

Die folgende kleine Studie über deutsche (bildende) Künstlerinnen im (Spät-) Barock stützt sich vor allem auf die von J. M. Woods und M. Fürstenwald zusammengestellte Liste von namhaften Frauen des geistigen und künstlerischen Lebens in dieser Epoche.² In diesem Werk wiederum ist eine Vielzahl zeitgenössischer Frauenkataloge ausgewertet. Nunmehr, im 17./18. Jahrhundert, hatte sich derartige Sammel-Biographik von dem ursprünglichen Typus bereits gelöst, der uns am ausgeprägtesten bei Boccaccio (»De claris mulieribus«)³ und Christine de Pisan (»La cité des dames«)⁴ vor Augen steht und in der Regel einen betont apologetischen Charakter besitzt. Die ursprüngliche Mischung sagenhafter und historischer Frauen und eine bestimmte »Morak« ist nun, im Barockzeitalter, nicht mehr die Sache der mittlerweile entstandenen biographischen Nachschlageliteratur. Erst recht ist es nicht mehr um die einst ernstlich um den Nachweis geführten Bemühungen zu tun, daß Frauen überhaupt richtige Menschen seien, womit wir uns – seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der enzyklopädischen Epoche – gleichsam dem modernen »Who is who?« nähern.

Der im Grunde misogynen Boccaccio hatte auch nur drei bildende Künstlerinnen registriert – Irene, Marcia, Thamyris, drei »Heldinnen« aus drei Epochen –, die denn sämtlich historisch nicht verifizierbar sind. Bei Christine sind es dieselben Drei, zu denen noch eine zeitgenössische Anastasia tritt, die indes gleichfalls nicht zu identifizieren ist.⁵ Doch auch noch an die von Woods/Fürstenwald benutzten Nachschlagewerke des 17. und 18. Jahrhunderts kann man keine strengen lexikographischen Ansprüche stellen, vor allem deshalb nicht, weil die Namen und Daten – in der Regel noch nicht aus der (erst in den Anfängen existierenden) Publizistik geschöpft – keine gleichsam standardisierte öffentliche Meinung repräsentierten, sondern weil ihre Publizität vielmehr in unterschiedlich (regional, sozial, sachlich) beschränkten, also unplanmäßigen Informations- und Kommunikationszusammenhängen wurzelte.

Unter den ca. 700 aufgelisteten Frauen zählt man etwa 10 % bildende Künstlerinnen aller Sparten, also etwa 70 Personen. Deren Namen wurden mit den Angaben im Allgemeinen Künstlerlexikon (»Thieme-Becker«)⁶ verglichen und zumeist auch verifiziert. Dabei kamen einige weitere Namen hinzu,⁷ so daß die folgenden Ergebnisse auf einer Erhebungsbasis von circa einhundert Künstlerinnen gründen. Erschwert wurde das Auffinden im »Thieme-Becker«, was als symptomatisch gelten darf, durch unterschiedliche Usancen bei der Namensfeststellung: Manchmal sind die Mädchen-, manchmal die Ehenamen registriert. Ferner verfügt eine beträchtliche Anzahl der Künstlerinnen über keinen eigenen Lexikon-Artikel, sondern ist nur bei dem des Vaters, Ehemanns oder sogar Bruders untergebracht. Die Bearbeiter der Artikel waren zwar, was zu ihrer Aufgabe gehört, meistens bemüht, die biographischen Angaben durch Nennung von Werken zu ergänzen, sei es aufgrund von Dokumenten und Überlieferung oder von Signaturen, sowie Sammlungsnachweise zu geben; doch ist die Ausbeute gering.⁸

Man trifft, um es vorweg zu sagen, auf eine Versammlung von Unbekannten: Nur eine einzige der Genannten dürfte heute über eine gewisse Popularität und einen höheren Bekanntheitsgrad verfügen: Sibylla Merian (Frankfurt a.M. 1647-1717 Amsterdam). Nur wenige, etwa die Berliner Schwestern Anna Dorothea (verh. Therbusch, Berlin 1721-1782) und Anna Rosina Lisiewski (verh. de Gasc, Berlin 1713-1783 Dresden), zählen wenigstens zum kunstgeschichtlichen Hintergrunds- und Handbuchwissen.

Im folgenden sollen die verfügbaren Angaben unter verschiedenen Gesichtspunkten aufgeschlossen werden. Es kommen nacheinander zur Sprache: die ausgeübten Künste (Gattungen) im einzelnen; die soziale Herkunft, Ausbildung, Praxis, Karriere; die Familienverhältnisse; die Resonanz und öffentliche Anerkennung (Titel, Mitgliedschaften).

