

## Rezensionen

Karin Hanika

### Eine ganz 'normale' Künstlerin im 17. Jahrhundert

Sabina Leßmann: Susanna Maria von Sandrart (1658-1716). Arbeitsbedingungen einer Nürnberger Graphikerin im 17. Jahrhundert. Hildesheim u.a.: Olms, 1991. 433 S., Abb.

Die Gründe, warum es keine 'großen Künstlerinnen' gab, sind mittlerweile weitgehend bekannt. Zu untersuchen, wie jedoch die Situation jener Frauen aussah, die trotzdem künstlerisch arbeiteten, bleibt weiterhin Aufgabe kunsthistorischer Frauenforschung. Jenseits des zunehmenden enttäuschten Achselzuckens der Wissenschaftlerinnen ob dieses problematischen Befundes, das der anfänglichen Euphorie im Zuge der Wiederentdeckung 'vergessener' Künstlerinnen gefolgt ist, stellt sich immer offensichtlicher die Frage, welche Auswirkungen die weitere Erforschung von Arbeits- und Lebensbedingungen historischer und zeitgenössischer Künstlerinnen auf den wissenschaftlichen Prinzipienkanon herrschender Kunstgeschichte hat und haben kann. Es geht doch nach wie vor um nichts weniger als die Einlösung des Anspruchs, dem Faktum Geschlecht komme Bedeutung als soziale und historische Kategorie zu. Und: als solche müsse sie systematisch Eingang in die wissenschaftliche Analyse finden. Letztlich muß dies zur fundamentalen Kritik gängiger Kunstgeschichtsschreibung führen, auch wenn die akademische Disziplin prinzipiell wenig geneigt ist, ihrer Infragestellung von seiten feministischer Forschung Beachtung zu schenken. Wie sehen also die Ergebnisse einer solchen Untersuchung aus?

Die Kunsthistorikerin Sabina Leßmann formuliert in ihrer jetzt veröffentlichten Dissertation über die Nürnberger Graphikerin Susanna Maria von Sandrart ihren Ausgangspunkt: „Ein weiterer Schritt feministischer Kunstgeschichte muß sein, Leben und Werk von Künstlerinnen in den gesellschaftlichen Kontext einzugliedern, ihre Arbeitssituation als Künstlerinnen zu erarbeiten. Nur in diesem sozialgeschichtlichen Zusammenhang lassen sich die Werke von Frauen verstehen und beurteilen.“ (S. 8) Nun ist die Berücksichtigung sozialhistorischer Bedingungen künstlerischer Produktion keine originäre Errungenschaft feministischer Herangehensweise, doch angesichts fortdauernden 'Strickens' am 'Künstler-Genie-Mythos-Muster' – gerade in Künstlermonographien – hat sie an Brisanz nicht verloren. Der Rekonstruktion des Anteils der Frauen an der Kunstgeschichte bleibt, gemessen an üblicher Forschung, in erster Linie nichts anderes übrig, als die Mechanismen der Ausgrenzung und Verhinderung aufzudecken. Diesen Vorgang ernst zu nehmen, bedeutet aber immer

noch, starre wissenschaftliche Normierungen dessen, was 'den Künstler' ausmacht, zu hinterfragen.

Auf den ersten Blick haben wir inzwischen Vermutungen, um welche Mechanismen es sich handelt. Interessanterweise wird bei Susanna Maria von Sandrart aber die stereotype Erwartungshaltung, auch hier handele es sich um eine 'vergessene' Künstlerin, erst einmal 'enttäuscht'. Wie S. Leßmann ausführlich schildert, wird die Graphikerin sowohl in der zeitgenössischen wie in der nachfolgenden Literatur konstant durch die Jahrhunderte hindurch erwähnt. Dies mag oberflächlich betrachtet an ihrer Herkunft und an ihrem berühmten Namen liegen, doch hat es mitnichten die Konsequenz, den Stellenwert ihrer Arbeit angemessen zu würdigen. „Bei einem Überblick über die Rezeptionsliteratur ist jedoch eine inhaltliche Stagnation nicht zu übersehen. Es fällt auf, daß nur in seltenen Fällen andere Graphiken Susanna Maria von Sandrarts als in der vorhergegangenen Literatur erwähnt werden, daß keine neuen Aspekte bezüglich des Werkes erarbeitet werden und daß vor allem auch von keinem/r Autor/in die Arbeit Susanna Maria von Sandrarts in Zusammenhänge mit der anderer Graphiker/innen gestellt wird.“ (S.12)

