den schlummernden Amor; ich nahte mich ihm; er erwachte, sah mich befremdlich an, erkannte mich ungeachtet der silbernen Locken; plötzlich erhob er sich um

sich zu rächen — er verfolgte mich, warf den Pfeil — und wenig fehlte, daß ich getroffen wurde!“ Rasch mögen ihr die zwei Jahre ihres ersten Aufenthaltes in Como entschwunden sein und gewiß nicht ohne Schmerzen trennte sie sich von dem lieben Orte, als der Vater im Jahre 1754 nach Mailand übersiedelte.

Aber auch dieser Wechsel sollte ihr zum Glücke gereichen — wie denn die ganze Jugendzeit Angelika's das Bild einer stetig fortschreitenden glücklichen Entwicklung zeigt. In Mailand öffnete sich ihr eine Welt von höheren Kunstschätzen, als sie bis dahin kennen gelernt hatte. Zwar hatte sie nach der Antike gezeichnet und nach den Stichen guter alter Bilder, die ihr Vater besaß, kopiren können; hier aber lernte sie zum ersten Male Bilder von großer Schönheit und kunstgeschichtlicher Bedeutung kennen. Hier hatte einst Leonardo da Vinci gewirkt und eine Schule gebildet, auf welche sich namentlich die stille Anmuth, der feine sittliche Hauch, der in seinen Werken lebte, übertragen hatte. Es ist vielleicht nicht ohne Einfluß auf Angelika's spätere Kunstthätigkeit gewesen, daß sie sich zuerst in die durch Milde des Ausdrucks, wie durch Sorgfalt der Ausführung ausgezeichneten Lombardischen Meister eingelebt hat, indem ihr selbst

bei später bedeutend erweiterter Kunstkenntniß Vieles von diesen Meistern zu eigen geblieben ist.

Auf die äußeren Verhältnisse der jungen Künstlerin hatte dieser Wechsel einen nicht minder günstigen Einfluß. Sie wurde durch das Kopiren einiger Bilder, welche sich in dem Palast des damaligen Gouverneurs von Mailand, des Herzogs von Modena, befanden, diesem letzteren bekannt und von ihm bei der Herzogin von Carrara eingeführt; der Auftrag, diese Fürstin zu malen, gab den Anlaß zu einer Reihe ähnlicher Bestellungen, und dieser glückliche Erfolg trug nicht wenig dazu bei, Angelika die Sicherheit zu geben, mit welcher sie sich später, unter steter Beibehaltung ihres stillen Gemüthes und bescheidenen Sinnes in den Kreisen der höchsten Gesellschaft zu bewegen wußte.

So wurden die wenigen Jahre, welche die Familie hier verlebte, für die innere Entwicklung, so wie für die äußere Förderung Angelika's gleich bedeutend; da verlor sie, im Alter von sechszehn Jahren die Mutter, und vielleicht durch diesen Verlust mit bewegt, verließ der Vater Mailand, um eine größere Arbeit in der Kirche seiner Vaterstadt Schwarzenberg zu übernehmen. Dieser Auftrag gab Angelika zum ersten Male Gelegenheit, sich in größeren Werken und in einer sonst wenig von

Frauen geübten Kunstweise zu versuchen; sie malte daselbst die Gestalten der zwölf Apostel nach Kupferstichen von Piazzetta in Fresko. Nach Vollendung dieser Arbeit, die eine sehr warme Empfehlung an den Bischof von Constanz zur Folge hatte, folgte eine bewegte Zeit, in der häufiger Wechsel des Aufenthaltes und mannigfaltige Bestellungen Hand in Hand gingen, ohne daß der Künstlerin indeß Gelegenheit geboten wurde, die reichen Kunstschätze Italiens kennen zu lernen. Um dies zu erreichen und dadurch ihre künstlerische Ausbildung abschließen zu können, kehrte Angelika mit dem Vater zunächst nach Mailand zurück und besuchte von dort aus Florenz, wo sie sich mit einem rastlosen Eifer auf das Studium der Meisterwerke warf, an denen diese Stadt so reich ist. Ihre Leistungen sicherten ihr schon damals den Erfolg, der später durch die Aufnahme ihres Porträts in die dortige Sammlung von eigenhändigen Bildnissen berühmter Künstler einen noch erhöhten Ausdruck finden sollte.

Aber auch dieser Aufenthalt wurde von ihr nur als eine Vorbereitung betrachtet; das eigentliche Ziel ihrer Sehnsucht war Rom. Dorthin gelangte sie im Jahre 1763, zu einer Zeit, die für ihre Zwecke nicht günstiger sein konnte, indem gerade damals der unsterbliche Winkelmann auf der

Höhe seiner Thätigkeit stand, den Geist antiker Kunst zu neuem Leben erstehen zu lassen und als deren begeisterter Dolmetsch den Künstlern wie Kunstfreunden zum Verständniß zu bringen.

Es bedarf wohl kaum einer Bemerkung, daß sie mit dem großen Manne bekannt ward. Es ist ein schönes Bild, sich diese Beiden in freundschaftlichem, durch gleiche Interessen, durch gleiche Sehnsucht nach der ewigen Roma noch inniger gemachtem Verkehr zu denken. Die achtzehnjährige blühende Jungfrau mit dem gereiften Manne, der ein ganzes Leben voll Arbeit daran gesetzt hatte, um dorthin zu gelangen, wohin ein günstiges Geschick das begabte Mädchen schon jetzt führte, und der sich gerade damals durch die Gegenwart seiner Freundin, der Gattin von Rafael Mengs, in einer gehobenen und begeisterten Stimmung befand.

Ein Portrait von Winkelmann, das sie zu jener Zeit gezeichnet und selbst radirt hat, bekundet durch den geistvollen Ausdruck, so wie durch die charakteristische Haltung, wie gut sie den Geist des größten Kunstgelehrten aller Zeiten zu erfassen im Stande war, und Winkelmann erzählt seinem Freunde nicht ohne eine gewisse Genugthuung, daß sein Bild von einem „schönen Frauenzimmer“ geätzt sei.

Bald indeß rief sie der Auftrag, einige Gemälde der königlichen Gallerie in Neapel zu kopiren, nach dieser durch Schönheit der Lage und Reiz des Klimas vor Allen begünstigten Stadt, wo ihr reiche Belehrung durch die zahlreichen dort vorhandenen Meisterwerke, so wie glänzende Erfolge durch mannigfaltige Aufträge für hochgestellte Personen zu Theil wurden; und das Leben in der wunderbar schönen Natur, für die sie einen so empfänglichen Sinn hatte, trug nicht wenig dazu bei, ihrer Kunstweise neben dem Vorzuge rascherer Technik auch den der Frische und Naivetät zu bewahren, indem sie auf ihren Ausflügen unter den unmittelbaren Einflüssen genußvoller Augenblicke zu zeichnen und selbst zu radiren pflegte, wovon einige von Ischia datirte, anmuthige Blätter Kunde geben.

Im Jahre 1764 finden wir sie wieder in Rom, wo sie noch ein Jahr im Umgange mit Winkelmann (dessen Portrait aus diesem Jahre herrührt) und in fortgesetzten Studien, namentlich auch der Architektur und der Perspektive, zubrachte, um sodann ihre Kenntniß der italienischen Kunst durch das Studium der Caracci in Bologna und der Tizian, Tintoretto und Paul Veronese in Venedig zu vervollständigen. Von dem letztgenannten Orte

wurde Angelika durch eine ihr befreundete englische Dame nach London entführt.

Sie war schon in Neapel mit mehreren englischen Adelsfamilien in Verbindung getreten und hatte für dieselben gearbeitet; man glaubte ihr in London einen größeren äußerlichen Erfolg versprechen zu können, als ihr bei allem Ruhm und aller Anerkennung doch in Italien zu Theil wurde. Und zwar hatte man Recht darin, denn nachdem Angelika über Paris, das ihr wieder reiche Erfahrungen darbot, in London eingetroffen war, öffnete sich sehr bald vor ihr eine höchst glänzende und gewinnbringende Laufbahn. Hohe Gönner und Gönnerinnen nahmen sich ihrer an; der Hof beehrte sie mit Artigkeiten und Aufträgen; der berühmteste Maler Englands, Sir Josua Reynolds gehörte zu ihren Freunden und soll ihr, wie man sagt, seine Hand angetragen haben; die kürzlich gegründete Akademie der schönen Künste ernannte sie zu ihrem Mitgliede — genug, sie nahm eine glänzende Stellung in dem glänzenden Leben der höchsten Gesellschaft in London ein.

Aber sie sollte auch die Dornen dieses Lebens kennen lernen. Ein gewandter Abenteurer, der unter dem Namen seines früheren Herrn, des Grafen von Horn, lange Zeit eine große Rolle in der

von ihm durch Gewandtheit und äußerliche Bildung getäuschten hohen Gesellschaft gespielt hatte, näherte sich der Künstlerin erst als Bewunderer ihres Talentes, dann als bescheidener und theilnehmender Freund und wußte sie endlich durch die Vorspiegelung eines ihm drohenden Unglücks, aus dem ihn nur ihr rascher Entschluß retten könne, zu einer heimlichen und plötzlich geschlossenen Vermählung zu bewegen. Angelika, die als eben aufknospendes Mädchen am Comer-See dem Pfeile Amors ausgewichen war, die als blühende Jungfrau in Italien, und noch kürzlich in London die ehrenvollsten Anerbietungen ausgeschlagen hatte, um ihrer Kunst getreu bleiben zu können, fiel diesem fein berechneten Aufruf an ihren Edelmuth zum Opfer, und die Ehe wurde, obschon ohne die gehörigen Dokumente und ohne alle Zeugen, von einem katholischen Priester geschlossen.

Indessen nur kurze Zeit konnte die Täuschung vorhalten; der Argwohn des Vaters, dem der gethane Schritt bald entdeckt worden war, fand nur allzubald Bestätigung; den Bemühungen einflußreicher Freunde gelang es, in dem vermeintlichen Grafen einen gemeinen und niedrigen Betrüger nachzuweisen, der nur in der Hoffnung des von Angelika erworbenen Reichthums um ihre Hand

angehalten hatte und nun die Frau zu einem schleunigen Verlassen Londons zwingen wollte. Nur durch ihre große Willensstärke gelang es der armen Betrogenen, sich diesem Ansinnen so lange zu entziehen, bis die Entdeckung, daß der Mann schon früher verheirathet gewesen und seine Frau noch am Leben sei, sein eigenes Leben in London gefährdete und ihn zwang, gegen eine Entschädigung von 300 Pfund Sterling auf seine überdies ungegründeten Rechte zu verzichten.

Angelika's Ehe wurde gerichtlich für ungültig erklärt und obschon sie sich für die nächste Zeit von London zurückzog, hatte das Interesse, das sie der Gesellschaft einflößte, doch so wenig verloren, daß ihr sogar nach jenem traurigen Ereignisse noch verschiedene vortheilhafte Heirathsanträge gemacht wurden. Sie wies indeß alle zurück, lebte mit gleicher Hingabe und gleichem Erfolg ihrer Kunst auch ferner nach, und erst nach einem fünfzehnjährigen Aufenthalt in England, als die Aerzte dem kränkenden Vater die Rückkehr nach Italien anriethen, konnte sie sich auf dessen Wunsch entschließen, dem Maler Zucchi ihre Hand zu reichen.

Antonio Zucchi war im Jahre 1728 zu Venedig geboren und hatte sich dort zum Historienmaler ausgebildet; später wendete er sich der Ar-

chitektur= und Landschaftsmalerei zu, und es sind mehrere derartige Blätter von seiner Hand in gelehrten Werken publicirt worden. Nach England berufen, hatte er sich dort eine angenehme Stellung und die Freundschaft des alten Kaufmann erworben. Im Jahre 1781 wurde diese Ehe geschlossen, die in glücklicher und ungetrübter Weise bis zu dem Tode des Mannes andauerte. Alle drei kehrten nun nach dem Festlande zurück; in Schwarzenberg wurde die Familie besucht, dann eilten sie natürlich nach Italien, wo sie sich auf längere Zeit niederließen, und wo im Januar des folgenden Jahres der Vater in Angelika's Armen starb.

Nun eilten die beiden Gatten, um der Erinnerung des neuen Schmerzes zu entfliehen und der alten Sehnsucht nachgebend, nach Rom, wo sie mit Ausnahme einiger durch Aufträge der königlichen Familie erfordernden Besuche in Neapel auf immer ihren festen Wohnsitz nahmen und wo ihr Haus den Mittelpunkt der künstlerischen und wissenschaftlich gebildeten Welt ausmachte, ohne daß Angelika jemals jene Ausdauer in der Arbeit, noch jene Liebe verloren hätte, die sie schon in frühesten Jugend zu derselben gezeigt hatte.

Daher kommt es, daß ihre Werke fast alle einen gleichmäßigen Charakter an sich tragen und deren Vorzüge wie Mängel wie von selbst aus ihrer Natur und ihrem ganzen Bildungsgange hervorgegangen erscheinen.

„Das Heitere“, sagt Göthe in „Winkelman und sein Jahrhundert“, „Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzig herrschende Charakter der zahlreichen Werke unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat sie, weder in der Anmuth der Darstellung, noch in Geschmack und Fähigkeit, den Pinsel zu handhaben, übertroffen.“ Daß eine solche Kunstweise, zumal da Angelika stets unbefangenen ihrem weiblichen Sinne nachhing und von einer tieferen Auffassung der Kunst von den Zeitgenossen damals nur Wenige eine Ahnung hatten, mancherlei Mängel und Schwächen an sich tragen mußte, versteht sich von selbst, und schon Göthe, der die Künstlerin sehr hoch schätzte, hob die Schwäche ihrer Zeichnung, den Mangel an Abwechslung, die Kraftlosigkeit im Ausdruck der Leidenschaften hervor. Giebt man diese Mängel nun zu, so wird man Angelika allerdings nicht als unübertreffliches Muster für alle Zeiten aufstellen wollen; aber man darf auch nicht verkennen, daß sie für ihre Zeit

geleistet, was sie, ohne ihrer eigenen Natur untreu zu werden, leisten konnte. Ja, es mögen ihre Werke immerhin nur „leichte, liebliche Spiele einer schönen Phantasie“ sein; aber sie haben sich dadurch den, gerade in jener Zeit so seltenen Vorzug erworben, wirklich aus dem innersten Gemüthe und nicht aus hohler Reflexion hervorgegangen zu sein. Und wenn Göthe von ihren Erfindungen sagt, daß „keine derselben tief gegriffen, aus sich selbst heraus entwickelt, lange gepflegt, rund, gehalt- und bedeutungsvoll“ sei, so dürfen wir heut zu Tage nicht vergessen, daß dies damals auch nur wenigen Männern gelungen ist, und daß sie mit richtigem Takte und vollständiger Kenntniß ihrer eigenen Natur meist auch nur solche Gegenstände auswählt hat, die sich, ohne ihrer Bedeutung Gewalt anzuthun, gerade in dieser Weise behandeln lassen.

Da finden wir Charakterbilder wie die „Allegria“ und „Penserosa“; Situationsbilder von oft überraschender Naturwahrheit, wie die Zopfsplechterin u. A.; poetische Porträts, wie Sappho und Sophonisbe, oder die Gestalten griechischer Göttinnen, wie Juno u. A.; Bilder aus dem ansprechenden Kreise des häuslichen und Familienlebens; Scenen und Gestalten aus neueren Dichtern, wie die feine und

mährchenhaft zart gehaltene Figur der „Una“ nach Spencers „Fairy Queen“; einfache Allegorien, wie Glaube und Hoffnung, Demuth und Anbetung; und auch die eigentlichen Kompositionen, theils allegorischer Natur, wie das oben erwähnte Bild, worauf sie sich selbst zwischen Musik und Malerei dargestellt hat, theils von klassischem und romantischem Inhalt wie Venus und Adonis, Rinaldo und Armide, der Tod Heloïsens, Sappho von Amor begeistert, bieten sich gerade einer solchen Behandlung leicht und ungezwungen dar.

Man kann das jetzt vornehm und wegwerfend als „sentimental“ bezeichnen; aber lag nicht jener sentimentale Zug in dem ganzen Zeitalter nothwendig begründet und ist es nicht gerade diese Sentimentalität, von welcher, auch in unserer eigenen Literatur die ersten Versuche ausgegangen sind, dem gekünstelten und unnatürlichen Wesen, das damals herrschte, entgegenzutreten? Was so in der Literatur, von wirklich historischem Standpunkte betrachtet, vollkommen gerechtfertigt erscheint, das hat Angelika Kaufmann in der Kunst vertreten; auch ihrer Kunstweise darf die historische Berechtigung und Nothwendigkeit nicht abgesprochen werden und wir müssen ihr neben dem für damalige Zeit nicht geringen Ruhme „daß ihr

selten, vielleicht gar niemals Geschmackloses, noch weniger Niedriges entschlüpft sei", auch den größeren Ruhm zugestehen, daß sie, ohne aus ihrer eigensten, rein weiblichen Natur herauszutreten, doch von einer sehr wesentlichen Seite aus den Fortschritten der modernen Kunst vorgearbeitet habe.

Die Kunst war recht eigentlich ihre Lebenslust und die Arbeit blieb ihre größte Freude und Erholung auch zu der Zeit noch, als sie vom Ruhm bekränzt und von den bedeutendsten Persönlichkeiten Roms umgeben war. Selbst nachdem Zucchi, um der allzu angestrengt arbeitenden Gattin eine Erholung zu verschaffen, eine reizende Villa in Castel Gandolfo angekauft hatte, konnte sich Angelika immer nur auf kurze Zeit von Rom trennen; und wer die ewige Stadt kennt, wird den Zauber leicht begreifen, der die Künstlerin so fest an dieselbe fesselte. So verfloß das Leben zwischen Genuß und Arbeit, die ihr ebenfalls Genuß war, und in dem Verkehr mit bedeutenden Freunden, die sie theils in ihrer Umgebung, theils wie Klopstock und Gessner in weiterer Ferne sich zugethan wußte; Verbindungen, von denen namentlich die letztere sehr bezeichnend für ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Entwicklung des achtzehnten Jahrhunderts ist.

Zuerst wurde dies Glück getrübt durch den im Jahre 1795 erfolgten Tod ihres Gatten und bald darauf schienen die großen Ereignisse, die die Welt erschütterten, auch an ihrer ruhigen und sicheren Existenz rütteln zu wollen; auch da wurde ihr durch die Arbeit Zuflucht vor Sorgen und Sicherung vor zu fürchtender Noth geboten. Im Jahre 1802 befiel sie eine Krankheit, die aber glücklich abgewehrt und zur Veranlassung einer Reise wurde, die den wohlthätigsten Einfluß auf ihre körperliche, wie geistige Verfassung ausübte. Ueber Florenz ging sie nach Mailand und Como, wo sie wieder glückliche Tage in der Erinnerung der Jugendzeit verlebte; in Venedig hielt sie sich auf, um ihres verstorbenen Mannes Familie zu besuchen; dann kehrte sie nach Rom zurück, wo sie von ihren Freunden mit Jubel empfangen wurde.

Unter steter Arbeit und den wechselnden Eindrücken der meist unerfreulichen Zeitereignisse verflossen ihr auch die ferneren Jahre, bis sie körperlich geschwächt aber geistig frisch und kräftig, im Jahre 1807 ihrem Gatten nachfolgte. Sie starb, nachdem sie ihrem Better eine geistliche Ode Gellerts zum Vorlesen angedeutet hatte; inmitten italienischen Lebens war sie ihrem deut-

schen Gemüthe treu geblieben, wie sie inmitten männlichen Strebens sich ihren stillen weiblichen Sinn bewahrt hatte. Ganz Rom nahm mit innigem Schmerze Antheil, als ihre Gebeine in S. Andrea delle Fratte beigesetzt wurden. Ihre Büste wurde im Pantheon aufgestellt.