1. Die praktizierten Techniken. Hier sind für die einzelnen Personen oft mehrere Angaben gemacht, so daß die Gesamtsumme weitaus größer ist als die beteiligte Personenzahl. Ungewißheit über die tatsächlich ausgeübten Praktiken bleibt oft bestehen mangels eindeutiger Differenzierung von Global- und Einzeltechniken; z.B. sagt die häufige Notiz »Malerin« nicht unbedingt, daß die Genannte in den Fächern Tafel- oder Wandbild tätig war, es kann auch Aquarell- und Pastellmalerei gemeint sein. Entscheidungshilfe für den sortierenden »Zuschlag« lieferte manchmal die Erwähnung konkreter Arbeiten. Ebenso unsicher ist, ob bei der Nennung »Zeichnerin« die Tätigkeit gemeint ist, die man traditionell mit Erfindung und Entwurf in Verbindung bringt, oder nicht etwa nur eine »Ab«-Zeichnerin, also Kopistin; und umgekehrt, ob unter »Stecherin« stets nur die gewiß häufige Reproduktionstechnikerin fällt oder nicht auch die selbst »erfindende« Stecherin. Von Sibylla Merian und ihrer Tochter weiß man zum Beispiel, daß sie den gesamten Werkprozeß beherrscht und ausgeübt haben. So können die folgenden Zahlen nur Anhaltswerte sein.

Stecherinnen (aller Spielarten) sind etwa 20 mal genannt. *Malerinnen* allgemein ebenso oft. *Miniaturistinnen* erscheinen circa 10 mal, ihre Techniken sind vor allem Aquarell und Pastell. Es folgen *Steinschneiderinnen*, die Produzentinnen von Edelstein- und Glasschnitten, Gemmen und Stempeln: 7 Nennungen. 6 mal werden *Wachsbossiererinnen* genannt, die entweder Fertigprodukte (etwa Wachsbildnisse) oder Guß- und Stempelvorlagen, vor allem für Medaillen, fertigten; die meisten von ihnen sind zugleich als *Medailleurinnen* bezeichnet. *Stickerinnen*, die zum Teil auch Muster (auf graphischem Wege, als Stecherinnen) produzierten, finden sich 4 mal. Vereinzelt werden noch Produzentinnen von *Silhouettenschnitten*, *Silberfiligran*, *Elfenbeinschnitzereien* erwähnt sowie eine *Emailkünstlerin*, eine *Kalligraphin* und eine *Bildhauerin*. In einigen Fällen ist nichts Bestimmtes gesagt. Bei verschiedenen Techniken zeigen sich Kumulierungstendenzen; etwa wird Malen, Zeichnen und Stechen öfters zusammen genannt, auch Gravieren und Schneiden sowie das Wachsbossieren und die Medaillenproduktion.

2. Bevor hier ein Fazit gezogen wird, sollte auf die repräsentierten Themen und Gattungen geschaut werden. Einiges hiervon ist allerdings bereits durch die Techniken präjudiziert, wie wiederum bei den Wachsbossiererinnen, deren wichtigstes Endprodukt Medaillen sind. Auch bei der Themenaufzählung fällt auf, daß sich unter *einem* Namen oft mehrere Gattungen vereinen. Neben der *Bildnismalerei*, die circa 15 mal genannt ist, dominiert die *Stillebenmalerei*. Diese teilt sich auf in folgenden Gruppen: *Blumen* 20 mal, *Früchte* 7 mal, *Vögel* und *Insekten*, die meist auch zum

Stilleben gerechnet werden, je 5 mal; dazu noch *Tiere* allgemein: 4 mal. 5 *Kopistinnen* sind zu finden, 3 Malerinnen von *Heiligenbildern* und vereinzelt solche von *Generdarstellungen, Historien, Landschaften, Militärbildern*.

Trotz vieler Unsicherheiten im einzelnen läßt sich ohne großes Risiko folgendes feststellen: Malerinnen, denen das gesamte Spektrum des Faches zur künstlerischen Verfügung stand, dürften seltene Ausnahme gewesen sein. Den zahlreich notierten Berufs- und Tätigkeitsbezeichnungen als »Malerin« stehen nämlich nur je einmal Historie, Genre und Landschaft gegenüber. Historie aber war die prominenteste Gattung, die sowohl das profane wie das religiöse mehr- oder vielfigurige Bild umfaßte, gleichsam die Mutter der Malerei und Quelle aller übrigen, ihr am Rande dienstbaren Gattungen. Die »Historie« ist also im Grunde keine Spezialisierung, sondern Synonym des anspruchsvollsten Begriffes vom Zweck der Malerei überhaupt. Auch Malerinnen von Fresken, einer Sonderform der Historienmalerei, die in unserem Zeitabschnitt, zumal in Süddeutschland, besonders blühte, finden keine Erwähnung.