Schnell ist die Idee zur Hand, diese Vorgehensweise könnte durch möglicherweise verlorengegangene Blätter der Sandrart verursacht sein. Jedoch, das Gegenteil ist der Fall: Abgesehen von der insgesamt weiten Verbreitung ihrer Graphiken, befindet sich in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg ein Folio-Band (Sign. StN. 237), in dem „sowohl beinahe alle Zeichnungen als auch jeweils ein Exemplar fast jeder Radierung und jedes Kupferstichs ... zusammengebunden sind.“ (S. 255) Er wurde noch zu Lebzeiten Susanna Maria von Sandrarts zusammengestellt und von ihr selbst mit einem Vorwort und weiteren Texten ausgestattet. Die Künstlerin schenkte diesen Band ihrem zweiten Ehemann Wolfgang Moritz Endter, der ihn zugleich der Stadt Nürnberg übereignete. Auf diese Weise ist eine für die Wissenschaft optimale Quellsituation entstanden. Sabina Leßmann dokumentiert mittels eines ausgezeichneten tabellarischen Verzeichnisses die 478 Seiten des Folio-Bandes, sowie weitere dort nicht aufgenommene Graphiken mit allen erforderlichen technischen Daten. So ist nunmehr Sandrarts Œuvre auch für künftige Forscher/innen zum Vergleich mit demjenigen anderer Graphiker/innen leicht zugänglich.

Wenn weder die Quellenlage noch die Tilgung des Namens infrage kommen, welche Gründe sind dann ausschlaggebend für die relative Unbekanntheit der Arbeiten Susanna Maria von Sandrarts? Zwar ist die Graphikerin keine 'vergessene' Künstlerin, doch erregt sie in – umgekehrter Perspektive – auch nicht Aufmerksamkeit, weil sie sich als Frau auf 'verbotenem' Terrain bewegt hätte. Gerade in diesem Umstand, so folgert Leßmann, besteht die Ursache für das geringe kunsthistorische Interesse. Susanna Maria von Sandrart erhält eine Ausbildung für und arbeitet in einem Bereich, den die Autorin als „eine frauenspezifische Kunsttätigkeit“ (S. 95) charakterisiert, nämlich demjenigen der Reproduktionsgraphik. Ihre Unterrichtung entspringt zunächst konsequentem Interesse der Verlegerfamilie Sandrart. Ihre spätere Berufstätigkeit, typischerweise besonders zwischen den beiden Eheschließungen, beruht sowohl auf ökonomischem als auch auf künstlerischem Interesse, wie sie selbst im Vorwort des Folio-Bandes schreibt.