Den deutschen Künstlerinnen des achtzehnten Jahrhunderts schließen wir hier die Erwähnung derjenigen Frauen an, die sich während desselben Zeitraumes in den skandinavischen Ländern, in den Niederlanden und in England mit der Kunst beschäftigt haben. Nur sehr wenige gehören dem skandinavischen Norden an. Schweden, an dessen literarischem Aufschwunge sich manche weibliche Talente betheiligt haben, wie z. B. Charlotte Nordenflycht und Ulrike Widström durch ihre lyrischen und Maria Lenngren durch ihre dramatischen Dichtungen, hat nur eine Künstlerin in der Malerin Ulrike Friederike Pasch hervorgebracht, welche im Jahre 1773 zum Mitgliede der Akademie von Stockholm ernannt wurde. In Dänemark, wo ebenfalls einige Frauen in der lyrischen und dramatischen Poesie sich hervorgethan haben, finden wir außer einer Blumenmalerin C. M. Ryding und einer Kupferstecherin Alexia de Lodde die Historien- und

Porträtmalerin Margaretha Ziesenis, von der einige Miniaturkopien, wie z. B. die nach Correggio's Zingarella gerühmt werden.

Bei weitem größer ist die Betheiligung des weiblichen Geschlechtes an der Kunst in den Niederlanden, welche eine fast gleiche Zahl von Künstlerinnen während dieses Zeitraumes hervorgebracht haben, als dies in dem durch seine Kunstliebe so bedeutenden siebzehnten Jahrhundert der Fall gewesen ist. Von den belgischen Künstlerinnen wollen wir nur die Bildhauerin Anna Maria von Keysschoot aus Gent und die Malerin Maria Verelst anführen, welche im Jahre 1680 zu Antwerpen geboren, einer an namhaften Künstlern reichen Familie angehörte und von ihrem Oheim Simon Verelst unterrichtet wurde. Außer ihren Leistungen in der Portrait- und Historienmalerei werden ihre Kenntnisse in Sprachen und Musik von den Zeitgenossen gerühmt. Mit ihrem Vater ging sie nach London, das damals, wie vorher und nachher der Sammelplatz fremder Talente war, und starb daselbst im Jahre 1744.

Zahlreicher sind die Künstlerinnen in dem protestantischen Holland. Hier dauerten die günstigen Verhältnisse, welche während des siebzehnten Jahrhunderts die Kunst zur Blüthe gebracht hatten,

in fast unveränderter Weise fort und wie bedeutende Frauen in der Literatur hervortraten, so auch in den bildenden Künsten. Die religiöse Dichtung, an der sich schon früher mehrere Frauen betheiligt hatten, hat in der Hymnen- und Odenpoesie Petronella Moens, im Lehrgedicht Lucretia van Werken aufzuweisen; in der poetischen Epistel haben sich Elisabeth Wolf, sowie ihre Freundin Agathe Defen und Eleonore de Neufville hervorgethan; auch das nationale Drama, dies schöne Produkt des siebzehnten Jahrhunderts, ist von einer Frau, der Baronin von Launoy behandelt worden, die auch den Tyrtäus übersetzt hat. So sind auch die im vorigen Jahrhundert am meisten geübten Fächer der bildenden Künste von einer Reihe nicht unbedeutender Frauen behandelt worden.

In der Miniaturmalerei erwarb einen besonderen Ruhm Henriette Wolters aus Amsterdam; sie war eine Schülerin ihres Vaters Theodor van Bee, übte sich durch Kopiren nach van der Velde und van Dyk und malte später Miniaturporträts von solcher Vollkommenheit, daß ihr der Czaar Peter der Große, der sie bei seinem berühmten Incognito in Holland kennen gelernt zu haben scheint, ein Gehalt von 6000 Gulden als Hofmalerin anbot, und daß sie für einzelne Bilder

bis zu 400 Gulden Honorar erhielt. Sie schlug jenen Antrag Peters des Großen aus und blieb in ihrer Heimath, wo sie, seit 1719 an den Maler H. Wolters verheirathet, im Jahre 1741 starb.

In derselben Kunstgattung ist dann, mit Uebergang einiger weniger bedeutenden Künstlerinnen, wie der Prinzessin Anna von Dranien, Cornelia de Ryk, Elisabeth und Cäcilia Vinkeles, Sara Troost u. A. noch Christine Chalon zu nennen, welche im Jahre 1749 zu Amsterdam geboren ist und ihre Ausbildung zum Theil von Sara Troost erhielt. Sie malte vorzugsweise in Gouache Scenen des ländlichen und Familienlebens, lernte indeß auch die Kupferstecherkunst so frühe, daß sie schon im Alter von neun Jahren ein Blatt stechen konnte und starb im Jahre 1808 zu Leyden. Dem Schlusse dieses Jahrhunderts gehört Caroline Scheffer an. Sie war die Tochter und Schülerin eines Malers Ary Lamme und heirathete den Maler J. B. Scheffer aus Mannheim, mit dem sie längere Zeit in Amsterdam und Rotterdam lebte. Nachdem ihr Mann im Jahre 1809 gestorben war, ging sie mit ihren beiden Söhnen Ary und Henry nach Paris, um sie dort in der Malerei weiter auszubilden, in der sie späterhin einen so großen Na-

men erworben haben. Die treffliche Frau, der die Söhne viel zu verdanken hatten und in inniger Liebe zugethan waren, starb zu Paris im Jahre 1839.

Sodann sind diesen Künstlerinnen noch einige andere hinzuzufügen, die sich vorzugsweise mit der Landschafts- und Blumenmalerei beschäftigt haben, zwei Fächern, in denen Holland die vollendetsten Vorbilder aufzuweisen hatte. Von ersteren nennen wir Elisabeth Nyberg, die im Anfange dieses Jahrhunderts in Rotterdam lebte, Maria Jakoba Ommegant und Alberta ten Dever aus Gröningen, von der noch auf der Ausstellung des Jahres 1818 Landschaften im Geschmache Ruysdael's und Hobbema's gesehen wurden. Von letzteren Anna Moriz geb. Meygermanns, Susanna Maria Nymegen, und Cornelia van der Wyin, sowie Elisabeth Georgina van Hogenhuizen, eine Dilettantin, die 1776 im Haag geboren sich nach Rachel Ruysch bildete und eine ähnliche Bedeutung zu erringen versprach, als sie schon im Jahre 1794 vom Tode hinweggerafft wurde. Von Kupferstecherinnen erwähnen wir außer solchen, die neben der Malerei sich auch mit Netzen beschäftigt haben, nur Maria Elisabeth Si-

mons, die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts nach Rubens und van der Velde einige Blätter gestochen hat.

In England, wo der steigende Reichthum des Volkes und die Kunstliebe des Adels, mehr als die angeborne künstlerische Befähigung der Nation, den Kunstbetrieb während des achtzehnten Jahrhunderts ungemein steigerten, finden wir dem entsprechend auch eine nicht unbedeutende Anzahl von Künstlerinnen thätig. Haben sich doch auch Frauen in großer Zahl an der damaligen Entwicklung der Literatur betheiligt wie durch lyrische Dichtungen El. Wardlaw, S. Blamire, Joh. Baillie, Mrs. Montague, M. Pennington, Anna Kingspill u. a.; durch Romane Clara Reeve, Fr. Burney, Ch. Smith, Harriet und Sophie Lee und durch dramatische Poesten S. Gibber, Mrs. Cowley u. A. So haben auch gegen das Ende dieses Zeitraumes mehrere Frauen durch Verbesserung des Unterrichts einen unendlich segensreichen Einfluß auf die Volksbildung der neueren Zeit gewonnen, und im Gegensatz gegen die bis dahin herrschende Trivolität ist gerade von Frauen ein tiefer und reiner religiöser Sinn angebahnt worden. Zu diesen sind freilich weder die Schwärmerin Joh. Southkote, die den Messias gebären wollte, noch

die für Entree predigende Madame Aubin zu rechnen, sondern Frauen wie Mrs. Trimmer, Mrs. Hanna More, Mrs. Barbauld, Elisabeth Smith u. A., denen Mrs. Balfour in ihren „arbeitenden Frauen“ ein schönes Ehrendenkmal gesetzt hat, und von denen die letztere (1776 geb.) ein außergewöhnliches Talent wie für Musik, so auch für die Malerei gehabt haben soll.

Gerade die letzten Jahrzehende sind es auch, in denen, durch die von Karstens angeregten Künstler wie Flaxmann und Füßli in neue Bahnen gezogen, sich die meisten englischen Künstlerinnen hervorgethan haben. Wir erwähnen hier nur einiger der hervorragendsten und bemerken im Allgemeinen, daß fast ein Drittel sämtlicher Künstlerinnen dieser Periode ausdrücklich als Dilettantinnen bezeichnet werden, was namentlich gegen die französischen Künstlerinnen desselben Zeitraumes einen auffallenden Contrast bildet, indem unter diesen nur äußerst wenig Dilettantinnen gefunden werden.

Zunächst sind einige Bildhauerinnen zu nennen. Eine Mrs. Samon hat im Anfange dieses Jahrhunderts Bildnisse und historische Darstellungen in Wachs modellirt. Die berühmte Schauspielerin Siddons soll die Bildhauerei ebenfalls aus

Liebhaberei geübt haben; aber den bedeutendsten Ruhm als Bildhauerin erwarb gegen den Schluß dieses Zeitraumes Mrs. Damer.

Im Jahre 1758 als das einzige Kind des Feldmarschalls Henry Seymour Conway geboren, gehörte sie durch diesen, wie durch die Mutter den ersten Familien des Landes an, setzte aber, überdies der Whigparthei angehörig und den Lobredner der französischen Revolution, Fox verehrend, einen größeren Stolz darin, eine tüchtige Künstlerin, als aus alter Familie entsprossen zu sein. Eine zufällige Aeußerung David Hume's scheint sie zur ersten Ausübung ihres Talentcs bewegt zu haben. Bei einer etwas spöttischen Bemerkung über einige Gypsfiguren hatte sie der Philosoph darauf aufmerksam gemacht, daß viel Wissen und Kunst dazu gehöre, um dieselben herzustellen, und daß sie selber, die darüber spotte, nicht im Stande wäre, Aehnliches zu machen. Sie lächelte und antwortete mit einem binnen weniger Tage in Wachs sehr ähnlich modellirten Porträt des Philosophen. Hume lobte das Bild und als er bemerkte, daß in Wachs leichter denn in Marmor zu arbeiten sei, suchte sie sich Marmor und das nöthige Geräth zu verschaffen, und wieder binnen kurzer Zeit konnte sie Hume mit seiner

Büste in Marmor entgegen treten. Damals war sie achtzehn oder zwanzig Jahr alt und nun erwachte in dem schönen und in glänzenden Verhältnissen erzogenen Mädchen der ernste Trieb, diese Kunst in ihrer ganzen Vollendung zu erlernen; und eine große Zahl von Porträts und Idealbüsten, so wie äußerst geschickt gearbeitete Thierfiguren verbreiteten bald ihren Ruhm, dem namentlich Walpole Ausdruck geliehen hat. Noch jung wurde sie an einen Verschwender verheirathet, der nachdem er ein kolossales Vermögen durchgebracht hatte, durch einen Pistolenschuß seinem Leben ein Ende machte und der Wittve dadurch die Freiheit gab, zu ihrer Ausbildung weite Reisen zu unternehmen und sich ohne allen Rückhalt ihrer geliebten Kunst zu widmen, mit deren fleißiger Ausübung sie ein bewegtes Leben in den ersten Kreisen der Londoner Gesellschaft zu verbinden wußte.

Eine größere Anzahl von Jüngerinnen zählt die Malerei nebst den ihr verwandten Zweigen der Zeichnen- und Radirkunst. Auch hier zunächst eine Fülle hochstehender Dilettantinnen, wie im Anfang des Jahrhunderts Lady Dorothea Saville, später Lady Louise de Greville und vielleicht deren Schwester Auguste, die Gräfin Lavinia Spencer, welche radirten; als Malerinnen A. M. Stan-

hope Lincoln, nach der G. White gestochen hat; Lady Diana Beauclerc und zwei Prinzessinnen des englischen Königshauses, Elisabeth, nach der Tomkins eine Geburt Amors gestochen hat, und von der einige eigenhändige Radirungen in den Anfang unseres Jahrhunderts fallen, sowie Charlotte Mathilde, die spätere Königin von Württemberg, welche Landschaften in Waterloo's Manier zeichnete und malte. Von anderen Malerinnen nennen wir Catharina Read, von der anmuthige Familienbilder gemalt, und Anna Trevingard, nach welcher Romanscenen gestochen worden sind; Miß Drax, nach der Tomkins und Miß Martin, nach der Petit gestochen haben; Miß Morland, Catharina Mary Fanshawe, die zwanzig Blätter mit historischen Darstellungen gezeichnet und gestochen hat, und Mary Spilsbury, deren Gemälde Scenen aus dem Landleben und namentlich aus der Kinderwelt zum Gegenstand haben, und nach der ebenfalls manches gestochen ist.

Schließlich ist noch zu bemerken, daß auch die Blumenmalerei und die Kupferstecherkunst mehrere nicht unbedeutende Jüngerinnen gesunden haben. Ohne jedoch die Namen dieser Künstlerinnen hier sämmtlich anzuführen, wollen wir noch

einen Augenblick bei einer Malerin verweilen, deren Talent und Geltung nicht unbedeutend waren und deren Leben einen lehrreichen Blick in die Verhältnisse des damaligen londoner Kunstgetriebes, so wie der höheren Gesellschaft thun läßt.

Es ist dies Maria Gosway, die Tochter eines reichen Gasthofsbesizers Hadfield in Livorno. Dort trat schon früh ihre große Neigung zur Kunst hervor und nachdem sie schon in einem Kloster neben andern Gegenständen auch in der Musik und im Zeichnen unterrichtet worden war, trug später ihre Bekanntschaft mit Battoni, Mengs, Maron und Füßli zur weiteren Entfaltung ihres Talentes bei.

Bei dem Tode des Vaters faßte sie den Entschluß in ein Kloster zu gehen; jedoch wußte die Mutter sie zu einer Reise nach London zu bewegen. Dort wurde sie mit Angelika Kaufmann, der hoch gefeierten Künstlerin, bekannt und durch diese von ihrem Entschluß, den Schleier zu nehmen, zurückgebracht. Eine Befeh- rung, die durch Maria's Verheirathung mit dem in hohem Ansehen stehenden Miniaturmaler Richard Gosway vollzogen wurde. Gosway war eines jener glatten und süßsamen Talente,

die in der reichen und eiteln Gesellschaft ihr Glück zu machen besonders geeignet sind. Seine sorgsamem Miniaturporträts, die auch die häßlichsten Formen zu verschönern und die matteften Augen glänzend und geistreich erscheinen zu lassen wußten, hatten ihn zum Maler der hohen Aristokratie und zum reichen Manne gemacht. Ueberdies war er Mitglied der Akademie geworden und seine Bekanntschaft mit dem Herzoge von Wales trug noch mehr dazu bei, ihn in der Mode zu erhalten. Von seinen Erfolgen berauscht, wußte er seine Eitelkeit nicht genug zur Schau zu tragen. Er selbst und seine Diener erschienen im auffallendsten Kostüm und durch kostbare Gelage suchte er sich einen Schwarm leichtfertiger Lords zu verpflichten, die seinen Champagner tranken und ihm die Ehre anthaten, ihm sein Geld beim Spiel abzunehmen, um sich am andern Morgen über den lächerlichen Parvenu lustig zu machen.

Auf dieser seiner Höhe stand Gosway, als er Maria Hadfield kennen lernte, ihr seine Hand anbot und sie als Frau in seine mit äußerstem Luxus ausgestattete Wohnung führte. Maria war ungemein jung und, da sie erst kürzlich aus Italien hierhergekommen, in der englischen Sprache und den englischen Sitte gleich wenig erfahren, und es ist

sehr bezeichnend für den Gatten, daß er sie ganz isolirt hielt, bis er glaubte, daß sie sich mit Anstand vor größeren Gesellschaften produciren könnte. Zugleich vollendete er ihre künstlerische Erziehung, und wie ihre Miniaturen auf den akademischen Ausstellungen bald als die besten gepriesen wurden, so wurde sie auch bald ein willkommener Anziehungspunkt für die Gesellschaft.

Ueberall sprach man von der jungen, schönen und talentvollen Italienerin; alles drängte sich zu Cosway, und es wurde bei ihm nicht leer von solchen, die sich um die Ehre stritten von der jungen Frau gemalt zu werden. Insbesondere als sie die schöne Herzogin von Devonshire in dem Character von Spencer's Cynthia gemalt hatte, war des Ruhmens kein Ende. Cosway war übrigens zu stolz und vielleicht auch zu klug, um seiner Frau jemals die berufsmäßige Ausübung der Kunst zu gestatten, an welche immer höhere Ansprüche, als an dilettantische Versuche gestellt werden. Von ihr gemalt zu werden, wurde stets als eine Gunst betrachtet und die Geschenke dafür mochten überdies nicht geringer ausfallen, als die Honorare für bestellte Bilder. In einer andern Beziehung war Cosway nachsichtiger; Maria liebte leidenschaftlich die Musik, und da sie eine reiche Einnahme hatten und ein schönes

Haus bewohnten, gestattete er ihr, mit ihrem Talente in eingeladenen Abendgesellschaften zu glänzen. Nun aber ward der Zufluß der Gäste überreich; alles was Bedeutung hatte oder auf Bedeutung Anspruch machte war in ihren Salons zu finden; der Dichter der lezterschienenen Gedichte, der Redner der lezten Parlamentsrede, mit einem Worte alle Löwen Londons kamen hier zusammen, um zu sehen und gesehen zu werden und nebenbei die schöne Gosway zu hören. Die vorerwähnte Miß Damer, Lady Lyttelton, die Gräfin von Milesbury, Lady Cäcilia Johnston waren Maria's nächste Freundinnen und glänzten in ihren Gesellschaften unter den Frauen, wie unter den Männern General Paoli, die Lords Sandys und Erskine und der Prinz von Wales; und wenn es etwas ganz Besonderes sein sollte, wurden die fremden Gesandten eingeladen.

Bald war das Haus in Pall-Mall zu eng und ein neues wurde mit feenhafter Pracht ausgestattet; doch erforderte die Gesundheit Maria's, die das Londoner Klima nicht vertragen konnte mehrere Reisen nach dem Continent. Das erste Mal ging sie mit ihrem Gatten nach Paris; das zweite Mal mit ihrem Bruder nach Italien, wo sie nach dreijährigem Aufenthalt vollkommen ge-

fundete. Bei ihrer Rückkehr nach London hatte sie den Schmerz ihre einzige Tochter zu verlieren. Sie ging zum zweiten Male nach Frankreich; dann als der Krieg mit England ausbrach nach Italien, wo sie in Lodi ein Erziehungsinstitut für junge Damen gründete. Wieder nach England zurückgekehrt, pflegte sie den kranken Gatten, der im Jahre 1821 im Alter von achtzig Jahren starb. Sie selbst ging sodann nach dem geliebten Lodi zurück, wo sie weit bekannt und verehrt noch im Anfang der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts gelebt hat. In ihrer Kunstweise hat sie viel von Flaxmann und Füßli angenommen; sie komponirte viel nach Virgil und Homer, wie nach Spencer und Shakespeare; in vielen ihrer Werke spricht sich ein phantastischer, mitunter mehr als billig dem Schauerlichen und Schrecklichen zugeneigter Geist aus, wozu möglicherweise die tiefe Trauer um den Verlust der Tochter mit die Veranlassung gegeben haben kann.

VIII.