Wir sehen also einerseits, daß Malerinnen im 18. Jahrhundert an der allgemeinsten und prominentesten Aufgabe ihres Berufs kaum Anteil hatten, daß sie andererseits aber als Spezialistinnen tätig und vermutlich auch erfolgreich waren. Über die Gründe dafür wird erst an späterer Stelle zu sprechen sein.

Wenn wir nun auf die Spezialisierungen im einzelnen blicken, schälen sich im wesentlichen zwei Gattungen heraus: die Porträt- und die Stillebenmalerei, letztere jedoch wiederum nicht in der ganzen Breite des Faches, wie wir es vor allem von den Niederländern des 17. Jahrhunderts kennen, sondern konzentriert auf Blumen, Früchte, Vögel, Insekten, – »kleine«, gefällige Motive, zugleich Illustrationen, die fortan exemplarisch für Frauenkunst standen. Im übrigen darf man auch über die fünf namentlich genannten Kopistinnen hinaus eine größere Anzahl, vor allem die Stecherinnen, zu den reproduzierenden Künstlerinnen zählen.

Schon jetzt, vor einem Blick auf die Produktionszusammenhänge, kann man von der Art der Themen und Techniken einen gewissen Rückschluß auf die Abnehmer und Besteller ziehen: Der große Anteil der graphischen Arbeiten gründet im Verlags- und Publikationswesen, also vorwiegend in der bürgerlichen Interessensphären. Die nicht minder stattliche Gruppe der Werke, die man später als kunstindustriell prädierte (Emails, Elfenbeinschnitzereien, Gemmen- und Glasschnitt, Wachsbildnerie und Medaillenkunst, Stickerei), gehört dagegen zum Luxusbedarf der gehobenen Gesellschaft und hat vor allem die fürstlichen Höfe zum Klientel. Die Bildnismalerei, die in der Rangordnung der Gattungen, gleichsam als bloße künstlerische Dienstleistung, weit unten lag, war dennoch sehr gefragt (und einträglich), und zwar auf beiden sozialen Ebenen gleichermaßen; doch kamen die Anstöße und Leitbilder der Porträtkunst (in unserer Epoche) zweifelsfrei von der Aristokratie. Wir können davon ausgehen, daß von beiden gesellschaftlichen Gruppen eine mehr oder minder regelmäßige Nachfrage nach den entsprechenden Leistungen bestand, die in bemerkenswertem Umfang gerade von Künstlerinnen erbracht wurden, – wirtschaftliche Voraussetzung einer gesicherten Berufsausübung.

3. Wir kommen nun zur sozialen Herkunft der Künstlerinnen. Hier sind die Nachrichten überaus eindeutig, und zwar haben mindestens 45 der Frauen einen professionellen Künstler zum Vater; im Falle einiger anderer, bei denen die Rede von einer Lehre bei einem Onkel oder älteren Bruder ist, kann ebenfalls auf einen

Künstlerhaushalt geschlossen werden. Selbst wo keine klaren Aussagen vorliegen, lassen die Familiennamen der Mädchen häufig den Schluß zu, daß auch sie aus derartigen Haushalten stammten, insofern gleichnamige Künstlerfamilien zu eben der Zeit am betreffenden Ort nachweisbar sind. Man wird von der Wahrheit nicht weit abliegen, wenn man annimmt, daß Künstlerinnen generell bereits als Künstlerkinder die Welt erblickten.

Das war offensichtlich nicht nur gelegentlich bei einem besonders begabten einzelnen Kind der Fall, sondern schien sich geradezu reihenweise zu ereignen und beinahe eine Regel zu sein: Zwei, drei, ja sogar vier Schwestern – bei den Söhnen war es ebenso – machten oft nebeneinander künstlerische Karriere. Dieses »Bach-Phänomen« ist sicherlich auch aus der Bündelung von geeigneten Erbanlagen gespeist: wir werden sehen, daß auch die Ehe zwischen Künstler und Künstlerin der Regelfall war; mindestens ebenso förderlich wird indes auch die betriebliche Notwendigkeit zur An- und Einspannung aller Kräfte, die Gewöhnung an die besondere Arbeit und das Training von Kindheit an gewesen sein, – eine gleichsam ökonomische, umweltbedingte Genealogie des Talents.