Unter verschiedenen Gesichtspunkten schlüsselt S. Leßmann mit großer Detailkenntnis die jeweiligen familiären Konstellationen, die unmittelbaren Ausbildungsvoraussetzungen, das soziale Umfeld in Nürnberg sowie die für uns heute rekonstruierbaren Vorstellungen vom Frau-Sein im 17. Jahrhundert auf. Dabei wird deutlich, daß einerseits auf eine gründliche Ausbildung Susanna Maria von Sandrarts Wert gelegt wird, und ihre Tätigkeit im Familienbetrieb selbstverständlich ist. Beides wird aber andererseits von vorneherein, unter dem Gesichtspunkt der ökonomischen Nutzbarkeit ihrer Arbeitskraft, auf den Schwerpunkt des Kopierens nach Vorlagen begrenzt. Nicht erst beim Datum ihrer Eheschließung, nach der sie ihre künstlerische Tätigkeit reduziert, sondern bereits sehr viel früher wird auch für Susanna Maria von Sandrart die Festlegung auf die Weiblichkeitsrolle manifest. „Natürlich werden nicht nur Frauen als Reproduktionsstecherinnen ausgebildet. Jedoch sieht auch diese Berufsgruppe ... eine umfassende künstlerische Ausbildung und Tätigkeit vor. In den Werkstätten, die gerade im 17. Jahrhundert wegen der großen Nachfrage an Buchillustrationen florieren, bedarf es sowohl der Arbeit des Reproduzierens als auch des selbständigen Entwurfs. Wenn Susanna Maria von Sandrarts Ausbildung einseitigen Beschränkungen unterliegt, so trifft diese Reglementierung sicherlich nicht nur auf Frauen zu, sie betrifft Frauen aber in besonderer Weise, weil sie ihnen lediglich und ausschließlich aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit zugewiesen werden. Bei den wenigen zeitgenössischen selbständig arbeitenden Frauen handelt es sich tatsächlich um als 'Ausnahme' und 'Sonderfälle' betrachtete Künstlerinnen, wohingegen die Zahl der Stecherinnen und also Reproduktionsstecherinnen verhältnismäßig groß ist. ... Gleichzeitig ist noch eine Tradition erwerbstätiger Frauen im Bewußtsein der Frauen und Männer vorhanden ... Zudem ist das Kopieren ... eine gesellschaftlich angesehene und auch finanziell einträgliche Betätigung.“ (S.144/145)

Im Hinblick auf die Entfaltungsmöglichkeiten einer Künstlerin im 17. Jahrhundert ist die von S. Leßmann vorgenommene Analyse des Künstler-Ideals, welches von Susanna Maria von Sandrarts Großonkel, Joachim von Sandrart, in seiner „Teutschen Academie“ beschrieben wird, von besonderer Bedeutung. Die Autorin stellt fest, daß seine Ausführungen, obwohl er generell den männlichen Künstler meint, im Prinzip jedoch auch auf Frauen anzuwenden wären. Auch sie könnten über angeborene oder schicksalsbestimmte Fähigkeiten verfügen, die dann gefördert und ausgebildet werden müßten. Insofern entsprechen sich seine theoretischen Überlegungen und seine Erwähnung Susanna Maria von Sandrarts neben anderen Künstlerinnen in der „Teutschen Academie“. Beim Vergleich seines dreistufigen Lehrprogramms mit der tatsächlichen Ausbildung Susanna Maria von Sandrarts offenbart sich der geschlechtsspezifische Unterschied. Das Stufenmodell gliedert sich in Kopieren nach Zeichnungen und anderen zweidimensionalen Vorlagen, in Kopieren von Antiken und anderen dreidimensionalen Objekten sowie in das Zeichnen nach dem lebenden Modell und nach der Natur. Soweit bekannt, entsprechen die Phasen des Kopierens der üblichen Praxis des Kunstunterrichts und werden auch Susanna Maria von Sandrart zugestanden. Die letzte Stufe hingegen ist, nach den Vorstellungen Joachim von Sandrarts, im wesentlichen nur in den neu gegründeten Maler-Akademien realisierbar, diese aber sind für Frauen nicht zugänglich.

Bei der Durchsicht der Zeichenblätter Susanna Maria von Sandrarts in diesem Zusammenhang, machte Sabina Leßmann eine wichtige Entdeckung. Obwohl nachgewiesen ist, daß die Künstlerin ausschließlich nach Graphik-Vorlagen arbeitete, „erhält man den Eindruck, daß das graphische Werk Susanna Maria von Sandrarts ... alle für die Ausbildung obligatorischen Schwerpunkte abdeckt. Dies ist sicherlich kein Zufall, vielmehr werden hier ... Susanna Maria von Sandrarts Bestrebungen deutlich, sich selbst eine ... möglichst vielseitige Ausbildung zu erarbeiten ... Daß Susanna Maria von Sandrart so großen Wert auf die thematische Vielfalt legt, die sich genau an das von Joachim von Sandrart dargelegte Zeichenrepertoire hält, bezeugt ihren Ehrgeiz und ihr Bestreben, sich, zumindest indirekt, über die ihr als Frau auferlegten Beschränkungen hinwegzusetzen.“ (S.142) So scheint hier der individuelle Versuch einer Frau auf, gegen sich stabilisierende kollektive Diskriminierungen anzuarbeiten. Möglicherweise ist die Schenkung des Foliobandes an die Nürnberger Bibliothek ein ähnlich gelagertes Unternehmen, das allerdings, aus welchen Gründen immer, der Vermittlung des Ehemanns bedurfte.

Leßmann bestärkt solche Vermutungen, indem am Ende ihres Buches Äußerungen anderer zeitgenössischer Künstlerinnen zum Vergleich heranzieht. Das Selbstverständnis, das darin zum Ausdruck kommt, faßt sie folgendermaßen zusammen: „Was allen hier behandelten Künstlerinnen gemeinsam ist, ist das Bewußtsein und die Auseinandersetzung damit, eine Frau zu sein und als Frau sich künstlerisch zu betätigen. ... Trotz des Stolzes oder des Wunsches nach Anerkennung, welche alle diese Frauen besitzen, ..., wissen sie darum, daß sie sich in einem riskanten, möglicherweise sogar gefährlichen Raum bewegen; schnell könnten sie der 'Un-Weiblichkeit', der 'Un-Natürlichkeit', der Hexerei oder anderem ... beschuldigt werden. Im glücklicheren Fall werden sie als 'Naturwunder' 'anerkant'. ... Für die Gewährleistung, nicht aus einem konventionellen Rahmen herauszufallen, und überhaupt die weitere Arbeit zu sichern, zahlen die Künstlerinnen meist den Preis einer mehr oder weniger ausgeprägten Konformität. ... Die Selbstbeschränkungen der Frauen resultieren nicht aus eigenverantworteten Selbstbildern, sondern sind vielmehr ... taktische Strategien, welche überhaupt die Voraussetzungen künstlerischer Kreativität für diese Frauen schaffen.“ (S. 186/187)

Ist mit diesen abschließenden Sätzen eine kenntnisreich und differenzierte Untersuchung zur Geschichte von Frauen, rsp. Künstlerinnen im 17. Jahrhundert gleichsam auf den Punkt gebracht, so bleibt der Aspekt einer grundsätzlichen Kritik der Kunstgeschichtsschreibung nur angedeutet. Ansatzpunkt weiterer Überlegungen könnte der Sachverhalt sein, daß sich im Falle der Künstlerin, die als Reproduktionsgraphikerin tätig ist, die Diskriminierung verdoppelt. Sowohl das Kopieren als auch das Frau-Sein im künstlerischen Beruf gilt gemäß herrschender Norm als nachrangig und 'entgleitet' dem 'objektivierenden Blick' kunstwissenschaftlicher Rezeption. Am Beispiel der Susanna Maria von Sandrart läßt sich eben nur ex negativo studieren, was den 'normalen' Künstler ausmacht. Die Frage zu stellen, inwieweit aber z.B. die Idealvorstellungen im 17. Jahrhundert tatsächlich realisierbar waren und inwiefern die Ausbildung eines 'männlichen' Künstler-Selbstverständnisses gerade auf die Existenz eines 'weiblichen' Gegenmodells angewiesen ist, bleibt weiteren Analysen vorbehalten.