Als im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts mit dem Hinscheiden Ludwigs des XIV. das sogenannte goldene Zeitalter der französischen Literatur und Kunst sein Ende erreicht hatte und der Jubel des Volkes über den Tod des „großen Königs“ verflungen war, konnte es sich nur noch um den Nachhall jener großen Zeit handeln, ehe deren letzte Folgen eintreten konnten, welche nichts anderes als die Revolution waren. Diese zu fördern half vor allem die Regentschaft, in der die letzten Konsequenzen der schon lange herrschenden Hof- und Maitressenwirthschaft gezogen wurden; jene Zeit, in der nach den Worten der Mad. Fortunée Bricquet „das Laster ohne alle Schaam, der Anstand verachtet und der Skandal in Ehren gehalten war, und die Ausschweifung die Liebe zerstören mußte.“

In der Regierung Ludwigs XV. aber erkennt man noch immer glänzende Reminiscenzen des goldenen Zeitalters und die Frauen gewinnen auch in edlerem Sinne wieder einigen Einfluß. „Man läßt, sagt dieselbe Schriftstellerin in einer dem ersten Consul gewidmeten Schrift über französische Schriftstellerinnen, „den Blick auf der Zeit verweilen, welcher der Einfluß der Mad. Pompadour durch einen Rest von Artigkeit und Galanterie einigen Glanz verleihen konnte; man bewundert den Heldemuth der Frau von Châteauroux, die den König aus ihren Armen zurückstieß und ihn von sich schickte, um sich zu Fontenay mit Lorbeern zu bedecken. Es treten uns Namen entgegen, die den Wissenschaften theuer sind: Mad. Geoffrin, Madame du Deffant, Mademoiselle Lespinasse; ihre Häuser waren die Sammelplätze aller Schriftsteller und Gelehrten von Bedeutung. Man hört von den Werken der gelehrten Duchâtelet; man findet Genuß in den Romanen der Madame Niccoboni, der ersten Frau in diesem Zweige der Literatur. Man freut sich der Prosa und der Poesie der Madame Dubocage, die während einer langen und glänzenden Laufbahn die Sitten Ludwigs des Großen beibehielt; ihr Umgang bestand aus Männern wie Clairaut, Fontenelle, Gentil-Bernard,

Helvétius, Condillar, Bailli, Condorcet, Barthé-
lémy, Bougens. Von neuem änderten sich die
Sitten in den letzten Jahren Ludwigs XV.; die
Heuchelei war die einzige Suldigung, die der Zu-
gend noch bei Hofe dargebracht wurde. Ruhm-
los ging der Scepter in die Hände Ludwigs XVI.
über, eines schwachen Fürsten, der nur die Tugen-
den eines einfachen Privatmannes hatte. Wohl
herrschten noch die Frauen, aber sie herrschten
ohne Glanz; denn der Thron zerfiel stückweise und
als die Revolution ausbrach, gab es schon keinen
König mehr. Da gewannen auch die Frauen ihre
Energie wieder. Unter der tyrannischen Herrschaft
der Decemviren war ihr Venehmen das von Hel-
dinnen. Um nur ein Beispiel anzuführen: welche
erhabene Selbstverleugnung liegt nicht in der That
jener Charlotte Corday, die größer als Brutus
das schrecklichste Haupt der Hydra des Schreckens
fällte? Und was eine Frau begonnen, wurde von
einer Frau vollendet: Madame Cabarrus war zum
Theil mit die Urheberin jenes Ereignisses, das
unter dem Namen des neunten Thermidor bekannt
ist! Das Urtheil, das unsere Zeitgenossen über
die wissenschaftlichen Verdienste der Damen Genlis,
Staël, Flahaut, St. Léon, Cochin, Keralio-Robert,
Beauharnois, Pipelet, Biot, Laférandière, Soliveau

u. M. fällen, dies Urtheil wird von der Nachwelt bestätigt werden."

So schildert eine Frau auf der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts die Theilnahme der Frauen an der Entwicklung, die Frankreich während des achtzehnten Jahrhunderts in den Sitten, der Gesellschaft, der Politik und der Literatur durchlaufen hat. Es sind dadurch zu gleicher Zeit die Grundzüge gegeben, nach denen sich die Theilnahme der Frauen an der kunstgeschichtlichen Entwicklung gestaltete.

Im Anfang dieses Zeitalters ist dieselbe äußerst geringe; sie steigert sich in dem oben angedeuteten Sinne um die Mitte desselben und bald wird sie durch die großen Ereignisse der Revolution mitbedingt, die auch für die Kunst eine vollkommene Umwälzung herbeigeführt haben.

Vergleicht man die Kunstübung der Frauen bei den Franzosen mit der bei den andern Nationen und namentlich bei den Deutschen, so tritt zunächst ein numerischer Unterschied hervor, indem die Zahl deutscher Künstlerinnen fast um die Hälfte mehr beträgt, als die der französischen.

Fernere Unterschiede zeigen sich darin, daß in Frankreich fast nur das eine Paris Künstlerinnen aufzuweisen hat, während in Deutschland sich viel-

fach verschiedene Sammelpunkte, wie für die Kunst überhaupt, so auch für die Thätigkeit der Künstlerinnen, gebildet haben. Sodann treten manche Gattungen, welche in Deutschland viel von Frauen geübt worden sind, in Frankreich mehr zurück, wie z. B. die Landschaftsmalerei; wogegen sich viel mehr französische Künstlerinnen dem Kupferstich widmen, als dies in Deutschland der Fall war. Ja, die Kupferstecherinnen bilden sogar die überwiegende Mehrzahl aller kunstübenden Frauen in Frankreich, und man könnte sagen, daß die Kunstübung der französischen Frauen überhaupt einen mehr geschäftlichen Charakter an sich trägt; wie denn die Frauen in Frankreich überhaupt viel mehr mit dem eigentlichen Geschäftsbetrieb sich befassen, als bei irgend einer andern Nation. Damit hängt es denn auch auf das Engste zusammen, daß in jener großen Anzahl von Kupferstecherinnen ungemein wenig Dilettantinnen gefunden werden, wogegen gerade auf diesem Gebiete die Zahl der deutschen und englischen Dilettantinnen sehr groß war.

Wenden wir uns nun nach kurzer Erwähnung der Stempelschneiderinnen Marie Anne de St. Urbain und Elise Besueur, sowie der Bildhauerin Collot, welche später den jungen Falconnet heirathete und demselben bei der Aus-

führung der Statue Peters des Großen behülfslich war, zu den Malerinnen dieser Periode, so sind deren nur sehr wenige aus dem Anfange derselben bekannt. Um 1700 blühte *Lucrèce Catherine de la Ronde*, nach der *Edelinck*, um 1714 *Elisabeth Gauthier*, nach der *Langlois* gestochen hat; 1720 *Marie Catherine Herault*, die später mit ihrem Manne, dem Maler *L. Silvestre*, nach Dresden gegangen ist; sodann scheinen noch einige andere Künstlerinnen, wie *Geneviève Blanchot* gen. *Godon*, und die Damen *Godefroy* und *Davin* der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts anzugehören. Dagegen nimmt die Zahl französischer Künstlerinnen sehr bedeutend zu, als die Ateliers von *Regnault*, *David* und *Redouté* zu Mittelpunkten für die weibliche Künstlerwelt wurden.

Dem Einfluß dieser Ateliers, deren Schülerinnen vielfach in das neunzehnte Jahrhundert hineinreichen, stehen die jener zarten und empfindsamen Genremaler zur Seite, die wie *Greuze* und *Tragonard* recht dazu geeignet erschienen, weibliche Talente an sich zu ziehen. Zu den letzteren gehört *Marguerite Gérard*, Schwägerin und Schülerin *Tragonard's*, in dessen Weise sie Scenen des häuslichen und Familienlebens mit vieler An-

muth malte; eine Richtung, die auch in den Werken der Mlle. Duquesnoy und Madame Gois vorzuherrschen scheint. In Greuze's Weise malten außer dessen Gattin Anna Gabriele geb. Babut, noch Marie Renée Geneviève Brosard de Beaulieu, die zum Mitgliede der Akademien von Paris und Rom ernannt wurde, und Jeanne Elisabeth Gabion, welche später die Gattin von A. D. Chaudet wurde. Andere traten erst seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts mit ihren Werken hervor. Diese, so wie die Schülerinnen Regnault's, Redouté's und David's werden daher füglicherweise unter den Künstlerinnen des neunzehnten Jahrhunderts im Zusammenhang anzuführen sein.

Der einzelnen Kunstgattungen ist nur kurze Erwähnung zu thun; von allen ist die Portraitmalerei am meisten geübt und zwar überwiegend in Del, wogegen die Miniaturmalerei, die in Deutschland so viele Züngerinnen fand, auffallend zurücktritt. Von den Künstlerinnen, die in dieser Kunst thätig gewesen sind, sei hier nur Caroline Sattler erwähnt, die in Paris studirte und von der Akademie daselbst den Professortitel erhalten hat. Sie heirathete später den Kaufmann Tribon und lebte in Dresden. Die Landschaft wurde von

einer nur sehr geringen Anzahl von Frauen behandelt. Als Blumenmalerin ist Madeleine Françoise Basseporte zu nennen, die im Jahre 1701 geboren, von Aubriet unterrichtet wurde und diesem später 1743 in seiner amtlichen Stellung am Jardin des plantes nachfolgte. Sie hat für die Sammlung des Herzogs Gaston von Orléans eine Reihe von Blättern gemalt, die noch jetzt als Meisterwerke betrachtet werden.

Was nun schließlich diejenigen Frauen betrifft, welche die Kupferstecherkunst geübt haben, so begnügen wir uns hier mit der Bemerkung, daß die Zahl derselben eine ungemein große ist; und ohne aus derselben mehrere namentlich hervorzuhoben, als etwa Marguérite Leconte, die um die Mitte dieses Zeitraumes als Mitglied der Akademien von Rom, Florenz und Bologna in hohem Ansehen stand, Geneviève Raugis, die später an Regnault verheirathet war, und Fanny Bernet, die nach den Bildern ihres Gatten Charles Bernet gestochen und in ihrem Sohne Horace der französischen Kunst der Gegenwart eine ihrer größten Zierden gegeben hat, wenden wir unsern Blick noch einmal auf zwei Malerinnen zurück, die sich eines fast gleich hohen Ruhmes erfreuten und die recht geeignet sind, uns in ihren Bestrebungen und

Erfolgen, sowie in ihren persönlichen Verhältnissen ein charakteristisches Bild der damaligen Zustände des französischen Kunst- und Gesellschaftslebens zu geben. Es sind dies Adelaïde Vincent und Louise Elise Lebrun.

Die erste derselben, Adelaïde Vertus Labille, ist im Jahre 1749 in Paris geboren und hat dort bei J. G. Vincent aus Genf in der Malerei Unterricht genossen. Dieser Künstler war wenige Zeit vor ihrer Geburt nach Paris gekommen, wo er sich durch Miniaturporträts großes Ansehen erwarb und schon im Jahre 1750 zum Mitglied der Akademie ernannt wurde. Ihr Lehrer in der Pastellmalerei wurde sodann Latour; als aber der Sohn ihres ersten Lehrers, François Antoine Vincent, den sie als etwa drei Jahre älteren Jüngling im Atelier des Vaters kennen gelernt hatte, nach Paris zurückkehrte, schloß sie sich diesem für das Studium der Kunst sowie für das Leben an, indem sie, früher schon einmal an Mr. Guyard vermählt, seine Gattin wurde.

Sie malte eine große Anzahl von Porträts, unter denen namentlich mehrere von Künstlern hervorgehoben werden. Mit einem von diesen letzteren, dem Bilde des Bildhauers Gois, konkurrierte sie um den akademischen Preis und ge-

wann damit einen solchen Ruhm, daß selbst die Werke ihrer berühmten Nebenbuhlerin, der Madame Lebrun, davor zurücktreten mußten.

Eine weitere Folge war ihre Ernennung zum ordentlichen Mitgliede der Akademie, welche am 31. März 1781 statt fand. Als die Revolutionsstürme über Frankreich hereinbrachen, hielt sie treu zu der Partei ihres Gatten, der der königlichen Familie zugethan war und deshalb in stetem Haß mit dem republikanischen David lebte. Mehrere ihrer Werke, wie z. B. ein großes Bild, worauf sie in lebensgroßen Gestalten sich selbst vor der Staffelei und unter ihren Schülerinnen Mademoiselle Capet, d. h. die Herzogin von Angoulême, dargestellt, und die Bildnisse mehrerer anderer Mitglieder des königlichen Hauses deuten darauf hin, daß sie auch von diesen geschätzt und beschäftigt wurde. Ein ähnliches größeres Werk stellte die Aufnahme eines Mitgliedes in den Orden des heiligen Lazarus durch Monsieur, den Bruder des Königs dar, welcher Großmeister dieses Ordens war, und als dessen Hofmalerin sie angestellt war. Als dies Bild in der Revolution zerstört wurde, bemächtigte sich ihrer ein solcher Unmuth, daß sie nur selten noch malte. Von den Werken, die sie noch nachher ausführte, wird namentlich das Bildniß ihres

Gatten mit besonderem Ruhme erwähnt. Sie starb, von ihren Zeitgenossen als Künstlerin und Frau gleich hoch geschätzt, im Jahre 1803.

Die zweite der vorerwähnten Künstlerinnen ist Marie Louise Elisabeth Bigée, die unter dem Namen ihres Mannes Lebrun zu den gefeiertsten Frauen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts gerechnet wird.

Sie ist am 16. April 1755 geboren, und da ihr Vater ein tüchtiger Porträtmaler war, erlernte sie gleichsam spielend die Grundzüge dieser Kunst im älterlichen Hause. Schon in dem Kinde traten Neigung und Begabung zu derselben deutlich hervor. Als sie sieben oder acht Jahre alt war, zeichnete sie einmal einen härtigen Mann. Der Vater sah das Porträt und rief voller Freuden aus: „Du wirst eine Malerin werden, mein Kind, oder kein Mensch wird es!“ Daß sie selbst diesen Umstand behalten und in ihren „Souvenirs“ später mitgetheilt hat, deutet darauf hin, einen wie tiefen Eindruck das frühe Lob des Vaters auf das empfängliche Gemüth des Kindes hervorgebracht hat. Bald genügte der Unterricht des Vaters nicht mehr zu ihrer Weiterbildung; sie lernte zeichnen von Briard, der ein mittelmäßiger Maler, aber vorzüglicher Zeichner war; sie malte bei Davesne,

nach dem u. a. ein Bild der Marie Antoinette als Dauphine von Frankreich gestochen ist, und der berühmte Joseph Bernet, der sich damals auf der Höhe seiner Thätigkeit befand, stand ihr mit seinen gediegenen Rathschlägen als väterlicher Freund zur Seite. Ihren Vater selbst verlor sie im dreizehnten Jahre und die Mutter war verständig genug, die Tochter auf anhaltendes Studium der großen Meister in den öffentlichen Galerien hinzuleiten.

Dort kopirte die junge Künstlerin nach den großen Bildern von Rubens, nach den Porträts von Rembrandt und van Dyk und nach den reizenden und zierlichen Mädchenköpfen von Greuze. So legte sie den Grund zu ihrer späteren Vortrefflichkeit in der Farbengebung und bald war sie auch darauf angewiesen, aus ihrer Thätigkeit materiellen Gewinn zu ziehen.

Ihr Vater, der ein Lebemann gewesen war, hatte kein Vermögen hinterlassen, und die Mutter war zu sehr an das glänzende und vergnügungsreiche Leben von Paris gewöhnt, um diesen Verlust nicht schwer zu empfinden und Ersatz dafür in dem Talent der Tochter zu suchen, die in der That mit ihrem Erwerb das mütterliche Haus zu erhalten hatte. Selbst als die Mutter eine zweite

Heirath schloß, änderte sich an diesem Verhältnisse nichts. Madame Vigée nämlich, der die Einnahmen der Tochter nicht genügten, hatte sich an einen Juwelier verheirathet, der sehr reich war, aber sich nach der Hochzeit als so geizig ergab, daß er der Frau und Stieftochter sogar das Nothwendigste versagte.

Da war denn wieder das Talent der Tochter die einzige Zuflucht, und obschon Bernet dieser reich, den Eltern nur eine Pension zu bezahlen, das Uebrige aber für sich zu behalten, so wurden doch alle ihre Einnahmen dazu verwendet, theils die nothwendigen Bedürfnisse zu befriedigen, theils aber auch alle Vergnügungen, Promenaden und Theater in reichem Maasse mitzumachen. In allen Circeln glänzte nun Elisabeth durch ihre Schönheit, wie in ihrem Atelier durch ihr Talent; das Interesse für ihre Kunst ging schon damals mit dem für ihre schöne Erscheinung Hand in Hand, und sie erzählt selbst in ihren Erinnerungen, daß nicht wenige Männer, die sich in ihr Gesicht verliebt hatten, sich von ihr malen ließen in der Hoffnung, dadurch Fortschritte in ihrer Kunst zu machen, daß aber ihre Liebe zur Kunst, sowie die von der Mutter ererbten Principien der

Moral und Religion sie vor allen derartigen Verführungen bewahrt hätten.

Im Alter von fünfzehn Jahren malte sie das Porträt ihrer Mutter mit solcher Vollendung, daß Vernet ihr rieth, sich damit der Akademie vorzustellen; ihre zu große Jugend aber stellte sich ihrer Aufnahme entgegen. Doch wurde ihr einige Jahre darauf als besondere Anerkennung die Erlaubniß zu Theil, an allen öffentlichen Sitzungen der Akademie Theil nehmen zu dürfen. Damals wurde sie mit Jean Baptiste Pierre Lebrun bekannt, der Maler und Bilderhändler war und als einer der ersten Kunstkenner Europa's galt. Er erwies der jungen Künstlerin alle mögliche Aufmerksamkeit, indem er ihr in den in seiner Bildersammlung befindlichen Werken reichen Anlaß zum Studium bot, und scheint überhaupt zu ihren Erfolgen nicht wenig beigetragen zu haben. Nach sechsmonatlicher Bekanntschaft bat er um ihre Hand.

Es ist für die Künstlerin, sowie für die ganze Zeit selbst gleich interessant, ihre eigenen Mittheilungen über ihre in Folge dieses Antrages vollzogene Ehe zu hören. „Ich war weit entfernt von dem Gedanken, Herrn Lebrun zu heirathen, obschon er eine schöne Gestalt und ein angenehmes Gesicht hatte; die Mutter indeß, die ihn für sehr

reich hielt, hörte nicht auf mit ihren Ermahnungen, eine so vortheilhafte Parthie nicht auszuschlagen und so entschloß ich mich endlich zu dieser Heirath. Aber ich hatte damit nur eine Sorge mit einer andern vertauscht. Nicht daß Herr Lebrun ein schlechter Mensch gewesen wäre. Sein Charakter bot ein Gemisch von Sanftmuth und Hestigkeit dar; er hatte gegen Jedermann die größte Zuvorkommenheit; mit einem Worte, er war leidlich liebenswürdig. Aber seine maäßlose Neigung für übelberücktigte Frauenzimmer und die damit verbundene Leidenschaft für das Spiel haben sein und mein Vermögen ruinirt, über welches letztere er so vollständig disponirte, daß ich im Jahre 1789 bei meiner Abreise aus Frankreich nicht zwanzig Franken Einnahme besaß, obschon ich meinerseits allein mehr als eine Million verdient hatte; er hatte alles aufgeessen!"

Die Ehe nun, welche die Künstlerin mit dem Kunsthändler führte und welche dieser selbst nur als Spekulation für sein Geschäft betrachtet hatte, war eine solche wie sie zu jener Zeit wohl nur Paris unter der Regierung Ludwigs XV. hervorzubringen vermochte und wie es deren daselbst in großer Anzahl gegeben haben soll. Schon der Anfang derselben ist höchst charakteristisch. Lebrun hatte

ältere Verpflichtungen gegen die Tochter eines reichen holländischen Gemäldehändlers, mit dem er viele Geschäfte machte und er bat nun seine Frau, ihre Ehe geheim zu halten, oder mit andern Worten sein neuestes Geschäft zu verheimlichen, bis jenes ältere regulirt sein würde. Madame Lebrun ging gern darauf ein, gerieth aber dadurch in eine höchst peinliche Lage, indem ihre Freunde, die von dem Verhältnisse hatten verlauten hören, nun mit Bitten und Ermahnungen in sie drangen, die — schon geschlossene — Ehe um Gotteswillen nicht einzugehen. Man war unerschöpflich in Mittheilungen über den Charakter des Mannes. Die Herzogin von Nremberg prophezeite ihr daraus das größte Unglück; ein Freund, der Hofjuwelier Muber, rieth ihr „lieber sich einen Stein um den Hals zu binden und in's Wasser zu springen als diese Sottise zu begeben.“

Noch hielt die junge Gattin ihren guten Glauben fest, als aber die Geschäfte beendet waren und die Heirath offen erklärt wurde, zeigte es sich, daß alle jene Warnungen nur zu wohl begründet waren. Zunächst also setzte sich Lebrun in Besitz aller von ihr erworbenen Gelder und suchte diesen Erwerb noch dadurch zu steigern, daß er die junge Frau veranlaßte, Schülerinnen anzunehmen. Dieser Plan

scheiterte nun zwar allerdings an der allzugroßen Jugend derselben; andrerseits aber mehrten sich durch ihre erhöhte Thätigkeit, in der sie Ersatz für Liebe und eheliches Glück fand, ihre Einnahmen in einem solchen Maße, daß Herr Lebrun in der Hauptetage ihres Hauses, in einer mit allem Luxus ausgestatteten Wohnung ein höchst üppiges Leben führen konnte, wogegen seine Gattin in dem obern Stockwerk eine kleine und äußerst einfache Wohnung inne hatte. Derartiges gehörte gegen Ende der Regierung Ludwigs XV. nicht zu den Seltenheiten und Niemand nahm daran Anstoß.

Andererseits scheint aber der Gatte auch von großer Nachsicht und philosophischem Gleichmuth gewesen zu sein, indem er der Frau nicht nur gestattete, in ihrer Wohnung nach ihrem Belieben Gesellschaften zu empfangen, in denen er nur selten erschien, sondern auch gewisse Gerüchte über dieselbe ganz unbeachtet ließ. Man erzählte sich nämlich, ich weiß nicht mit welchem Grunde, daß die großen Reichthümer, die Madame Lebrun erwarb, nicht bloß der Lohn ihrer künstlerischen Leistungen sei, sondern daß ihre persönliche Liebenswürdigkeit gegen die Personen, namentlich männlichen Geschlechtes, die sich von ihr portraitiren ließen, einen großen Antheil mit daran hätte. Sie selbst beklagte sich wohl öfter

gegen den Mann darüber, der ihr aber auf solche Mittheilungen zu erwidern pflegte: „Lassen Sie die Leute nur reden! Wenn Sie einst sterben sollten, dann will ich in meinem Garten eine himmelhohe Pyramide errichten und ein Verzeichniß Ihrer Porträts darauf eingraben lassen; dann wird die Welt wissen, was sie von Ihrem Vermögen zu denken hat.“ Sollte doch das Haus, welches sich Lebrun damals baute, von dem Gelde des General=Controleur Calonne bezahlt worden sein, wogegen Madame Lebrun freilich bemerkt, daß dies dann erst sehr spät geschehen sein müßte, indem sie bei ihrer Rückkehr aus Rußland im Jahre 1802 das Haus noch nicht bezahlt gefunden hätte. So drückend nun nach ihren eigenen sehr ausführlichen Mittheilungen die Beziehungen zu ihrem Manne gewesen sind, der sich einmal sogar geweigert haben soll, ihr von dem Honorar für ein Bild des Sohnes der Fürstin Lubomirska, welches 12,000 Frs. betrug, auch nur 2 Louisd'or zu ihrem eigenen Gebrauche zu überlassen, so scheint doch im Uebrigen ihr Leben angenehm genug verflossen zu sein. Nicht nur daß sie von den hochgestellten Personen mit ihrer Freundschaft und nahem Umgang beehrt wurde, wie denn Marie Antoinette ihr selten saß, ohne sie aufzufordern, mit ihr zu singen; auch

öffentliche Ehrenbezeugungen von allgemeinerer Geltung wurden ihr zu Theil. Einst war sie in einer Sitzung der französischen Akademie zugegen, als La Harpe einen Vortrag über die Talente der Frauen hielt. Als dieser zu den Versen kam:

Lebrun, de la beauté le peintre et le modèle,
Moderne Rosalba, mais plus brillante qu'elle,
Joint la voix de Favart au sourire de Vénus

stand die ganze Versammlung, die Herzogin von Chartres und der König von Schweden nicht ausgenommen, auf und überschüttete die Künstlerin, auf die sich alle Blicke gerichtet hatten, mit begeisterten Beifallsrufen. Auch ihre Aufnahme in die Akademie der Künste, der sich anfänglich viel Hindernisse und persönliche Kabalen entgegen gestellt hatten, fand endlich statt, nachdem sie im Jahre 1783 ihr eigenes Porträt ausgestellt hatte. Dies hatte sie nach dem Vorbilde des berühmten Bildes von Rubens „le chapeau de paille“, das sie auf einer Reise in Belgien im Jahre 1782 kennen gelernt hatte, gemalt und eine ungemein große Wirkung damit hervorgebracht, welche Bernet zu benutzen wußte, um ihre Aufnahme in die Akademie durchzusetzen.

In ihrer „dürftigen Wohnung“ sah sie trotz des beschränkten Raumes allwöchentlich Gesell-

schaften, in denen sich die durch Schönheit, Rang und Talent ausgezeichnetsten Personen von Paris zusammenfanden. Vielleicht ist dies der Grund gewesen, daß über ihre Einrichtung selbst Mittheilungen gemacht werden konnten, die gerade das Gegentheil von jener Einfachheit und Dürftigkeit befunden; wie denn ein Schriftsteller geradezu erzählt, daß Decke und Getäfel bei ihr vergoldet gewesen seien, daß sie nur Aloëholz gebrannt und dies nur mit Kassenanweisungen angezündet habe.

Sicher ist, daß sich Celebritäten aller Art bei ihr drängten. In Ermangelung von Sesseln war man oft genöthigt, sich auf die bloße Erde zu setzen, und sie spricht einmal in ihren Erinnerungen mit einem gewissen Behagen davon, wie schwer einst dem sehr dicken und sehr alten Herzog von Noailles das Aufstehen geworden sei. Da Madame Lebrun selbst, ohne jemals Musik erlernt zu haben, sehr schön sang, so daß selbst Grétry ihre „Silberstimme“ zu rühmen pflegte, machten Musik und Gesang einen sehr wesentlichen Theil dieser Abendunterhaltungen aus. Grétry, Sachini und Martini trugen hier Stücke aus ihren neuesten Opern noch vor deren Aufführung vor; Garat, Azavedo, Richer und Madame Lebrun selbst vertraten die Vocal-

musik; Viotti, Tarnowich, Maestrino, Gramer, Hülmmandel und der Prinz Heinrich von Preußen, der Bruder Friedrich Wilhelms III., die Instrumentalmusik, in welcher letzterer ein ausgezeichneter Dilettant war.

Zu den kleinen Soupers, welche auf diese reizenden Soireen folgten, wurden nur wenige Bevorzugte eingeladen; der liebenswürdige Delille, der piquante Lebrun, der erst der königlichen Familie schmeichelte und dann zum Pindar der Revolution wurde, der etwas üppige Boufflers, der für fast alle Theater von Paris beschäftigte Vicomte de Ségur werden unter den Ausgewählten genannt. Eines dieser Soupers hat seiner Zeit einen fast europäischen Ruf erhalten.

Eines Tages hatte der Bruder der Madame Lebrun dieser aus den bekannten Reisen des Anacharsis die Beschreibung eines griechischen Gastmahles vorgelesen. Augenblicklich entsteht in der lebhaften Künstlerin der Gedanke, das heut bevorstehende Souper zu einem Gastmahl bei der berühmten Hetaere Aspasia umzugestalten. Die Köchin erhält sogleich die Recepte zu griechischen Saucen; das „kleine“ Zimmer wird zum Festsaal umgewandelt; man stellt einen Tisch von Acajou-Holz in die Mitte; die Sessel werden zu griechischen Ruhebetten drapirt; der

Graf de Bezay, der in demselben Hause wohnt, wird um einen Purpurmantel ersucht; der Marquis de Cubières muß eine goldne Lyra schicken, auf der er vortrefflich zu spielen wußte. Nun kommt mitten unter diesen Vorbereitungen Lebrun, d. h. nicht der Gemahl, sondern der Dichter; sogleich drapirt ihn, kunstgeübt wie sie im Arrangement des Kostüms war, Madame Lebrun mit dem Purpurmantel und die Perrücke muß einem Blumenfranze Platz machen. Nun ist er wirklich Pindar oder Anacreon! Nach und nach kommen einige berühmte Schönheiten, Madame de Bonneuil, Madame Vigée, Madame Chalgrin, die Tochter Bernets: sie werden sogleich griechisch koiffirt und, mit griechischen Tuniken bekleidet, in Athenienserinnen verwandelt; ebenso die Herren die nach und nach eintrafen, in Athenienser. Sie nimmt dann Platz; unter Begleitung von Cubières Leberspiel wird Glucks Arie:

„Le Dieu de Paphos et de Gnide“

gesungen und Pindar=Lebrun trägt anacreontische Oden vor. Das nun folgende Mahl hatte denselben Charakter; Trauben von Korinth, Feigen und Oliven, Geflügel und Aale mit griechischen Saucen und Honigkuchen bedeckten die Tafel; zwei reizende

Skavinnen, Mademoiselle de Bonneuil und Mademoiselle Lebrun gossen den Gästen cyprischen Wein in Trinkschaalen aus Herculanium.

Da kommen zwei verspätete Gäste nach, der Graf von Baudreuil und der Finanzier Boutin, denn die hohe Finanz durfte schon damals in keinem Salon fehlen und wo Leute von Geist zusammen waren mußte auch das Geld — der wahre Geist unserer Zeit — vertreten sein. Starr vor Erstaunen bleiben sie auf der Schwelle stehen — sie glauben nach Athen versetzt zu sein!

Am andern Morgen spricht man in ganz Paris natürlich von Nichts anderem, als von Lebrun-Aspasia's griechischem Gastmahl. Man dringt in sie, dasselbe zu wiederholen, was sie aber mit richtigem Takte ablehnt. Nun verleumdet man sie aus Rache dafür (wie sie selbst behauptet) beim Könige, dem man sagt, das Souper habe 20,000 Francs gekostet, und Cubières hat alle Mühe, ihm diese Uebertreibung auszureden. Trotzdem aber sollte das Souper die Reise durch Europa machen. Madame Lebrun erzählt, daß man die Kosten in Rom schon auf 40,000 Frs. berechnete. In Wien mußte sie von der Baronin Stroganoff hören, daß sie 60,000 Frs. darauf verschwendet habe, was natürlich in Petersburg nicht

mehr ausreichte, wo man 80,000 Frs. dafür angab. „Die Wahrheit ist“ sagt Madame Lebrun, „daß mich dies Souper fünfzehn Francs gekostet hat.“ Man kann ihr Glauben schenken; aber man wird sich dann schwerlich des Gedankens erwehren, daß das athenische Gastmahl Andern um so theurer zu stehen gekommen ist.

Vielleicht sind jene Uebertreibungen aus der Mißstimmung erklärbar, die sich damals ziemlich allgemein gegen Madame Lebrun kundgab. Man bestritt ihr sogar ihr Talent, indem das Beste an ihren Werken Menageot, einem der Wiederhersteller der französischen Malerei zugeschrieben wurde, und die Gerüchte über ihre zärtlichen Verhältnisse, wie mit dem Grafen von Baudreuil, mit Calonne und vielen Andern nahmen in auffallender Weise zu. Möglich auch, daß dies Urtheil des immer mehr und mehr dem Hofe abgeneigten Volkes in ihrer royalistischen Gesinnung und ihrem dem entsprechenden Umgang einen Anlaß mehr zur Verleumdung fand; genug, als die Revolution ausbrach, konnte sie nicht in Frankreich bleiben. Hatte sie doch noch als Mademoiselle Vigée im Jahre 1774 ein Werkchen unter dem Titel: „Amour des Français pour leur roi“ publicirt! Rasch entschloß sie sich, nach Italien zu gehen.

Ihre Reise war eine stete Reihenfolge der glänzendsten Ehrenbezeugungen. In Bologna wurde sie zum Mitgliede der dortigen Akademie ernannt; in Rom räumte ihr der oben erwähnte Maler Menageot eine Wohnung im Palast der französischen Akademie ein, zu deren Direktor er kurz zuvor ernannt worden war; in Neapel wurde sie von der Königin, der Schwester Marie Antoinette's, höchst ehrenvoll empfangen und malte fast alle bedeutende Personen, die in der herrlichen Stadt lebten, insbesondere die schöne Lady Hamilton, deren Darstellung unter der Figur einer am Meere liegenden Bacchantin mit besonderem Lobe gefeiert wurde. Von Florenz aus wurde sie aufgefordert ihr Bild für die dortige Sammlung eigenhändiger Künstlerporträts zu malen, welcher Aufforderung sie im Jahre 1790 nachkam, nachdem schon im Jahre 1788 das Bildniß der Angelika Kaufmann daselbst aufgestellt worden war.

Ueber dies Bild, so wie über die gesammte Kunstweise der Madame Lebrun unterrichtet nichts besser, als das wohlbegründete Urtheil Göthe's, der daran zugleich einen Vergleich mit Angelika Kaufmann knüpft, zu welchem auch das Leben der beiden Künstlerinnen die interessantesten Anhaltspunkte darbietet. „Da es“ (das Porträt der Ma-

dame Lebrun) sagt Göthe „für eine ihrer besten Arbeiten galt und noch gilt, so glauben wir unsere Leser von dem eigentlichen Gehalt ihrer Kunst sowohl, als von dem relativen Werth, den sie als Künstlerin behauptet, am angemessensten zu unterrichten, wenn wir eben erwähntes Bild mit einem andern von der Angelika Kaufmann, welches dieselbe, nur ein paar Jahre früher, auch für die florentinische Sammlung malte, vergleichen. Angelika hat einen wahreren Ton des Colorits in ihr Bild gebracht, die Stellung ist anmuthiger, das Ganze verräth einen schöneren Geist, einen richtigeren Geschmack. Das Werk der Lebrun hingegen ist überhaupt zarter, fleißiger gemalt, auch fester gezeichnet, es hat ein helles, jedoch etwas geschwinktes Colorit, weißlicht, bläulich, geröthet &c. Sie weiß sich zu puzen, der Aufsatz, die Haare, die Krause von Spitzen um den Busen, ist alles niedlich angelegt und, man kann wohl sagen, mit Liebe ausgeführt; aber das hübsche Bacchische Gesicht, mit geöffnetem Mund, in welchem man schöne Zähne gewahr wird, steht, mit allzu offener Absicht zu gefallen, sich nach dem Beschauer um, während die Hand den Pinsel zum Malen ansetzt. Vorzüge gegen Vorzüge gehalten steht das Bildniß der Angelika, mit der sanften Neigung des Hauptes, dem zarten, ge-

müthlichen Blicke, in Hinsicht auf Geist und Talent höher, wenn auch in Betracht dessen, was bloße Kunstfertigkeit ist, die Wage nicht entschieden zu seinen Gunsten sich neigen sollte."

Rehren wir aber von diesen Bildern, deren Gegensatz zugleich den Gegensatz der beiden Künstlerinnen selbst zu enthalten scheint, zur Madame Lebrun zurück, so finden wir dieselbe bald in der Fortsetzung ihrer Reise begriffen, die ihr wie ein Triumphzug überall neue Ehren, neue Anerkennung und neue Belohnungen zu Theil werden ließ.

Sie ging über Florenz und Parma, wo sie ebenfalls zum Mitgliede der Akademie ernannt wurde, nach Venedig, Verona und Mailand und wendete sich endlich nach Wien, wo sie von dem Grafen Kaunitz sehr zuvorkommend empfangen und sogleich bei Hofe eingeführt wurde. Gewinn ward ihr auch in diesem neuen Kreise im reichsten Maße zu Theil, und auch an Eroberungen scheint es ihr nicht ganz gefehlt zu haben; der Fürst de Ligne wenigstens, jener ächte Typus eines Kavaliere vom ancien régime, der sie überdies wohl von seinem früheren Aufenthalte am Hofe von Versailles noch kennen mochte, erschöpfte sich in Aufmerksamkeiten, sorgte für eine prächtige Wohnung

und besang sie in anmuthigen und galanten Versen.

Als sie von Wien nach Berlin ging, fand sie in der Person des Prinzen Heinrich ebenfalls einen alten Freund wieder und ward auch dort bei Hofe wohl empfangen. Von hier wandte sich die Künstlerin nach St. Petersburg, wo sie eine Reihe von Jahren in den glänzendsten Verhältnissen und unter dem Schutze der Kaiserin Katharina II., so wie Paul's I. lebte, und auch nach des letzteren Ermordung von Alexander I. Zeichen des größten Wohlwollens erhielt. Trotz aller dieser Ehren, wozu die im Jahre 1800 erfolgte Ernennung zum Mitgliede der Akademie von St. Petersburg gehörte, und trotz der sehr bedeutenden Einnahmen, die ihr aus den Bestellungen des Kaisers und des Adels erwuchsen, nöthigte sie der Zustand ihrer Gesundheit, Rußland zu verlassen, was sie ungeachtet der Bitten des kaiserlichen Paares im Jahre 1801 ausführte. In Berlin, wo sie im Juli desselben Jahres eintraf, wurde sie ebenfalls zum Mitgliede der Akademie ernannt und es fehlte auch hier nicht an Aufträgen, denen sie sich jedoch wegen zu kurzen Aufenthaltes daselbst nicht unterziehen konnte. Ueber Dresden kehrte sie nun

nach Paris zurück und traf daselbst im Winter desselben Jahres glücklich ein.

Den Bourbons, deren trauriges Geschick sie in weiter Ferne mit inniger Theilnahme erfüllt hatte, blieb sie auch fortan unter ganz veränderten Umständen getreu und scheint dieser Gesinnung auch in ihren Beziehungen zu Mitgliedern der kaiserlichen Familie Ausdruck verliehen zu haben; insbesondere als sie nach einem dreijährigen Aufenthalte in England wieder nach Paris zurückgekehrt, das Porträt der Madame Murat zu malen hatte.

In Coppet, wohin sie auf einer Schweizer Reise (1808—9) gekommen war, malte sie Frau von Staël; ein Bild, das ihr großen Ruhm brachte. Aus der Schweiz zurückgekehrt, kaufte sie sich ein Landhaus bei Marly, welches wie einst ihr Haus in Paris das Rendez-vous einer glänzenden und feingebildeten Gesellschaft wurde, und namentlich zu der Zeit der Restauration scheint sich die Aufmerksamkeit des Publikums, dem Beispiele des Hofes folgend, in erneutem Maße wieder der Madame Lebrun zugewendet zu haben. Nachdem schon im Jahre 1813 ihr Mann gestorben war, verlor sie im Jahre 1818 ihre einzige Tochter, die ihr manchen Kummer

gemacht hatte, und zwei Jahre darauf ihren Bruder, dessen Verlust sie tief schmerzte. Noch in dem hohen Alter von achtzig Jahren malte sie das Porträt ihrer Nichte, Madame de Rivière und dies Bild wird an Kraft des Kolorits und Ausdrucks noch den besten Erzeugnissen ihrer Blüthezeit an die Seite gestellt.

Zu derselben Zeit (1835) gab sie in den „Souvenirs“ ihre eigene Lebensbeschreibung heraus, worin sie auch sorgfältig aller ihrer bis dahin vollendeten Werke gedenkt; die Zahl derselben beläuft sich auf 662 Porträts, 15 größere Kompositionen und gegen 200 Landschaften, die sie auf ihren Reisen in der Schweiz und in England aufgenommen hat. Sie starb im fast vollendeten siebenundachtzigsten Jahre am 30. März 1842 nach einem Leben, das ebenso reich an angestrebter Arbeit, als an glücklichen Erfolgen und den mannigfachsten Genüssen war; eine Gestalt von seltener Lebenskraft und Frische und zur Zeit ihrer Blüthe ein rechtes Kind jener äußerlich glänzenden, innerlich aber an vielen Gebrechen leidenden Periode, die der französischen Revolution vorausging und dieselbe als nothwendige Folge hervorgerufen hat.

Die Künstlerinnen des romanischen Südens

mögen diese Uebersicht der kunstübenden Frauen des achtzehnten Jahrhunderts beschließen. Aus Spanien sind nur wenig Namen zu erwähnen, wie ja denn auch seit dem Regierungsantritt der Bourbonen das künstlerische Interesse aufhört, ein so bedeutendes Element in dem Leben der spanischen Nation zu sein, als dies unter den Habsburger Herrschern während des ganzen siebenzehnten Jahrhunderts der Fall gewesen war. Auch hier bestätigt sich wiederum, daß die Theilnahme der Frauen der Gradmesser des allgemeinen Interesses ist, das eine Nation für Kunst und Kunstschöpfung hegt.

Doch sehen wir auch hier die bedeutendsten Schulen wenigstens durch einige Namen vertreten; die von Sevilla durch die schon oben erwähnte Porträtmalerin Maria de Baldes Leal, deren Vater und Lehrer Don Juan de Baldes nach dem Tode Murillo's als der erste Maler dieser Schule betrachtet wurde; die von Madrid durch Clara und Anna Menendez, von deren letzteren eine Reihe von Scenen aus dem Don Quixote bekannt ist. Ueberdies gehören dieser Schule Donna Barbara Maria de Hueva und Donna Maria de Silva, Herzogin von Arcos an, die als Zeichnerinnen gerühmt werden und wie Anna Me-

nendez und die Malerin Anna Perez aus Navarra Mitglieder der Akademie von S. Fernando waren; endlich Maria Prieto, die Tochter eines angesehenen Medailleurs, die neben der Malerei auch die Kupferstecherkunst übte, aber schon im zwanzigsten Jahre ihres Alters 1772 zu Madrid starb. In Portugal, das damals auf zwei dichtende Frauen, Magdalena da Gloria und die Gräfin de Vimeiro stolz war, finden wir auch zwei Malerinnen thätig, Donna Isabel Maria Rite aus Oporto und Catarina Vieira aus Lissabon, deren erstere durch ihre Miniaturporträts Ruhm erlangte und deren letztere nach Entwürfen ihres Bruders Don Francisco Vieira de Mattos mehrere Bilder für Kirchen ausgeführt hat.

Größer ist die Zahl der Künstlerinnen in Italien, wo überhaupt kaum weniger Frauen zu Ruhm und Auszeichnung während dieses Zeitraumes gelangt sind, als während des an weiblichen Talenten so reichen sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts.

Es ist jetzt recht eigentlich das Zeitalter der gelehrten Frauen, und während wir sonst mit Vorliebe bei den Dichterinnen Italiens weilen konnten, so haben wir es nun mit weiblichen Doctoren und Professoren zu thun. Wir lernen Kinder kennen,

die lateinische Reden halten, wie die neunjährige Maria Gaetana Agnesi zu Mailand über die Studien des weiblichen Geschlechts; Jungfrauen promoviren und erwerben „rite“ die Doctorwürde in Philosophie und Jurisprudenz, wie Maria Vittoria Delfini, Cristina Roccati und Laura Bassi an der Universität zu Bologna und Maria Pellegrina Amoretti in Pavia; Frauen nehmen Lehrstühle an Universitäten ein, wie Anna Manzolini geb. Morandi, die im Jahre 1758 zum „Professor der Anatomie“ in Bologna und die oben erwähnte Agnesi, welche ebendasselbst von Papst Benedikt zum Professor der mathematischen Wissenschaften ernannt wurde. Doch fehlt es auch an Dichterinnen nicht, und unter den Arkadierinnen glänzen manche Frauennamen; Emilia Ballati entwirft in einem Sonett kein allzu lockendes Bild der Liebe, Giulia Baitelli preiset in einem anderen Petrarca, und in den Poesieen der Laura Vanetti glaubt Metastasio den Geist des Dichters der Liebe selbst zu erkennen.

Mehr Namen hier zu nennen ist uns nicht gestattet, und auch von den Künstlerinnen wollen wir nur eine rasche Uebersicht geben. Keine der früheren bedeutenden Schulen ist ohne die Zierde weiblichen Talentes auch in diesem Zeitraume geblieben.

In Florenz blühte, nach längeren Studien bei Boucher und Rigaud in Paris Violanta Beatrice Siries als Porträtmalerin, zu der die denselben Kunstzweig ausübenden Anna Vocccherini und Anna Galeotti hinzuzufügen sind; ferner die Kupferstecherinnen Livia Pisani, Violanta Banni und Teresa Mogalli, die auch in der Malerei erfahren war. Durch enkauistische Malereien hat sich gegen das Ende dieses Jahrhunderts Anna Parenti-Duclos ausgezeichnet. In Rom lebte die durch ihr Talent in der Malerei, so wie durch die Tugenden des Herzens gleich ausgezeichnete Maria Felicia Tibaldi, der noch andere Malerinnen wie ihre Schwester Teresa, Rosalba Maria Salviani und Catarina Cherubini anzureihen sind. Als Kupferstecherinnen thaten sich Catarina Zucchi und Laura Piranesi hervor; als Miniaturmalerinnen Bianca und Matilda Festa, von denen die letztere zum Professor an der Akademie von S. Luca ernannt wurde. Den Ruhm der Dichtkunst vereinigten mit dem der Malerei Maria Maratti, Tochter und Schülerin des berühmten Carlo Maratti und später Gattin des Dichters Giamb. Zappi und Anna Vittoria Dolora, die erst in hohem Alter im Jahre 1827 als Do-

minifaner=Nonne gestorben ist. In Neapel, das in diesem Zeitraume eine berühmte Mathematikerin in Maria Angela Ardinghelli hervorgebracht hat, finden wir außer den drei talentvollen Geschwistern Maria Angiola, Felice und Emanuela Matteis zwei angesehene Malerinnen Angelica Siscara und Colomba Garri, die Blumen und Genrebilder malte und die in einer Reihe von Küchenstücken dies specielle Gebiet weiblichen Schaffens auch künstlerisch zu verherrlichen suchte.

Nicht minder zeichnen sich die oberitalienischen Städte aus; Turin, Mailand, Bergamo, Roveredo, Carpi und Parma haben wenn auch nur vereinzelt Malerinnen hervorgebracht, wogegen in Bologna und Venedig sich die Macht der Tradition in einer größeren Reihe von tüchtigen Künstlerinnen bekundet. In Bologna, das an gelehrten Frauen so reich war, wirkte das Vorbild der edlen Sirani in den weiblichen Gemüthern fort; Anna Manzolini, die wir schon als Professor kennen gelernt, war sehr geschickt Porträts in Wachs zu hessiren; auch Clarice Vasini wurde als Bildhauerin gerühmt und zum Mitglied der Accademia Clementina ernannt. Lucia Casalini, Bianca Giovannini, Barbara Burini, Eleonora Monti, Anna Teresia Messieri, Rosa Al-

boni und Teresa Tesi halten den Ruhm der bolognesischen Frauen in der Malerei aufrecht. Venedig aber hat den Ruhm, außer einer nicht unbedeutenden Zahl von Malerinnen die dem Vorbilde der Maria Robusti nacheiferten, eine Künstlerin hervorgebracht zu haben, die auch in weiteren Kreisen und bei fremden Nationen den Glanz des italienischen Namens erneut und wie keine andere während dieses Zeitalters verbreitet hat.

Es ist dies Rosalba Carriera, geboren zu Venedig im Jahre 1675 und von dem Vater, der ein in der Verwaltung beschäftigter Beamter, dabei aber Freund der Kunst war, und selbst gut zeichnete, schon früh zu seiner eigenen Lieblingsbeschäftigung angehalten. Nach den ersten kindlichen Versuchen studirte sie die Kunst in ernsterer Weise unter Antonio Nazari, der namentlich als Pastellmaler sehr angesehen war, unter dem Cavaliere Diamantini, der auch als Kupferstecher thätig war und endlich unter Antonio Balestra, dem sie vielleicht zum größten Theile die Leichtigkeit der Technik und die tiefere Auffassung zu verdanken hat, wodurch sich ihre Werke auszeichnen. Von dem ihr verwandten Antonio Pellegrini endlich erlernte sie die Technik der Miniaturmalerei, in der sie eine hohe Stufe der Vollendung

erreichte und die sie vielleicht nur ungern, jedoch durch die Schwäche ihrer Augen gezwungen mit der Pastellmalerei vertauschte, in der sie später ihren größten Ruhm erworben hat.

Von ihren Miniaturbildern wird insbesondere die strenge und richtige Zeichnung gerühmt, verbunden mit einer in dieser Gattung nur seltenen Leichtigkeit des Pinsels, die durchdachte Anordnung und die leuchtende Kraft des Kolorits, welche sie sogar auf ihre später in Pastell gemalten Bilder zu übertragen gewußt hat. Schon früh wurde ihr Anerkennung und Ehre im reichsten Maße zu Theil; in der Heimath als „Vertraute der malerischen Musen,“ als „Zierde ihres Geschlechts und der venetianischen Malerschule“ gepriesen, wurde sie nach Paris und Wien berufen, um dort ihre Kunst zu üben, und die Akademicien von Paris, Bologna und Rom zählten sie zu ihren Mitgliedern.

Alle diese Ehren aber scheinen ihr Herz und Gemüth unberührt gelassen zu haben, und obschon sie ein Kind Venedigs, der noch immer in Lust und Genuß schwelgenden Stadt war, geht ein Zug tiefen Ernstes, ja schwärmerischer Schwermuth durch ihr ganzes Leben, der nicht selten auch durch ihre Werke hindurchblickt. Als sie sich einst

auf einem Bilde mit düsterm Blätterfranze dargestellt hatte, äußerte sie zu den besorgt fragenden Freunden, es sei dies das Bild ihres Lebens, und tragisch, wie dieses, würde auch ihr Ende sein. War es Trauer um ein verlorenes Glück oder die Furcht eines nahenden Unheils, das die reichbegabte Künstlerin in so herbe Bande geschlagen? Wenn es das letztere war, so hatten ihre düsteren Ahnungen sie nicht betrogen; sie erblindete gegen das Ende ihres Lebens und, was sie ebenfalls vorausgesehen, mit dem Augenlichte trübte sich auch das Licht ihres Geistes. Sie starb am 15. April 1757 in Venedig und wurde unter den Aeußerungen eines allgemeinen und ungeheuchelten Schmerzes in der Parochialkirche di S. Sisto e Modesto begraben.

IX.

Mit den vorhergenannten Künstlerinnen des achtzehnten Jahrhunderts beschließen wir die Uebersicht einer mehr als zweitausendjährigen Betheiligung des weiblichen Geschlechts an den Fortschritten und den verschiedenen Entwicklungsformen, welche die Kunstgeschichte während dieses Zeitraumes durchlaufen hat. Doch möge es uns gestattet sein, zum Schluß unserer Betrachtungen noch einige Andeutungen über die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hinzuzufügen.

In ununterbrochener Folge reicht die Thätigkeit weiblicher Talente bis an die Schwelle der Gegenwart, um in dieser selbst eine noch größere und ausgedehntere zu werden. Diese Steigerung ist eine solche, daß die der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts angehörigen Künstlerinnen die Zahl derjenigen, welche während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts thätig gewesen sind, um

ein Bedeutendes übertreffen und ungefähr die Hälfte sämmtlicher mir bekannten Künstlerinnen ausmachen. Es hat dies seinen Grund zum Theil in dem ungemein gesteigerten Kunstbetriebe unserer Zeit überhaupt, zum Theil aber auch in der immer mehr zunehmenden Befreiung des weiblichen Geschlechtes von Vorurtheilen und Hemmnissen, die demselben früher die Betheiligung an den wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen erschwerten. Je weiter diese Befreiung in der geschichtlichen Entwicklung der Völker vorschritt, um so größer wurde die Zahl bedeutender, durch Sitte, Bildung und Talent hervorragender Frauen, um so größer auch die Zahl der Künstlerinnen. In der Gegenwart nun ist diese Befreiung — ganz abgesehen von allen Extremen einer s. g. Emancipation, die weil sie gegen die eigenste Natur des weiblichen Geschlechtes laufen, weder tiefgreifende Wirksamkeit noch Dauer haben können — größer geworden, als je; wie denn auch kein Zeitalter dem weiblichen Geschlechte so weite Sphären der Bildung eröffnet hat, als das unsrige. Und wenn man auch in dieser Beziehung schon jetzt des Guten nicht selten zu viel zu thun und die weibliche Jugend mit einer allzubunten Fülle von Bildungsstoffen zu überladen geneigt ist, so darf die sorg-

fältigere Rücksichtnahme auf die Erziehung des weiblichen Geschlechts im Ganzen und Großen doch nur als ein großer Vorzug unserer Zeit gerühmt werden. Der Gedanke, daß das Wohl und Wehe der künftigen Generationen nicht allein in den Händen des Mannes ruht, der die Dinge und Verhältnisse des Lebens edler und würdiger gestalten soll, sondern auch in denen der Frauen, die dem heranwachsenden Geschlechte als Mütter und Pflegerinnen den Sinn für alles Edle und Große einzupflanzen haben; dieser Gedanke und diese Ueberzeugung haben in der That der Erziehung des weiblichen Geschlechtes eine erhöhte Wichtigkeit beigelegt und dieselbe innerlich wie äußerlich reicher und mannigfacher gestaltet. So ist mehr vielleicht und in weiteren Kreisen als sonst der Sinn auch für das Große in der Kunst angeregt worden und es konnte nicht ausbleiben, daß mit gesteigerter Einsicht in das Wesen der Kunst und mit erhöhtem Geschmack für die Schönheiten derselben, auch der Drang sich steigerte, das Schöne durch die Kunstübung selbst hervorzubringen, wozu überdies die Einführung gewisser Kunstzweige in den Jugendunterricht noch das Ihrige beitragen mußte. So kommen mancherlei Umstände zusammen, um die Betheiligung der

Frauen an der künstlerischen Entwicklung der Gegenwart größer zu machen, als dieselbe früher gewesen ist; ja, man könnte denselben noch einen andern hinzufügen, der mehr auf den socialen Verhältnissen unserer Zeit beruht und der darin besteht, daß die weibliche Jugend jetzt mehr als sonst von dem Wunsch beseelt erscheint, sich zur Erwerbung einer selbständigen und unabhängigen Stellung in der Gesellschaft zu befähigen. Daher die große und fast in's Bedenkliche sich steigende Zahl von jungen Mädchen, die keine Mühe und Anstrengung scheuen, um sich zu Lehrerinnen an Schulen oder zu Erzieherinnen auszubilden; daher die Menge derer, die sich musikalischen Studien unterziehen, um sich durch Musik und Gesangunterricht eine ihren Neigungen und Fähigkeiten entsprechende ehrenvolle Wirksamkeit zu schaffen. Daher endlich die große Zahl von solchen, die in der Ausübung der bildenden Künste sich einen Beruf schaffen, der ihnen innere Befriedigung von Geist und Herz und zugleich die Mittel gewährt, zu jener gewünschten Unabhängigkeit zu gelangen, ohne aus der Sphäre ächter und reiner Weiblichkeit heraustreten zu müssen.

Derartige Verhältnisse sind es, aus denen man sich die große Steigerung weiblicher Kunstübung

im neunzehnten Jahrhunderte zu erklären hat. Was nun das qualitative Verhältniß derselben zu der in früheren Zeiten anbelangt, so gilt für das neunzehnte Jahrhundert, was wir schon oben über die Künstlerinnen des achtzehnten Jahrhunderts gesagt haben, in noch höherem Maaße. Der Strom geht auch jetzt mehr in die Breite. Es liegt dies, wie wir dort andeuteten, in dem Wesen der ganzen Zeit begründet, daß bei verhältnißmäßig weit und gleichmäßig verbreiteten Gaben und Bildungsmitteln die außergewöhnliche Befähigung, das eminente Talent und das eigentliche Genie seltener als in früheren Zeiten hervortreten. Es ist dies ein Gesetz, dem nicht bloß die künstlerische, sondern nicht weniger die wissenschaftliche und poetische Produktion, sowie alle übrigen Kreise menschlicher Thätigkeit und menschlicher Bestrebungen unterliegen, und welches in der Kunst die Männer nicht minder, als die Frauen betrifft. So kann man in der That sagen, daß es weniger ausgezeichnete und große Künstlerinnen in unseren Tagen giebt; man wird aber hinzufügen müssen, daß die Zahl der guten Künstlerinnen größer als sonst ist.

Was nun aber das Wesen und den Gehalt moderner Kunst anbelangt, an welcher die Theilnahme des weiblichen Geschlechtes in raschen Zügen

nachzuweisen ist, so haben wir zunächst einen Blick auf das achtzehnte Jahrhundert zurückzuwerfen. Dies Jahrhundert bewegte sich im Ganzen in den Reminiscenzen der großen Schulen der früheren Blüthezeiten; die Kunst wurde traditionell geübt und konnte sich so eine große Vollkommenheit der Technik bewahren, zu welcher eine größere Sonderung der Gattungen auch ihrerseits beigetragen zu haben scheint. Innerlich aber hatte sich diese Kunstweise nicht in entsprechender Weise fortgebildet. Neue Ideen traten weder in der Kunst, noch in dem übrigen Leben der Nationen hervor, bis etwa um die Mitte dieses Jahrhunderts auf dem Gebiete der literarischen Thätigkeit und des politischen Lebens eine große Entwicklung stattfand, die zu einer Umgestaltung aller Lebensverhältnisse der modernen Völker führen sollte. Wir haben diese Entwicklung schon oben näher bezeichnet; daß wir die Folgen derselben nicht schon dort in ihrer ganzen Ausdehnung für die Kunst geschildert haben, lag in dem Umstande begründet, daß alle derartige Veränderungen sich erst in dem geistigen, sittlichen und staatlichen Leben einer Nation vollziehen müssen, ehe sie zu ihrer vollen Geltung auch in der Kunst gelangen können; ob- schon dann allerdings diese selbst die Bewegung,

von der sie angeregt worden ist, auch ihrerseits fördern und beschleunigen hilft. So haben wir zwar schon früher der Kunstweise David's und Garstens' Erwähnung gethan und deren Einfluß auch auf die Thätigkeit weiblicher Talente angedeutet; die Resultate aber dieser Richtungen, so wie anderer die durch sie hervorgerufen sind, treten in Bezug auf die weibliche Kunstübung erst im Beginne des neunzehnten Jahrhunderts in deutlich erkennbarer Weise hervor. Sind doch die Frauen, wie wir schon öfter gezeigt, überhaupt mehr geneigt, sich an dem Gewordenen und Bestehenden zu betheiligen, als den Prozeß des Werdens und der Entwicklung selbstthätig mit durchzumachen!

In Frankreich nun ist die neue Richtung, außer einigen andern Künstlern verwandten Strebens hauptsächlich von David angebahnt worden. Von dem ernstern Sinne beseelt, der sich damals mitten in einer frivolen und sittlich verfallenen Zeit zu regen begann, machte David durch eine strengere und ernstere Auffassung gegen eine Kunstweise Opposition, die durch äußerlichen Reiz und süßliche Frivolität recht eigentlich als der Ausdruck jener ganzen Zeitrichtung gelten konnte, welche in der Regentschaft und der Regierung Ludwigs XV. ihren Höhepunkt erreicht hatte. „David hat“ sagt

Göthe in dieser Beziehung „viel, ja das Meiste zu der allerdings wesentlichen Verbesserung des Geschmacks, welche bei seinen Landsleuten sich ereignete, beigetragen; seitdem er aufgetreten, ist die galante und fade Manier der Vanloo und Boucher ziemlich verschwunden; man nimmt nun allgemein in den Produkten französischer Künstler mehr Ernst, Wissenschaft, auch fleißigere Ausführung, die ein Streben nach der Form anzeigt, wahr.“

Die Eigenschaften dieser neuen Kunstweise zeigten sich zuerst an seinem „Belisar“, sodann an dem 1786 in Rom ausgestellten Bilde, welches den Schwur der Horatier darstellte. Die Wirkung war eine überraschende. Man fühlte daß man es hier mit einer Richtung zu thun hatte, die im entschiedensten Gegensatz gegen die Kunst der oben genannten Meister, im entschiedensten Gegensatz auch gegen die gesammten Zeitverhältnisse stand, gegen welche fast gleichzeitig der Sturm der politischen Leidenschaften losbrach. Alles dies mag zu dem großen Erfolge des Bildes beigetragen haben, indem wohl niemals, wie Göthe sagt, „ein Gemälde mit solchem Zulauf und lauterem Beifalle geehrt worden ist.“ Allerdings lag auch in dieser Kunstweise Vieles, was Tadel verdiente. Es war in ihren Erzeugnissen eine gewisse Ab-

sichtigkeit nicht zu verkennen, die sich in einzelnen Gebäuden u. a. bis zum Gefünstelten und Theatralischen steigerte. Je mehr die Absicht einer bestimmten Wirkung sich geltend machte, um so mehr trat die Seite des Gemüthes zurück. Es fehlte der Reiz natürlicher Einfachheit. Aber trotzdem darf man diesen Werken, wenn man sie mit den Hervorbringungen der entgegengesetzten oberflächlichen und weichlichen Richtung vergleicht, ihre volle Berechtigung nicht absprechen. Ja es scheint fast, als ob diese, aus dem Charakter der französischen Nation selbst hervorgehenden Fehler mit dazu gehört hätten, um der neuen Richtung ihren großen Erfolg zu sichern und um dieselbe als den Ausdruck der neuen Zeitbestrebungen selbst erscheinen zu lassen, die bald in den gewaltigen Erschütterungen der Revolution und in der Gründung der Republik hervortraten. Denn David ist recht eigentlich als der Maler der Republik zu betrachten, der er auch seiner politischen Gesinnung nach zugethan war, und gewiß hat er nicht wenig dazu beigetragen, durch seine Werke die Zeitgenossen in der einmal eingeschlagenen Richtung weiter zu führen und dieser selbst den Reiz künstlerischer Verherrlichung hinzuzufügen. Wie nun aber das gesammte staatliche und sociale Leben des

französischen Volkes auf diesen großen Ereignissen beruht, so kann man auch sagen, daß die aus dem glühenden Boden jener Zeit hervorgewachsene Kunst David's die Grundlage der heutigen französischen Kunst geworden ist und daß selbst die letzten Gestaltungen und Richtungen derselben, sowohl in ihren Vorzügen, als auch in ihren Mängeln noch deutliche Anflänge an jene ursprünglichen Schöpfungen des Meisters der Revolution erkennen lassen.

Wir können hier das Werden und die Weiterentwicklung der französischen Kunst nicht ausführlicher betrachten und bemerken für unseren besonderen Zweck nur, daß, wie an der Begründung derselben, so auch an allen später in ihr hervortretenden Richtungen Frauen in reicher Zahl und mit regem Eifer sich betheiligt haben. Zunächst hat David selbst eine große Zahl von Schülerinnen gezogen, unter denen sich einige von nicht geringer Begabung befanden; sein Nebenbuhler Regnault ist ebenfalls durch die Bildung mehrerer Schülerinnen bekannt und fast jedem der bedeutenderen Nachfolger David's, wie Gérard, Girodet, Abel de Pujol u. A. stehen einige oder mehrere weibliche Zöglinge zur Seite. Dasselbe gilt von den späteren Meistern der ernsteren Historienmalerei

bis auf Robert Fleury und Léon Cogniet, welcher letztere vielleicht die größte Zahl talentvoller Schülerinnen aufzuweisen hat. Von der überwiegenden Mehrzahl der französischen Künstlerinnen wird das Porträt behandelt; sodann die Blumenmalerei, für deren Verbreitung namentlich Redouté, Van Dael und Spaendonck große Verdienste haben, und die Miniatur- und Porcellanmalerei, in welcher halb der Industrie, halb der Kunst angehörenden Thätigkeit sich Frauen in großer Zahl und oft mit bedeutendem Erfolge hervorgethan haben. Auch in der Plastik hat Frankreich im Laufe dieses Jahrhunderts einige talentvolle Künstlerinnen hervorgebracht, von denen insbesondere eine hochgestellte und nur allzu früh durch den Tod dahingeraffte Dilettantin zu den hervorragendsten Erscheinungen in diesem nur selten von Frauen geübten Kunstzweige gerechnet werden darf.

Nur ungern verzichten wir darauf die Namen, wenigstens der bedeutendsten unter diesen Künstlerinnen aufzuführen. Dagegen verdient noch als ein für die französische Kunstübung höchst charakteristischer Umstand hervorgehoben zu werden, daß sich die Thätigkeit fast sämtlicher Künstlerinnen während dieses Jahrhunderts auf das eine Paris concentrirt. Eine solche Concentration hatte

allerdings schon in den früheren Jahrhunderten stattgefunden; jetzt ist dieselbe wo möglich noch größer geworden. Das bekannte Wort: „Paris, c'est la France“ gilt für die Kunst, wie es für das politische und wissenschaftliche Leben der Nation gilt, und man kann sagen, daß diese Centralisation, die man noch in jüngster Zeit und an bedeutsamer Stelle als den Grundgedanken des französischen Nationallebens bezeichnet hat, für die Kunst wie für jeden anderen Bereich des Volkslebens die nachhaltigsten Folgen ausgeübt hat; Folgen die einerseits ebenso vortheilhaft und günstig sind, als sie andererseits der Gesamtentwicklung des Volkes Nachtheile bringen. Betrachten wir dieselben zunächst für die Kunstübung, so ist nicht zu verkennen, daß das Zusammenströmen fast sämtlicher Künstler nach diesem einen Orte einen Wettstreit aller Talente, eine Anspannung aller Kräfte und eine Steigerung technischer Vollkommenheit hervorrufen muß, die in der That zu den bemerkenswertheften Eigenschaften des französischen Kunstlebens gehören und an denen auch die französischen Künstlerinnen im allgemeinen einen größeren Antheil haben, als dies in andern Ländern der Fall ist.

Diesem Vorzuge höherer technischer Vollenbung

indefß stehen Nachtheile der allererheblichsten Art zur Seite, welche ebenfalls aus jener Centralisation des Kunstlebens in Paris hervorgehen und von denen wir hier nur die absichtliche Steigerung und die daraus folgende Uebertreibung gewisser Kunstrichtungen, sowie die Verarmung des Kunstlebens in dem ganzen übrigen Lande hervorheben wollen. Wie man nämlich einerseits durch eine stete Ausbildung und Steigerung der Technik in der Wirkung des Kunstwerkes einander zu übertreffen sucht, so kann es nicht fehlen, daß auch die verschiedenen Auffassungen und Richtungen in der Kunst an dieser bewußten und absichtlichen Steigerung Theil nehmen. Daher jenes Sagen nach dem Effekte, daher jenes künstliche Zuspitzen und Berechnen der Wirkung, daher endlich jenes Raffinement, welches eine so unerfreuliche Zuthat zu der Mehrzahl der französischen Kunstproduktionen selbst besserer Art bildet und durch welche die Naivetät des Schaffens auf das Empfindlichste beeinträchtigt wird. Derartige Werke können imponiren und ergreifen; aber es fehlt ihnen die stille Läuterung und Sammlung, es fehlt ihnen der rein menschliche Kern einfacher und wahrer Empfindung, die immer den eigentlichen

Gehalt, wie das höchste Endziel der Kunst ausmachen sollen.

Was den andern Punkt anbelangt, so ist es natürlich, daß, wo alle Kräfte mit Gewalt nach einem Mittelpunkte hinströmen, das Ganze verarmen muß. Das Pariser Kunstleben ist reich und großartig, das Kunstleben Frankreichs dagegen ist arm und dürftig; und in demselben Maße als tagtäglich in der Pariser Kunst-Arena neue Talente sich häufen und in rastlosem Wettstreit die Produktion, die allerdings den Bedürfnissen eines Weltmarktes zu genügen hat, sich steigert und übersteigert, in demselben Maße tritt die künstlerische Produktion in den Provinzen zurück, und das Kunstleben geht überall der Verarmung entgegen. Bei der Hypertrophie des Herzens muß allmählig der Körper des Landes dahinstechen. Nun sind auch hier zahlreiche Ausnahmen nicht zu verkennen; ja es ist möglich, daß neuere Bestrebungen der Provinzen, ihrem eigenthümlichen Leben einen geistigen Ausdruck zu verschaffen, auch für die bildenden Künste einst glückliche Früchte tragen werden; für jetzt aber haben jene oben angedeuteten Verhältnisse noch ihre volle Gültigkeit.

Werfen wir nun schließlich noch einen Blick auf die Entwicklung der deutschen Kunst, so

haben wir auch hier anzuerkennen, daß in derselben kaum eine Richtung hervorgetreten ist, an der sich nicht Frauen mit Liebe und Eifer betheiligt hätten. Schon oben ist auf die Begründung der modernen deutschen Kunst durch Carstens hingewiesen. Wir sahen dort, daß auch er sich von der äußerlich vollendeten, innerlich aber armen Kunstweise seiner Zeitgenossen abgewendet hatte und zu den reineren Formen der Antike zurückgekehrt war, wie dies fast gleichzeitig von David geschehen. Aber wenn der Letztere in diesen Formen und den der alten Welt entnommenen Gegenständen Mittel und Ausdrucksweise für bestimmte praktische Bedürfnisse des französischen Nationalgefühls suchte und fand, so war es ein durchweg idealeres Streben, welches Carstens zur Antike geführt hat. Seine Absicht war es, den edlen und reinen Geist der alten Heroenwelt zur Erscheinung zu bringen, um einer in Künstelei und Unnatur befangenen Zeit das Bild einfacher und schöner Zustände vorzuhalten und dies hat er in der That mit einer Tiefe des Gedankens und mit einer Wärme der Empfindung gethan, die weit über David's Leistungen hinausgingen und ihm Vorzüge gaben, deren Mangel wir schon oben bei David hervorgehoben haben. Ueberall ist es

nur der Gedanke des Gegenstandes, der die Composition des Kunstwerkes bedingt und auch den leisesten Schein aller Absichtlichkeit von demselben fern hält; statt dessen tritt die Macht des Gemüthes und der Empfindung siegreich hervor und ob schon wir es hier mit den Erzeugnissen eines tief und richtig denkenden Geistes zu thun haben, so haben sich dieselben doch überall den Reiz unmittelbarster Naivetät und einfach natürlicher Anmuth bewahrt. Die Macht dieser neuen Richtung bekundete sich in überraschender Weise, als Carstens im Jahre 1792 eine Ausstellung seiner Kunstwerke in Rom veranstaltete und der Sieg, den dieselben in der öffentlichen Meinung errangen, war um so höher anzuschlagen, als dieselben nur aus schwarzen und getuschten Zeichnungen bestanden und ihnen somit der bestechende Glanz einer schulgerechten Ausführung fehlte, der den Werken der bekämpften Kunstweise und denen David's in so hohem Grade zu eigen war. In dieser Ausstellung ist die erste Manifestation des neu erwachten deutschen Kunstgeistes zu sehen und mit ihr daher die Geschichte der modernen deutschen Kunst zu beginnen. Wie sich diese Geschichte nun immer reicher und reicher gestaltete, dies zu schildern würde über die engen Grenzen dieses Werckchens weit hinausführen und

ich darf darauf um so eher verzichten, als ich diesen Gegenstand in einem besonderen Werke einer ausführlichen Untersuchung unterworfen habe. Nur das Eine sei hier noch hervorgehoben, daß nach dem Vorgange jenes großen Meisters sich eine Zahl reich begabter deutscher Künstler, als noch das Joch der Fremdherrschaft auf dem Vaterlande lastete, in Rom zusammengefunden hatte, um eifrigem Studium obzuliegen und sich in die stille und seelenvolle Welt der christlichen Kunst hineinzuleben, wie Carstens dies in Bezug auf die Antike gethan. Und als nun endlich jenes Joch abgeschüttelt war, als ein neuer Lebensathem die Herzen aller Deutschen, und auch die der Künstler zu befeelen begann, da ward, noch nicht drei Jahrzehende nach jener ersten Aeußerung des deutschen Kunstgeistes eine Reihe von Werken in den Wandmalereien der Villa Massimi geschaffen, von einer solchen Vollendung der Formen, von einer solchen Innigkeit und Wärme des Gefühls, von einem so tiefen Eindringen in den Geist und Gedanken der Gegenstände, die aus den Gedichten Dante's, Ariosto's und Tasso's entnommen waren, daß man wohl berechtigt ist, dieselben als das erste glänzende Siegesdenkmal der neueren deutschen Kunst zu preisen. Wo so Großes geleistet und

und mit so großem Erfolge gekrönt wurde, wo Männer wie Cornelius, Koch, Overbeck, Veit, Schnorr u. A. in dem ersten Eifer glücklicher Begeisterung wirkten, da mußte sich denn auch bald ein Kreis jüngerer und von gleichem Streben beseelter Kunstgenossen zusammenfinden, und unsere Frauen mögen stolz darauf sein, daß in diesem Kreise auch treffliche Künstlerinnen mit thätig gewesen sind. Eine Kunstweise, die aus dem Grunde des Herzens emporgewachsen und von vaterländischer wie religiöser Begeisterung getragen war, konnte nicht anders, als auch die Frauen mächtig ergreifen, die religiösen Empfindungen stets zugänglich sind und die auch gerade damals vielfache Beweise innigster Theilnahme an den Geschicken des Vaterlandes gegeben hatten. Dazu kam, daß einige der obengenannten Meister dieser neuen Richtung sich mit Vorliebe den zarten und anmuthigen Formen der frommen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts zugewendet hatten, die auch ihrerseits dem weiblichen Charakter besonders zusagen mußten.

Nachdem nun so die deutsche Kunst in Rom erstarkt und durch eine Fülle strebsamer Kräfte zur allgemeinen Anerkennung gelangt war, an der auch jene Künstlerinnen reichen Antheil gewannen,

bietet sich das schöne Schauspiel dar, daß dieselbe auf den heimathlichen Boden Deutschlands zurückgeleitet wird, um sich daselbst zahlreiche neue Stätten zu gründen und nach der Vielseitigkeit deutschen Geistes sich in mannigfaltigen Richtungen und Schulen zu bethätigen. Eine Mannigfaltigkeit, die der deutschen Kunst, namentlich im Vergleich zu der französischen, zum großen Vorzuge gereicht und als Beweis betrachtet werden kann, daß dieselbe bei uns mehr vielleicht, als bei irgend einer Nation mit den tiefsten Empfindungen und Bedürfnissen des Volkes selbst verwachsen ist.

Von den neuen Stätten nun, in denen sich ein frisches und kräftiges Kunstleben zu regen begann ist zunächst München zu nennen, wo dasselbe durch die Berufung von Cornelius einen festen Mittelpunkt gewann. Die hohe Bedeutung Münchens für die Entwicklung einer monumentalen und wahrhaft historischen Kunst bedarf hier keiner Ausführung; nur so viel sei bemerkt, daß zu den Namen der großen Künstler, die ein Jeder kennt, auch eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlerinnen sich gesellt, die, wenn sie auch jenen an Bedeutung nicht verglichen werden können, doch Zeugniß für die Kraft der Sympathieen ablegen, mit der die ernstesten Münchener Bestrebungen auch

weibliche Talente nach sich zu ziehen und hervorzurufen im Stande waren.

Weniger zahlreich sind die Künstlerinnen, welche aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen sind, doch auch diese von einer dem Sinne und dem Wesen der Schule wohl entsprechenden Bedeutung; dagegen sind mehrere weibliche Talente in Weimar thätig gewesen und noch thätig, um den alten Ruhm aufrecht zu erhalten, den die Frauen grade dort durch ihre Theilnahme an dem Aufschwung unserer modernen Literatur sich errungen haben.

Wohl die größte Anzahl von Kunstjüngerinnen hat, wie schon in dem vergangenen, so auch in dem gegenwärtigen Jahrhundert Berlin aufzuweisen. Die frische Entfaltung der verschiedensten Kunstzweige, die von kunstliebenden Fürsten und einem vielleicht mehr als anderswo der Kunst zugänglichen Bürgerstande gefördert und von Meistern höchsten Ranges getragen, daselbst stattfand, mußte hier zahlreiche weibliche Talente hervorrufen, denen überdies das bewegtere Leben der großen Stadt, der Reichthum der Kunstsammlungen, sowie die Ateliers gediegener Meister mehr als anderswo Gelegenheit zu gründlicher Ausbildung darboten. So ist denn fast kein Zweig moderner Kunstübung von Frauen daselbst unberührt geblieben; die

Plastik hat einige vortreffliche Jüngerinnen aufzuweisen, von denen die eine die reinen und großen Prinzipien der Rauch'schen Schule nach Weimar übertragen hat; die Malerei ward von jeher von talentvollen Dilettantinnen geübt, unter denen einige dem königlichen Hause selbst angehören, und von denen, welche die Kunst zu ihrem Lebensberuf erwählt haben, sind fast alle Gattungen mit Erfolg behandelt worden; von der ernstesten und gediegenen Historienmalerei bis zur Landschafts- und Blumenmalerei, welche letztere jetzt von einer trefflichen Künstlerin in dem an ausgezeichneten Leistungen dieses Faches so reichen Lyon geübt wird und von einigen andern durch Verbindung mit einer phantasievollen und erfindungsreichen Arabeskenmalerei einen neuen Reiz erhalten hat.

Von den übrigen deutschen Städten, in denen die Kunst von weiblichen Händen gepflegt wird, wollen wir nur noch Wien anführen, in welchem allerdings, vielleicht wegen des heiteren und leichten Sinnes seiner lebenslustigen Bewohner, nur wenige Frauen der Kunstübung sich zugewendet haben, und Dresden, das sich seinen Ruhm durch kunstgebildete Frauen zu glänzen, auch in diesem Zeitraume bewahrt hat und dessen Akademie, die einige der

ersten deutschen Künstler zu ihren Zierden zählt, bis auf den heutigen Tag eine Pflanzstätte weiblicher Talente geblieben ist.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf die übrigen kunstübenden Nationen der Gegenwart und wenden uns zunächst nach Italien, dem alten Heimathlande der schönen Künste, so hat es der Wechsel aller menschlichen Dinge dem reichbegabten Volke für den Augenblick nicht gestattet, mit den Leistungen der Vorfahren sich zu messen. Auch die Betheiligung von Frauen an dem Kunstleben der Nation ist nicht mehr so groß, als wir sie für die früheren Zeiten nachweisen konnten. Doch sind noch immer einige Namen zu nennen, die mit dem Ruhm ihrer Vorgängerinnen zu wetteifern vermögen, und namentlich haben die Städte Turin, Mailand und Rom einige Künstlerinnen hervorgebracht, die sich in den verschiedenen Gattungen der Malerei ausgezeichnet haben und zum Theil auch durch große äußere Erfolge geehrt worden sind. Bei weitem weniger Künstlerinnen haben sich — wie dies auch schon im verflossenen Jahrhundert der Fall gewesen ist, — in Spanien und bei den skandinavischen Völkern hervorgethan. In England dagegen, wo wir schon am Ende des vorigen Zeitraumes einige Künst-

lerinnen kennen gelernt haben, die in der von Flaxman und Füßli angeregten Weise arbeiteten, haben auch im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts Sculptur und Malerei, und in letzterer namentlich die Aquarell- und Miniaturmalerei nicht unbedeutende Vertreterinnen aufzuweisen. In noch höherem Grade gilt dies von den Niederlanden, mit denen diese Uebersicht in erfreulicher Weise abgeschlossen werden kann. Denn es hat sich sowohl Holland den alten künstlerischen Ruf bewahrt und eine nicht unbedeutende Zahl von Frauen hervorgebracht, die sich zum großen Theil mit der Weiterbildung der aus dem siebzehnten Jahrhundert überlieferten Kunstrichtungen beschäftigen, als auch Belgien, das seit seiner Unabhängigkeitserklärung eine für die Größe des Landes überraschende und als Folge regsten Kunstgefühls zu betrachtende Thätigkeit auf dem Gebiete der bildenden Künste entwickelt hat, an der weibliche Talente in großer Zahl und mit großem Erfolge sich bis auf den heutigen Tag betheiligen.

Es regen sich überall die mannigfaltigsten Kräfte in dem Kunstleben der Gegenwart und der Reichthum, sowie der Ernst ihrer Bestrebungen ist ganz geeignet, den Frauen die sich daran betheiligen wollen, als Sporn zu ernstesten Bemühungen

und Studien zu dienen. Man mag über die bisherigen Leistungen der Frauen auf dem Kunstgebiete denken wie man will; man mag warnend und abmahmend an die angebliche Unmöglichkeit einer vollständigen Ausbildung der Frauen zur Kunst erinnern; man mag endlich die Zweifel an dem künstlerischen Berufe derselben aus der herrschenden Sitte oder aus der Natur des weiblichen Charakters selbst begründen wollen: niemand wird es mehr in Abrede stellen können, daß gerade in dem weiblichen Geschlechte Keime zu Kräften und Fähigkeiten ruhen, die dasselbe wenn nicht zu allen, so doch zu gewissen Zweigen künstlerischer Thätigkeit besonders geschickt machen.

Ob die Frauen unserer oder der kommenden Tage durch die Pflege dieser Keime und Anlagen befähigt sein werden, so Großes und Bedeutendes, als hervorragende Frauen bisher geleistet haben, und vielleicht Größeres und Bedeutenderes zu schaffen, das hängt einerseits von der Gesamtentwicklung des weiblichen Geschlechtes ab, die überall durch neue und bedeutende Triebfedern gehoben zu werden scheint, so wie andererseits, und zwar vielleicht in noch höherem Grade, von dem Muthе der einzelnen Künstlerinnen, sich nicht bloß zu

den höchsten Hoffnungen, sondern auch zu den höchsten Anstrengungen zu erheben. Göthe hat einmal bei Gelegenheit der Angelika Kaufmann diese Fragen berührt und darüber äußerst beherzigenswerthe Worte geäußert, an welche es mir hier zu erinnern gestattet sein mag.

„Ausgezeichnet gut erfundene Werke der bildenden Kunst“ sagt derselbe „von Frauenzimmern herrührend lassen sich freilich nicht nachweisen; aber wenn dieses Geschlecht in andern Künsten und Wissenschaften Denk- und Erfindungskräfte in reichem Maaße gezeigt, wie könnte man ihm solche hier ableugnen wollen? Doch es werde zugegeben, die figurenreichen Kompositionen, die einen weitläufig angelegten Plan erfordern, finden sich bei Weibern selten oder gar niemals, desgleichen sei, aus Ursachen, welche in der Erziehung, im Zustand, in Bildung der Begriffe liegen mögen, ihr Sinn für's Erhabene, Große, für Aeußerungen von Kraft und That nicht geweckt, werde auch wohl schwerlich sich wecken lassen, so bleibt dessen ungeachtet noch immer das Schöne, Zarte, alles was in das ergiebige Feld friedlicher Gegenstände von Liebe und Gegenliebe, zwischen Gatten, Müttern, Kindern u. fällt, ihnen und zwar mit Vorthail zu bearbeiten übrig. Aus welchen Gründen

also, wie aus den angeführten Beispielen (Lavinia Fontana, Sofonisbe Angusciola, Maria Robusti und Artemisia Gentileschi) hervorzugehen scheint, das weibliche Geschlecht sei weder durch die herrschenden Sitten, noch durch schwache Naturgaben gegen die bildende Kunst so nachtheilig bedingt, als manche glauben möchten; vielmehr kann für ausgemacht gelten, daß, wenn Künstlerinnen bei ihrem Studium zwar einige Vortheile entbehren müssen, sie sich hingegen auch mancher Vortheile zu erfreuen haben, und also ohne allen Zweifel im Stande sind, besonders wo die Gegenstände Schönheit, Innigkeit und Zartgefühl erfordern, einen weit höheren Grad von Vollkommenheit zu erreichen, als bisher geschehen ist; nur müßten künftig ihre Bemühungen eine zweckmäßigere Richtung erhalten, von mehrerem Ernst und Beharrlichkeit unterstützt werden. Sollen wir ohne Rückhalt unsere Meinung sagen, so scheint uns die eigentliche Ursache, warum in der bildenden Kunst auch von den begabtesten Frauen bisher noch keine die Oberfläche durchdrungen hat, keineswegs in dem geringern Maasse ihrer Fähigkeiten zu liegen, sondern in der Scheu vor gründlichem Studium, in der Abneigung fest gegen Schwierigkeiten auszuharren. Bei eifrigem Bestreben, mit erhöhten

richtigern Kunstbegriffen, als gewöhnlich im Gange sind, müßten daher Manche die ihnen entgegenstehenden Hindernisse überwinden und sich zu bleibend herrlichem Ruhm emporarbeiten können. Man nimmt wahr, daß die Zahl der Individuen vom schönen Geschlecht, welche sich der Kunst annehmen, täglich wächst; je mehr daher Ansprüche entstehen, daß ihr Schaffen und Urtheilen gelte, je strenger dürfen auch die Forderungen sein, die man an ihre Werke macht, und je mehr werden sie sich hinfort zum Ernsten entschließen müssen, zu Gehalt im Gedanken sowohl als in der Ausführung."

Was Göthe in diesen Worten den Künstlerinnen seiner Zeit mahnend an's Herz legt, hat eine noch viel größere Wichtigkeit für die Gegenwart erhalten. Die Bedeutsamkeit der künstlerischen Bestrebungen hat sich gegen damals in auffallendem Maße gesteigert; mannigfaltigere Richtungen haben sich seither in der Kunst entwickelt und sowohl an innerer Vertiefung, als auch in der Spannung gegen einander zugenommen; die Zahl der künstlerischen Bildungsmittel, so wie die Forderungen der Technik sind unendlich angewachsen. Ueberdies sind die Zeiten vorüber, in denen es genügte, daß ein Werk von weiblicher

Hand herrührte, um schon um deswillen gepriesen zu werden. Was früher als eine meist seltene Ausnahme Reiz und Anspruch auf Anerkennung hatte, verliert beides in demselben Grade, als die Ausnahme aufhört selten zu sein. Heut zu Tage, wo Frauen fast in jedem Zweige der Literatur sich hervorthun und selbst in den Wissenschaften nicht bloß äußeren Ruf, sondern auch praktische Geltung zu erlangen befähigt sind, wird auch den künstlerischen Erzeugnissen weiblicher Hände nichts anderes mehr Geltung und Erfolg zu sichern im Stande sein, als innerer Werth und wirkliche Tüchtigkeit. Und wenn jene gesteigerte Theilnahme der Frauen an den künstlerischen Interessen der Gegenwart eine Folge gehabt hat, die auch von den Gegnern dieser Erscheinung anerkannt werden muß, so ist es die, daß damit aller Halbheit und bloßer Schönthuerei mit der Kunst jeder Anspruch auf Geltung genommen worden ist. Eine ernste Zeit fordert auch von den Frauen ernstes Thun und die Künstlerinnen mögen nicht vergessen, daß in der Kunst kein wahrer und nachhaltiger Erfolg zu erreichen ist, wenn nicht nach dem höchsten Ziele gestrebt wird. Wollen sie aber um dieses Ziel den Wettkampf mit den Männern eingehen, so mögen sie, bei Wahrung und Hütung

weiblichen Sinnes und weiblichen Gemüthes, die stets ihre schönste Zierde bleiben müssen, auch männliche Arbeit nicht scheuen. Die Geschichte ist auch hierin die große Lehrerin der Gegenwart und wenn der Blick auf die großen Leistungen der Vorgängerinnen geeignet ist, die eigene Thätigkeit zu kräftigen und zu begeistern, dann darf vielleicht auch dies Werkchen hoffen, zur Kräftigung und Stärkung weiblichen Talentes mit beitragen zu können. Möge diese Hoffnung in Erfüllung gehen!

Zusätze.

Zu Seite 35. Das im Text erwähnte Buch der Cristina Pisani „la cité des Dames“ ist im Jahre 1498 zu Paris im Druck erschienen. Wir lernen aus demselben eine gelehrte Jungfrau kennen, die als Zierde der Jurisprudenz betrachtet wurde und die den S. 35 aufgezählten Frauen hinzugefügt werden kann. Es war dies Novella, die Tochter eines Professors der Rechtsgelehrsamkeit an der Universität zu Bologna, Audry, und selbst in dieser von Frauen vielleicht nie wieder behandelten Wissenschaft so erfahren, daß sie, wenn der Vater verhindert war, die Vorlesungen desselben an seiner Statt zu halten pflegte. Da sie nun aber von nicht geringerer Schönheit als Gelehrsamkeit war, so mußte sie, wie unser weiblicher Gewährsmann versichert, mit verdecktem Antlitz lesen, um nicht durch ihren Anblick die Hörer aus den trockenen Pfaden des Corpus Iuris und der

Digesten in die Irrgänge anmuthigerer und süßerer Betrachtungen zu verlocken.

Zu Seite 77. Von niederländischen Künstlerinnen sind hier noch Susanna Horebont oder Horneband und Liwina Benning's zu erwähnen. Beide waren in England thätig. Die letztere aus Brügge gebürtig, wurde von Heinrich VIII. dorthin berufen und stand noch 1570 bei Elisabeth in hoher Gunst. Sie soll sich mit einem englischen Edelmann verheirathet haben, so daß ich aus der Gleichheit der Vornamen fast vermuthen möchte, daß sie mit der im Text Seite 76 erwähnten Malerin Lewina Tirlinks eine und dieselbe Person sei. — Auch ist zu bemerken, daß die Mutter des berühmten Malers Anton van Dyk (geb. 1599) in der Landschaftsmalerei erfahren gewesen sein soll.

Zu Seite 92. Unter den Schülerinnen der Elisabetta Sirani, über welche ganz kürzlich von Alfred von Neumont einige Mittheilungen gemacht worden sind, werden zunächst ihre Schwestern Anna Maria und Barbara Sirani genannt. Ferner Veronica und Vincenza Fabri und Ginevra Cantofoli oder Centofogli. Letztere hatte schon vorher bei einem andern Meister sich ausgebildet und ist erst später die Schülerin der

Sirani geworden. Dasselbe gilt auch von mehreren anderen Malerinnen, wie von Lucrezia Scarafaglia, Maria Teresa Coriolani, Teresa Muratori = Scannabecchi und Veronica Fontana, welche auch im Holzschnitt erfahren war und die Porträts geschnitten hat, die den Werken des Historikers der bolognesischen Schule, des Grafen Malvasia hinzugefügt sind. (Vergl. oben S. 89). Von anderen Zeitgenossinnen und Späteren, die mehr oder weniger unter ihrem Einflusse sich gebildet haben, nennen wir noch die Damen Mongardi und de' Franchi, Anna Teresa Messieri, Angelika Cantelli = Cavazza, Camilla Lauteri, Lucia Casalini, Lucrezia Bianchi, Gentile Zanardi, Maria Elena Panfaccchi, Maria Oriana Galli da Bibbiena u. A. Ferner gehören Bologna an die Malerinnen Ersilia Creti, welche eine Schülerin ihres Vaters Donato war, Maria Caterina Lucatelli († 1723) und Maria Viani, von welcher sich in der Gallerie zu Dresden das fein und anmuthig ausgeführte Bild einer liegenden Venus befindet.

Zu Seite 98. Den oberitalienischen Schulen gehören an die Kunststickerin Caterina Cagniana und die Malerin Chiara Salmeggia

von Bergamo, Isabella del Pozzo, die im Jahre 1676 Hofmalerin der Churfürstin Adelheid von Bayern wurde; die Blumenmalerin Bettina und die Kunststickerin Dorotea Aromatari von Mailand und Margareta oder Maria la Caffa aus Cremona, die später am Hofe von Tyrol lebte; aus derselben Zeit sind noch die Malerinnen Camilla Triumfi und Maria Dominici zu nennen, welche letztere aus Neapel gebürtig, in Rom auch die Bildhauerei übte und im Jahre 1703 als Nonne starb. Die als Schülerin der Chiara Barotari angeführte Lucia Scaligeri hatte eine Tochter Agnese, die von Boschini auch als Malerin angeführt wird. Aus Ferrara war Caterina Rusca gebürtig, die sich als Stickerin und Dichterin bekannt gemacht hat; ein von ihr gedichtetes Sonett über die Liebe beginnt mit den Worten:

Was Liebe ist? Ein Meer, des wilde Wogen
Manch liebend Herz zum Abgrund schon gezogen! —

Zu Seite 120. Ueber die Schurmann ist vor einigen Jahren ein ausführliches Werk erschienen: „Anna Maria van Schurman, door Dr. G. D. I. Schotel, Predikant te Tilborg. Met Portret en Facsimile. 's Hertogenbosch 1853,“ worin sie

nach den verschiedenen Seiten ihrer Thätigkeit, der gelehrten, der dichterischen und künstlerischen, dargestellt und in ihren Bezügen zu den hervorragendsten Personen ihres Zeitalters, namentlich auch zu Labadie ausführlich geschildert wird. Von gleichzeitigen Künstlerinnen, die im Text nicht erwähnt werden, füge ich hier die Malerinnen Clara Peters, Alida Withoos, Susanna van Steen, Catharina Dostfries und Johanna Bloek geb. Koerten aus Amsterdam hinzu, die in der Kunst aus Papier Bilder zu schneiden, ausgezeichnet war, sowie die Kupferstecherinnen Susanna Verbruggen, Anna Maria de Koker und Maria de Wilde hinzu, welche letztere die im Besitz ihres Vaters befindlichen Gemmen auf 50 Blättern radirte und im Jahre 1700 zu Amsterdam erscheinen ließ.

Zu S. 137. Den deutschen Künstlerinnen des siebzehnten Jahrhunderts fügen wir noch eine der Schweiz angehörige Malerin hinzu. Anna Waser war in Zürich im Jahre 1679 geboren und zeigte schon früh bedeutende Anlagen für die Malerei, wie für Sprachen. Im dreizehnten Jahre kopirte sie eine Flora nach dem Maler Joseph Werner in Bern und setzte dadurch Alles in Erstaunen. Werner selbst lud sie ein, nach Bern zu

kommen und vollendete ihre Ausbildung zur Künstlerin. Viele ihrer Werke gingen nach England, Holland und Deutschland, wo sie den größten Beifall fanden; die Zeitgenossen verglichen sie mit der Schürmann und Jakob von Sandrart forderte sie auf, ihre Biographie zu schreiben, woran sie indeß durch ihren im Jahre 1713 erfolgten Tod verhindert wurde. Mit vielen hervorragenden Zeitgenossen stand sie in naher Verbindung und Korrespondenz; unter ihren Freundinnen wird Clara Gimart genannt, die wir unter den deutschen Künstlerinnen aus dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts erwähnt haben.

Zu S. 156. Als Wachsboffirerinnen waren im achtzehnten Jahrhundert außerdem thätig Elisabeth Köß aus Salzburg, Dorothea Menn, geb. Schauberg aus Köln und eine vielleicht aus Straßburg stammende Frau Weis; als Steinschneiderin Charlotte Rebecca Schild aus Hanau, später in Paris; in der Stuccaturarbeit wird Rosina Pflauser in Salzburg als Gehülfin ihres Mannes erwähnt.

Zu Seite 158. An die oben erwähnten Künstlerinnen schließen wir nach der ungefähren Zeitfolge ihrer Wirksamkeit nachfolgende Miniaturmalerinnen an. Die schon als Stempelschneiderin

erwähnte Marie Juliane Bermuth, die auch in Email gemalt hat; Catharina Haefel aus Augsburg; Justina Myrer aus Danzig; Eleonora Catharina Remshardt aus Augsburg; Clara Kieger aus München; Sophie Friederike Dinglinger, Schülerin von Defer in Dresden; die schöne und vielbegabte Maria Anna Treu aus Bamberg, und die ihr wohl verwandte Rosalie Treu, die, nachdem sie erst an den Maler Dorn verheirathet gewesen, später in ein Kloster zu Mainz ging, um den Schleier zu nehmen; einen Entschluß, den sie jedoch vier Tage vor Ablauf des Noviziats aufgegeben haben soll, um wieder in das Weltleben und ihre Heimath Bamberg zurück zu kehren. An Anna Maria Mengs schließen sich deren beide weniger begabte Schwestern Julia und Theresia Concordia an; in Augsburg sind Sabina und Eleonora Sedelmayer zu nennen; in Gotha Henriette Schneider; in Frankfurt a. M. Elisabeth Mundt; in Nürnberg Regina Catharina Leng; in Dresden Friederike Bacciarelli geb. Richter, Doris Stock und Rosina Catharina Nilson. Als Dilettantinnen widmeten sich dieser Kunst die bayerische Prinzessin Maria Antonia Walpurgis, spätere

Churfürstin von Sachsen; Christina Charlotte Friederike, Gräfin von Solms-Laubach und die Gräfin von Kaiserlink, geb. Gräfin von Truchseß-Waldburg. An Anna Rosina Wiscewska schlossen sich in Berlin mehrere Künstlerinnen an, wie Elisabeth Blesendorf, Caroline Franke, Johanna Wahlstab, Friederike Sieburg. Henriette Felicitas Tassaert, die Tochter des berühmten Bildhauers malte vortreffliche Pastellbilder und stach in Kupfer. Fräulein Rohren aus Brieg genoss den Unterricht Chodowieckis in Berlin, wo sie später zum Mitgliede der Akademie ernannt wurde.

Gegen das Ende dieses Jahrhunderts, etwa mit Caroline Scheffer gleichzeitig, und wie diese noch bis in das neunzehnte Jahrhundert lebend, erhielten ihre Ausbildung Amalia von Schatzenhofer geb. Baader, eine Dilettantin aus Erding; Francisca Schöpfer aus Mannheim; ein Fräulein Sonnenschein, welche 1816 als Mitglied der Akademie in Stuttgart gestorben ist; so wie mehrere andere Künstlerinnen, von denen wir noch Elisabeth Pfenninger und Susanna Hirzel aus Zürich, Sabina Remshardt, Sophie Charrin, Caroline Sattler und Kunigunde Sophie Ludovike

Simanowicz geb. Reichenbach, nennen wollen, von denen die letztere durch das Portrait Schillers bekannt ist, und einige andere in gewisser Beziehung auch den französischen Künstlerinnen dieses Zeitraumes zugerechnet werden können.

Zu Seite 161. Landschaftsmalerinnen. Von den Dilettantinnen der Landschaftsmalerei nennen wir hier noch die Gräfin Marianna von Lerchenfeld, die spätere Gattin des General-Lieutenants Rogarola zu München; Antonia Tischbein, und eine Regierungs-Räthin Schmerfeld in Kassel. In Berlin übten diese Kunst das schon früher erwähnte Fräulein Nohren, eine Frau von Schoenau, Fräulein Stuten, Philippine Sieburg und Jeanette Lehmann. In Dresden sind Wilhelmine Reinow, Johanna Maria Freystein und die Tochter des Landschafters J. Christian Klengel zu nennen. Mit Crescentia Schott endlich gleichzeitig wirkten gegen das Ende des Jahrhunderts Catharina Sievert, Maria Eleonora Hockeffer und Anna Barbara Steiner, die im Jahre 1796 mit ihrem Gatten, dem Maler Steiner, eine Studienreise nach Italien unternahm.

Von Blumenmalerinnen fügen wir den im Text genannten noch folgende hinzu: aus dem

Anfange des Jahrhunderts Amalie Pachel-
bein und Ursula Schnezler geb. Pfau;
aus späterer Zeit Johanna Elisabeth Weyd-
müller; gegen den Schluß des Jahrhunderts
Isabella Coentgen, die Gräfin Maria
Josepha von Wniszek, die schon oben als
Landschaftsmalerin erwähnte Antonia Tisch-
bein, die von einer Dilettantin Friedrich un-
terrichtete Theresia Richter, Anna Maria
Reinhardt, Elisabeth Christine Matthes,
Fräulein Schleemüller, Fräulein Hengenro-
der, Frau Reiner mann, Theodora Bau-
meister und endlich Magdalena Tischbein,
Tochter des Malers Johann Jakob Tischbein und
seit 1795 mit dem Hofmaler Strack von Olden-
burg verheirathet.

Zu Seite 162. Die im Texte erwähnte Prin-
zessin von Sachsen-Meiningen war schon im An-
fange dieses Jahrhunderts durch kunstvolle Tape-
ten mit biblischen Bildern berühmt; späterer Zeit
gehören Frau von Schoenau und Henriette
Dorothea Westermayer an, so wie eine Frau
Brochazka geb. Derieder aus Köln und die
eben daher gebürtige, im Dienste des Churfürsten
Max Franz stehende Hofstickerin Maria Anna
Bösenbacher. In einer mehr spielenden Gat-

tung der Malerei, nämlich der Herstellung und Verzierung von Bildern durch eingelegte Seidenstoffe u. wird Maria Barbara Kelz aus Salzburg erwähnt, die später an den Maler Durach verheirathet war.

Zu Seite 162. Die Zahl der Dilettantinnen in der von Wille u. A. zu hoher Vollendung gebrachten Kupferstecherkunst ist sehr groß; die Erzherzoginnen Marie Anna und Charlotte von Oesterreich, die Markgräfin von Baden-Durlach, die Prinzessin Victoria von Anhalt-Bernburg und die Prinzessin Elisabeth von Braunschweig haben wir oben schon angeführt. Ihnen schließen sich von Dilettantinnen die Prinzessin Pauline von Schwarzenberg, eine Prinzessin Lubomirska, Anna Fürstin von Paar, die Gräfin Maria Josepha von Wnischetz, Marianne von Lerchenfeld, Antoinette von Tyskiewicz, Isabella von Rotenhan, die Gräfin von Cavriani und Amalie von Schattenhofer an. Von den schon erwähnten Künstlerinnen beschäftigten sich mehrere noch nebenbei mit Nadiren, wie Amalie Bachelbein, Catharina Haefel, Barbara Helena Deding geb. Preisler, Catharina Elisabeth Heinecke, Sophia Reinhart, Franciscka Schoepfer, Anna

Barbara Steiner, Crescentia Schott und Henriette Felicitas Tassaert. — Als ihren eigentlichen Beruf dagegen übten diese Kunst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Maria Elisabeth Wyon verheirathete Lamblotte, Anna Rosina Wicker, Anna Felicitas Preisler, Catharina Klauber und Fräulein Billy. Nicht unbedeutend waren ferner Elisabeth Resch, Antonie Tassaert, Regina Schoenacker, Friederike Pascal und besonders Maria Catharina Prestel geb. Höll, die Gattin und anfängliche Gehülfin des Kupferstechers Johann Theophil Prestel; späterhin ging sie, durch den unerträglichen Charakter des Gatten gezwungen, nach London, wo sie nebst ihrer Tochter diese Kunst mit außerordentlichem Erfolge übte und im Jahre 1794 starb.

Zu Seite 181. Noch fügen wir den Malerinnen dieser Periode nach ihrer ungefähren Zeitsfolge hier hinzu: Susanna Mayr geb. Fischer aus Augsburg; Barbara Juliana Preisler, die außer ihren anderen Beschäftigungen auch in Del malte; Anna Rosina und Julie, Stieffschwester der oben angeführten Anna Dorothea Liscewska; Anna Felicitas Zwinger aus Nürnberg; Margaretha Antonia Hoelzel

aus Ingolstadt, unter deren historischen Darstellungen namentlich mehrere Madonnenbilder hervorgehoben werden; Anna Dorothea Schröder; Caroline Wilcke; Louise Lehmann und die Dilettantin Frau von Sydon aus Berlin; die Baronesse von Palisky aus Wien; Elisabeth Sinzenich; Friederike Liszewska; die schon erwähnte Herzogin Sophie von Coburg-Saalfeld; Margaretha Geyger und Caroline Rick, von der 1780—1796 auf den Berliner Ausstellungen Genrebilder ausgestellt waren. Ebenfalls den letzten Jahrzehenden des vergangenen und dem Anfang unseres Jahrhunderts gehören an Christine Henriette Dorothea Stöcker aus Weimar; Marianne Kürzinger aus München und Barbara Krafft geb. Steiner aus Iglau. Es werden von ihr namentlich mehrere Genrebilder in dreister Manier und in Lebensgröße erwähnt, so daß sie in diesem Kunstzweige als Vorgängerin der Frau Jerichow-Baumann betrachtet werden kann. Sie starb zu Bamberg im Jahre 1825 in einem Alter von mehr als 60 Jahren.

Zu Seite 182. Von den belgischen Künstlerinnen sind hier noch hinzuzufügen Theresia Maria Verelst und Anna de Deyster, beide

Malerinnen, von denen die erstere auch in Kupfer gestochen hat, und vielleicht die durch ihre Fertigkeit im Tapetenwirken und durch ausgedehnte Sprachkenntniß gleichberühmte Jacoba Werbronck, die in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts lebte und im Jahre 1801 in dem Kloster Iseghen gestorben ist.

Zu S. 186. An die oben erwähnten holländischen Malerinnen mögen hier noch angeschlossen werden Maria Elisabeth Philipps geb. Kousé, eine Dilettantin in Amsterdam, Antonia Houbraken, Clara Charlotte Didier de Boncour aus dem Haag, Anna Folkema aus Amsterdam, Cornelia Muys aus Rotterdam und die Dilettantin Wilhelmina Gertruida von Idsinga aus Neuwarden.

Zu S. 191. Als Blumenmalerinnen waren in diesem Zeitraume in England thätig Miß Elisabeth Blackwell, Miß Gray, Anna Ladd, Anna Lee und Mary Lawrence, die in den letzten Jahrzehenden dieses Jahrhunderts mit Herausgabe eines Prachtwerkes über Rosen beschäftigt war, dessen Blätter von ihr selbst gestochen und ausgemalt sind.

Von Kupferstecherinnen sind außer den Dilettantinnen zu nennen Mary Dgborne, Elisa-

beth Judkins, Caroline Watson, Sara Reading und Mrs. D. Turner, von der eine große Anzahl radirter Portraits bekannt ist.

Zu Seite 202. Als Portraitmalerinnen fügen wir hier hinzu Louise Bocquet, die später an Gilloeuil verheirathet, und C. L'Usurier, welche Schülerin von Drouais war und im Jahre 1780 jung gestorben ist. Als Miniaturmalerinnen werden erwähnt eine Mlle. Metezeau, welche diesen Kunstzweig von Virginia de Bezzo erlernt hat und Therese Devaux; als Pastellmalerinnen Gabrielle Bertrand, die später in Wien als Gattin des Hofbildhauers Beyer lebte und Mlle. Linot, nach der Romanel gestochen hat. Amélie Legris malte in Del, Miniatur und Aquarell, so wie auf Porcelan, welcher letztere Kunstzweig im neunzehnten Jahrhundert so viele französische Künstlerinnen beschäftigt hat.

Als Landschaftsmalerinnen seien hier Marie d'Dunne, Susanne Drury und Mlle. d'Etours erwähnt; als Malerinnen von Blumen und anderen naturhistorischen Gegenständen Marie Therese Reboul, die 1805 als Gattin des Malers Wien und Mitglied der Akademie starb, und Anna Coster-Ballayer, die seit 1770

Mitglied der Akademie war und im Jahre 1818 gestorben ist.

Zu Seite 203. Von den französischen Kupferstecherinnen geben wir folgendes nach der ungefähren Zeitfolge der Künstlerinnen geordnetes Verzeichniß. Dilettantinnen waren eine Herzogin von Luynes, eine Gräfin von Lubersac und vielleicht Julie Hardtville. Berufsmäßig übten diese Kunst Toinette Larcher, Schülerin des berühmten De Poilly; Anne Picart; Marie Madeleine Hochemels, Gattin Cochin's d. ä. und deren Schwestern Marie Nicole und Marie Hyacinthe; Elisabeth Claire Tardieu geb. Tournay; Susanne Silvestre, wohl nach ihrem Manne auch Lemoine genannt; Louise Tardieu geb. Duvivier; Marguerite Thevenard; Renée Marie Elisabeth Lepicié geb. Marlié; Cathérine Duchêne; Thérèse Devaux; Cathérine Haussart; Mme. Jourdan; Mme. Lefort und Angélique Charbonnière, welche sämmtlich noch der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts angehören. Später sind Elisabeth L'Empereur geb. Cousinet; Marie Thérèse Bien geb. Reboul; Louise Amélie de Lorme; Mme. Pelletier; Anne Philippine Coulet, seit 1771 Mitglied

der Akademie in Wien; Marg. Ther. Delaunay; Maria Rosalie Bertaud; Mme. Villain geb. Gérard; Marg. Ponce geb. Hémer; M. M. Igonet; M. Louise Adélaïde Boizot; Elise Brinclair; Angélique Martinet; Theresse Eleonore Lingée geb. Hémer; Rosalie Thomas; Elise Saugrain; Julie Papavoine; Elisabeth Caroline Liottier. Ebenfalls in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts arbeiteten Marie Theresse Martinet; R. F. Taunay; Françoise Beauvarlet geb. Deschamps; Jeanne Beny; Mlle. Mangein; die Geschwister Th. und M. Rousselet; Jeanne Françoise und M. Jeanne Dzanne, die an den Kupferstecher Legouaz verheirathet war; Rose Angélique und Elise Mélanie Moitte; Mlle. Métor; Mme. Dudry; Mlle. Grosnier und Mlle. Richardière; Elisabeth Rey; Louise de Montigny; Françoise Basset; Mlle. d'Etours; Caroline Beauvarlet geb. Rioret und Elisabeth Duflos geb. Thibaut, welche, wie viele der obengenannten Künstlerinnen, ihrem Manne beim Kupferstechen Hülfe leistete.

Zu Seite 231. Zu Turin blühten in der ersten Hälfte dieses Zeitraumes die Portraitmalerinnen Anna Metrana, in der zweiten die Blumen-

malerin Gilia. Carlotta Melania Alfieri wird in den Wissenschaften, in der Musik und der Malerei gleichmäßig gerühmt. In Mailand die Portraitmalerin Giuseppina Sepolina und eine der wenigen Landschaftsmalerinnen, die Italien hervorgebracht hat, Angiola Tavezza. Aus Bergamo stammte die Malerin Maria Giacomina Nazari; aus Roveredo die in Sprachen, Musik und Philosophie ausgezeichnete Laura Vanetti, die wir schon als Dichterin angeführt haben und deren Fertigkeit auch in der Malerei gerühmt wurde; aus Carpi die Bambocciaden- und Karikaturmalerin Margherita Gabassi. In Parma finden wir im Anfange dieses Jahrhunderts die Prinzessin Elisabeth, die als Dilettantin in der Malerei genannt wird und später an den König von Spanien verheirathet war, so wie gegen den Schluß desselben die Malerin Maria Galani, die im Jahre 1801 mit einem großen Gemälde den Preis dasselbst gewonnen hat, so wie noch eine Prinzessin Elisabeth, die später an den Erzherzog Joseph von Oesterreich vermählt war und wegen ihrer Pastellgemälde im Jahre 1789 zum Ehrenmitgliede der Akademie von Wien ernannt wurde.

Von den zur venezianischen Schule gehörenden

Künstlerinnen dieses Zeitraums sind außer der Rosalba Carriera noch zu nennen Perina Mantegazza, Giulia Lama; Ippolita Benier, die Tochter des Malers Pietro Benier aus Udine, aber wohl in Venedig geboren, wo sie im Jahre 1765 eine Anbetung der heil. drei Könige für die Kirche della Vigna malte und Felicità Sartori, welche Schülerin der Rosalba Carriera war und ihre Kunst in Dresden übte, wohin sie ihrem Gatten, dem Hofrath Hoffmann gefolgt war. Dem Schluß dieses Zeitraums gehört Apollonia de Fougue an, die 1767 geboren war und später ihrem Gatten J. Crescenz Seydelmann bei seinen Bildern behülflich war. Sie wurde zum Mitgliede der Akademie in Dresden ernannt und wird noch im Anfang dieses Jahrhunderts als thätig erwähnt.

Als Malerinnen von italienischer Herkunft die im Auslande thätig waren, haben wir schon Maria Martinengo, Virginia de Bezzo und Maria Hadfield kennen gelernt; von andern wie von Francisca Fantoni, Maria di S. Agostino (?), Giustina Ghislini, Angela Mirola, Marietta Trattorata, Vittoria Serena und Lucrezia Santini fügen wir der Vollständigkeit halber bloß die Namen hier hinzu.

In Bezug auf Rosalba Carriera ist noch zu bemerken, daß von ihr ein während ihrer Reise und ihres Aufenthaltes in Frankreich in den Jahren 1720 und 1721 geführtes Tagebuch existirt. Dasselbe ist gegen Ende des vorigen Jahrhunderts veröffentlicht, mir aber leider nicht zugänglich geworden.

Zu Seite 243. Von David's Schülerinnen nennen wir Constance Marie Charpentier, die außerdem den Unterricht Gérard's und Lafitte's genossen hat; Angélique Mongez, die erst von David, dann von Regnault unterrichtet wurde und im Jahre 1802 durch ein großes Bild, Ulysses und Astyanax Aufsehen erregte, welches, wie auch ihre späteren Werke, ganz in dem klassischen Styl David's gehalten war; Madame Davin geb. Mirvaux, die auch bei Subé und Augustin Unterricht genossen und für ihre Leistungen in der Miniaturmalerei, sowie ihre Genrebilder die goldne Preismedaille erworben hat; endlich Nanine Ballain, welche durch Genrebilder und Marie Anne Julie Forestier, welche durch Bilder im klassischen Styl und andre dem romantischen Genre angehörige bekannt geworden sind. Gleichzeitig sind auch einige Künstlerinnen thätig gewesen, welche in der Weise Greuze's malten, wie Constance

Mayer, welche später auch den süßen Brudhon zum Lehrer und wie man sagt zum zärtlichen Freunde hatte; Madame Elie, die durch Portraits und Philiberte Ledoux, die durch Scenen aus dem Kinderleben sich bekannt gemacht haben.

Bei weitem zahlreicher sind die Schülerinnen Regnault's. Von diesen hat Madame Anzou geb. Desmarquets schon in dem Jahre 1793 große Bilder ausgestellt; Sophie Guillemard brachte 1802 „Alcibiades und Glycerion,“ 1804 „Joseph und die Gemahlin Potiphar's“ zur Ausstellung; Claire Robineau malte seit 1804 historische Bilder und später auch Landschaften; Rosalie de Lafontaine seit 1806 zarte Genrebilder. Noch nennen wir Marie Françoise Jaser, Anne Nicole Boullemier, Fanny Morlot, Victorine Angélique Amélie Rumilly geb. Genève, Cyane Lecocq de Boisbaudran, Aurore Etienne de Lafond und Eugénie Brun, von denen viele sich mit der Miniaturmalerei beschäftigt und die beiden letzteren Preismedaillen gewonnen haben.

Von den Schülern und Nachfolgern David's sind weniger Schülerinnen gezogen worden. Bei Drolling lernte dessen Tochter Louise Adéone Drolling, die erst an den Architekten Pagnierre,

dann an Hrn. Joubert verheirathet war; in Girodets Atelier bildete sich Fanny Robert; bei Abel de Pujol lernte Adrienne Marie Louise Grandpierre Deverzy, und Gérard's Unterricht genossen außer der schon als David's Schülerin angeführten M. Charpentier noch M. Cléonore Godefroy, die seit 1810 Porträts und Kopien nach ihrem Meister ausgestellt und Louise Rose Julie Duvidal de Montferrier, Gräfin von Hugo, die seit 1819 Genrebilder zu den Ausstellungen gebracht hat. Auch studirte unter diesem Meister im Jahre 1823 Frau von Butlar geb. Ernst aus Dresden.

Zu Seite 251. Von den Künstlerinnen, die zur Zeit des im Texte geschilderten Aufschwunges der deutschen Kunst in Rom thätig waren, nennen wir zunächst Maria Ellenrieder. Dieselbe hatte früher die Akademie in München besucht und sich dort zur Historienmalerin ausgebildet. In ihren Werken suchte sie den Geist älterer deutscher Kunst wieder zu beleben und so mußte sie sich unwillkürlich nach dem Mittelpunkt verwandter Bestrebungen hingezogen fühlen, wie sich ein solcher damals in Rom gebildet hatte. So finden wir sie denn in der ewigen Stadt im Jahr 1820, kurz nachdem die Bilder in der Villa

Massimi entstanden waren. Unter ihren Werken werden namentlich mehrere Altarblätter mit Darstellungen der heiligen Familie erwähnt; einiges ist nach ihr lithographirt worden. Seit dem Jahre 1825 lebte sie wieder in Deutschland, wo sie noch mehrere Werke ausgeführt hat und auch in der Radirkunst thätig gewesen ist. Mit ihr zugleich war Louise Caroline Seidler in Rom. In Gena geboren hatte sie in München unter dem Professor von Langer sich zur Malerin ausgebildet. In der angegebenen Zeit ging sie nach Italien, um insbesondere nach Pietro Perugino und Rafael zu studiren. Später zur Hofmalerin in Weimar ernannt, malte sie mehrere Bilder, die dem romantischen Genre angehören. Als Frucht ihrer Studien nach älteren Meistern ist eine Sammlung von Köpfen aus vorzüglichen Bildern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zu betrachten, die von Schmeller lithographirt und im Jahre 1836 in Weimar erschienen sind.

Zu derselben Zeit finden wir unter den deutschen Künstlern in Rom auch Eletrine Stunz, spätere Freifrau von Freiberg genannt. Sie war die Tochter eines Landschaftsmalers J. Stunz aus Straßburg und hatte sich der Historienmalerei

gewidmet. In den Jahren 1821 und 1822 lebte sie in Rom, wo sie zum Ehrenmitglied der Akademie von S. Luca ernannt wurde und eine Stellung ähnlich der Angelika Kaufmann einnahm. Ihre Werke haben einen ernsten Charakter und bestehen vorzugsweise in Madonnenbildern. Seit dem Jahre 1823 an den Freiherrn von Freiberg verheirathet lebte sie fortan gleichmäßig ihrer Familie und ihrer Kunst, in der sie sich auch durch mehrere Radirungen bekannt gemacht hat. — Demselben Jahrzehend, mit dem wir unsere Mittheilungen abschließen, gehört auch die Thätigkeit der Frau Caroline von Schröter an, welche sich um das Jahr 1826 durch ihre Miniaturbilder in Rom auszeichnete und daselbst zum Mitgliede der Akademie von S. Luca ernannt wurde.