In drei weiteren Fällen waren die Väter Kunsthändler bzw. Verleger, die ihren Töchtern, sicherlich nicht ohne geschäftliches Interesse, die Gelegenheit zu künstlerischer Tätigkeit boten. So etwa im Falle der Magdalena Fürst (Nürnberg 1652-1717 Wien) aus Nürnberg, die u.a. bei Sibylla Merian lernte.

4. Dieser Bedingung entsprachen naturgemäß auch die Modalitäten der Ausbildung: In den weitaus meisten Fällen waren der Vater oder – seltener – ein anderes Familienmitglied die Lehrmeister. Einige Male sind – an zweiter Stelle – auch ortsansässige Nachbarbetriebe als Ausbilder genannt, vermutlich befreundete Familien. Außer der genannten Magdalena Fürst scheint die angehende Künstlerin nur selten eine künstlerisch exponierte Lehre außerhalb des Elternhauses gesucht und aufgesucht zu haben, bzw. einer solchen anvertraut worden zu sein; so nur dokumentiert bei Felicitas Hoffmann (geb. Sartori, eine Friaulerin, gest. 1760 Dresden), die bei der berühmten Rosalba Carriera (1675-1757) in Venedig, oder Friederike Julie Lisiewski (Berlin 1723-1794 Ludwigslust, Enkelin des Stammvaters der Malerfamilie), die beim preußischen Hofmaler und Akademiédirektor Bernhard Rode (1725-1797) gelernt hatte. Der Besuch einer Akademie, einer fürstlichen oder einer privaten, ist nirgends vermerkt. Doch scheint – bei den Malerinnen – das Kopieren älterer oder anerkannter zeitgenössischer Meister als eine zusätzliche und weiterführende Qualifikation angesehen worden zu sein. Das zeigt sich u.a. bei den Töchtern Lisiewski, die sich jenseits der väterlichen Ausbildung mit ihren Kopien nach Antoine Pesne (1683-1757) und Watteau (1684-1721) nicht nur an den bestmöglichen Vorbildern, sondern zugleich auch am derzeitigen Hof-Geschmack orientierten.

Der nahezu regelmäßige Fall, daß die Töchter im Betrieb des Vaters lernten, hatte einerseits meistens eine professionelle Kontinuität zur Folge und verhinderte andererseits wohl oft das Überschreiten der künstlerischen Gattungsgrenzen, etwa aus Neigung oder Ehrgeiz. So wurden die Mädchen auf den Status quo programmiert und gelegentlich auch zu ständigen Mitarbeiterinnen ihrer Väter. Es gibt jedoch einige von dieser Praxis abweichende Ausbildungs- und Berufsgänge: In diesen Fällen waren die Väter zum Beispiel im Historien- und Porträtfach tätig, die Töchter aber sind als Blumen- und Früchtemalerinnen nachgewiesen. Dieser Umstand scheint ein Nachdenken der Beteiligten über die »richtige« Sparte innerhalb des Künstlerinnen-

Berufs zu dokumentieren, sei es, daß hier die Neigung der Mädchen oder ein geschlechtsspezifisches Vorurteil zum Tragen kam, sei es, daß das väterliche Geschäft um einen erfolgsversprechenden Zweig erweitert werden sollte. Ähnliches scheint in der Biographie einiger Goldschmiedetöchter vorzuliegen, die dann als Malerinnen bekannt geworden sind (so Catharina Heckel, Augsburg, 1699-1741; Sabine Kenckel, Augsburg, um 1700-1775).

5. Die der Ausbildung folgende berufliche Praxis spielte sich, wie gesagt, zu einem geringeren Teil in der Werkstatt des Vaters, resp. (in einem Falle) der Mutter ab. In der Mehrzahl heirateten die Künstlerinnen, aber zumeist nicht irgendwen, sondern wiederum Künstler, mit denen sie sodann einen weiteren, nunmehr eigenen Familienbetrieb bildeten – oft im Sinne der angedeuteten fachlichen Differenzierung bei den beteiligten Partnern. Gut 20 mal ist eine Ehe mit einem praktizierenden Künstler dokumentiert, nur 8 mal eine Verbindung mit einem Nicht-Künstler, – ein Verhältnis, das durchaus repräsentativ für die Allianzbildung von Künstlerinnen zu sein scheint.

Im Falle der berufsfremden Bindung waren die männlichen Partner stets vom gehobenen Mittelstande: Notare, Hofbeamte, Pfarrer, Kaufleute, ein Organist, ein Physikprofessor. Sie alle scheinen der ferneren Berufspraxis ihrer Frauen nichts in den Weg gelegt zu haben; wohl auch deshalb, weil sie die Verbindung nicht mit jungen, eben heiratsfähigen Mädchen, sondern ausgebildeten Frauen eingegangen sind. Bei diesen nichtprofessionellen Verbindungen hat sich das eine und andere Mal die Berufstradition der Frau bei den gemeinsamen Kindern durchgesetzt, zum Beispiel im Falle der Susanna (Augsburg 1600-1674), Tochter des Malers Johannes Fischer, verheiratet mit dem Kaufmann Mair, Mutter des namhaften Rembrandtschülers Joh. Ulrich Mair (1630-1704).

Auch bei wiederholten Eheschließungen ändert sich dieses Bild nicht; es bleibt bei der Option für den einmal gewählten Beruf, die sich leichter mit einem konprofessionellen Partner realisieren ließ. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß drei unserer Künstlerinnen als Nonnen bzw. als Stiftsdame die Ehelosigkeit wählten und in diesem Stande praktizierten.

6. Wir kommen nun zum Ruf, zum Ruhm und den Ehrungen durch die Zeitgenossen. Bei gut der Hälfte der hier erfaßten Künstlerinnen ist ausdrücklich von hoher, überregionaler Wertschätzung die Rede, – eine Meinung, die den Eingang in die rühmenden Namenskataloge voraussetzt, aber heute nicht mehr leicht verifiziert werden kann. Denn der heutige kunsthistorische Ruf lebt von den nachgewiesenen Werken, und daran mangelt es auffällig. Es sind nämlich nur ausnahmsweise eigene Signaturen verwendet worden. So signierte als eine der Wenigen die überaus gelobte Medailleurin Anna Maria Pfründt (Lyon 1642-1713 Frankfurt a.M.), und zwar mit A.M.P. bis 1659, dem Jahr ihrer Heirat mit Joh. Barth. Braun, alsdann mit A.M.B. Susanne Maria von Sandrart (Nürnberg 1658-1716) signierte im Schatten ihres Vaters Jacob: »Tochter Sandrarts del.«

Die Ursachen für derartigen »Werkverlust« gehen aber nur zum Teil auf das Konto des (weiblichen) Geschlechts, das hinter Vätern, Brüdern, Onkeln (Männern) – nominell – zurückzustehen hatte. Denn der traditionelle Werkstattbetrieb, der im Geltungsbereich unserer Fragestellung dominiert, gestattete auch männlichen Mitarbeitern in der Regel kein Urhebertestat, welches dem Meister und Geschäftsinhaber vorbehalten blieb.

Zudem erwiesen sich etliche gerade von Frauen bevorzugte Techniken und Produkte für Signaturen als ungeeignet: Bei der Feinmalerei, den Pastellen und Miniaturen wirkten sie störend und unterblieben deshalb meistens, bei Schmuckstücken wie Steinschnitt, Glasgravur oder Email kamen Künstlermonogramme ohnehin nicht in Frage; Stiche wurden selten, eher vom Verleger als vom Stecher, signiert; und bei Wachsarbeiten, die beim Guß verlorengingen, erübrigt sich diese Frage ebenso wie die weitere Frage nach womöglich noch existierenden Original-Modellen.

Dem Problem, ob die Werke aus heutiger Sicht überhaupt den dokumentierten Ruf rechtfertigten, muß in einer künstler(innen)soziologischen Arbeit aber auch nicht unbedingt nachgegangen werden, weil ja das Urteil der Zeitgenossen, die sich über ihre Meinungen untereinander zu verständigen und zu rechtfertigen hatten, allein zur Kennzeichnung der derzeit geltenden sozialen Situation ausreicht. Aber schon aufgrund der waltenden künstlerischen Konkurrenz, so können wir sicher annehmen, waren die Produkte von Frauen nicht von vergleichbaren Männerarbeiten zu unterscheiden. Ob sie gegebenenfalls besser waren, kann gerade wegen des oft verwendeten Lobtopos' schwer beurteilt werden, nämlich der nicht selten ausdrücklich bekundeten Verwunderung darüber, daß eine Frau etwas so Ausgezeichnetes habe machen können.

Zeitgenössische Würdigungen, die einen ideellen und/oder materiellen Niederschlag gefunden haben, sind etliche Male dokumentiert, hierbei besaß das Amt der Hofkünstlerin den höchsten Rang⁹:

Hofmalerin in Braunschweig war die Porträtistin Anna Rosina de Gasc (geb. