

Zitierhinweis

Kerstin Maria Pahl: Rezension von: Christina K. Lindeman: The Art of Anna Dorothea Therbusch (1721-1782), Amsterdam: Amsterdam University Press 2024, in sehepunkte 26 (2026), Nr. 2 [15.02.2026], URL: <http://www.sehepunkte.de/2026/02/40021.html>



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Christina K. Lindeman: The Art of Anna Dorothea Therbusch (1721-1782)

Die Künstlerin lacht. 1761, mit vierzig Jahren, malte die Berlinerin Anna Dorothea Therbusch (1721-1782) an ihrem Arbeitsort Stuttgart ein ungewöhnliches Selbstporträt. Das Gesicht frontal, der Blick abgewendet, eine Schulter frei, der Ausdruck selbstbewusst. Sie weiß, dass sie betrachtet wird - und weiß um ihre Kunst, sich selbst als Körper und Künstlerin zu präsentieren. "She is not the passive nude to be gazed upon and collected", heißt es in der ersten englischsprachigen Monographie über Therbusch, "but rather a willful woman undressing before the mirror. She is presenting herself as an object of desire, empowered and in control of the gaze." (41).

Zwar zielt Christina K. Lindemans bei der Amsterdam University Press erschienene Studie darauf, Therbusch von der Reduktion auf das Porträtgenre zu befreien. Zugleich erkennt sie, dass wenig die Leserschaft des 21. Jahrhunderts so anspricht wie Gesicht, Habitus und Erscheinung historischer Personen. "Portraits get us back to the people," beschrieb das die Kunsthistorikerin Hannah Williams vor einigen Jahren. [1]

Und doch: Der Blick auf Therbusch darf alleine schon deshalb nicht beim Porträt stehen bleiben, weil sie den weiblichen Körper in den verschiedenen Genres - vor allem im Historiengemälde und der Allegorie - *reclaimed*. Sie bildet ihn nicht nur zur Freude des männlichen Publikums ab, sondern stellt seine Verfügbarkeit infrage: "Women painting women", schreibt Lindeman, "took away or challenged what was deemed a male painter's 'natural' right: to gaze at the female form" (31).

Lindemans Zugriff ist sowohl genderhistorisch als auch generell kulturhistorisch und kunstsoziologisch. Das Porträt Wilhelmine Enkes, Mätresse des Kronprinzen Friedrich Wilhelm II. und 'deutsche Pompadour', dient als Sprungbrett zu Ausblicken auf die erotische Kultur an europäischen Höfen. Diderots giftige Abwertung einer alternden Frau, die junge Schönheiten malt, wird ebenso seziert wie Daniel Chodowieckis Kritik, Therbuschs Allegorien hätten die Künstlerin selbst mit unangemessener Sinnlichkeit infiziert.

Therbusch entstammte einer Künstlerfamilie. Alle neun Kinder des polnischen Protestanten Georg Lisiewsky (1674-1750) erlernten ein Handwerk, aber nur drei machten es zum Beruf, darunter Anna Dorothea, seit 1742 mit dem Gastwirt Ernst Friedrich verheiratet. Im Familienatelier wurde selbstverständlich zusammengearbeitet und es galten neben Geschlechter- auch Altershierarchien. Trotzdem wird der vier Jahre jüngere Bruder später nicht nur mit seiner verwitweten Schwester kooperieren, sondern auch als ihr 'Geschlechtsvormund' agieren. 1761 geht sie nach Stuttgart, 1764 nach Mannheim, 1765 nach Paris. Dort wird sie zwei Jahre später in die Académie Royale aufgenommen, Mitgliedschaften in den Akademien in Stuttgart, Bologna und Wien kommen dazu. Sie malt für Herzog und Kurfürst, für Katharina II. entwirft sie eine Ahnengalerie, den Alten Fritz porträtiert sie verjüngt.

Ego-Dokumente Therbuschs sind fast keine erhalten, insofern bleibt ihre Selbstwahrnehmung unklar. Hier wäre mehr Nuance gut gewesen, um Therbusch weniger als reagierendes Objekt von Invektiven erscheinen zu lassen - aber auch um dem Mangel an schriftlichen Selbstaussagen nicht wie so oft als methodischem Defizit zu begegnen. Kommunikation über die eigene Positionierung, so zeigt Lindeman, funktioniert bei Therbusch über die Wahl der Sujets und Kompositionen: Sie untermauert ihren Anspruch, als Historienmalerin zu gelten, durch Bezüge zu Ovid; sie wandelt als mobile Künstlerin zwischen französischem Rokoko und preußischem Klassizismus, und bleibt inspiriert von der 'Dutch manner' des 17. Jahrhunderts. Sie nutzt ihre Selbstporträts als Witwe, um sich gegen Sexualisierung zu stellen und spielt zugleich mit dem in der Zeit verbreiteten Bild der erfahrenen und nun freien Frau.

Die leicht zu lesende, wenn auch gelegentlich sprunghafte Monographie ist Teil der derzeitigen Wiederentdeckung von Künstlerinnen. Nach der feministischen Hochphase in den 1970ern und 1980ern - paradigmatisch: Linda Nochlins Essay "Why Have There Been No Great Women Artists" von 1971 - erschienen jüngst Publikationen zu Malerinnen des 18. Jahrhunderts [2], darunter auch Therbusch. [3] Wie bei Nochlin geht es erklärtermaßen um das Gegenwartsinteresse, um die strukturellen statt der individuellen Limitierungen für Frauen und damit um die Historizität der Geschlechterrollen. [4]

Anstelle des 'woman problem' sind nun allerdings die 'woman possibilities' getreten: das soziale Umfeld als Ermöglichungs- statt Beschränkungsraum und die kollektive Wirkmacht, die eine Generation an Künstlerinnen, im Gegensatz zu einzelnen früheren Ausnahmen, entfalten konnte. Daher auch die Prominenz des 18. Jahrhunderts: Unter dem Einfluss aufklärerischer Ideen, ökonomischen Aufschwungs und eines sich zunehmend demokratisierenden europäischen Kunstmarktes, eröffneten sich Künstlerinnen nicht nur zuvor unbekannte Optionen - sie scheinen auch zunehmend als normaler Teil des Betriebs. Therbusch war dann auch nicht nur Schülerin männlicher Maler, sondern unterrichtete selbst Männer (was wiederum zur weiteren Verschränkung von Kunst und Familie führte, wenn ihr Schüler Christian Samuel Gohl ihre Tochter ehelichte).

Als konzentrierte Analyse Therbuschs im Spiegel ihrer Bilder - um es etwas altmodisch zu sagen - funktioniert das Buch meist gut. Der mikrokosmische und praxeologische Blick beispielsweise lässt den dynastischen Aspekt des künstlerischen Schaffens, der sich in der Intimität des Ateliers abspielt, greifbar werden. Das vierte Kapitel bietet einen interessanten Einblick in Therbuschs Experimente mit Pigmenten. Wenn neben Thema und Motiv, Auftraggeber, Entstehungsort und Ausführung zur Sprache kommen, eröffnet das den Wechsel von der Mikroebene des Bildes zum europäischen Makrokontext.

Die Stärke des Buchs, der Fokus auf das Individuum, ist zugleich seine Schwäche. Am Anfang bleibt es zu oft bei der zeitgenössischen und retrospektiven Aushandlung der spezifischen Künstlerinnen-Identität; am Ende tritt die Künstlerin zu sehr hinter Gedanken über ihre Wirkungsorte zurück. Therbuschs Rolle innerhalb eines historischen Momentums bleibt weitgehend vage - wobei das wiederum bedeutet, dass Lindeman dankenswerterweise davon absieht, eine wichtige, aber eben keine bahnbrechende Künstlerin zu einer solchen aufzublähen (was Nochlins Kritik an rein personalisierten Antworten auf den männlichen Kanon war).

Lindemans Monographie ist ein zugängliches Buch. Es entwirft einen leicht verfolgbaren Bogen, und kommt ohne Jargon und vertiefte Vorkenntnisse aus - was es besonders geeignet für eine breite Leserschaft, vor allem Studierende, macht.

Anmerkungen :

[1] Hannah Williams: Académie Royale. A History in Portraits, Farnham 2015, 2.

[2] Caroline Chapman: Eighteenth-Century Women Artists. Their Trials, Tribulations and Triumphs, Lewes 2017; Paris Spies-Gans: A Revolution on Canvas. The Rise of Women Artists in Britain and France. 1760-1830, Yale 2022; Melissa Hyde / Mechthild Fend / Jennifer Germann (eds.): Thinking Women and Art in the Long Eighteenth Century. Strategic Reinterpretations, Abingdon 2025.

[3] Nuria Jetter (Hg.): Anna Dorothea Therbusch in Berlin und Brandenburg. Werke, Technik, Kontext, Petersberg 2024.

[4] Linda Nochlin: Why Are There No Great Women Artists, in: Vivian Gornick / Barbara Moran (eds.): Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, New York 1971, 480-510.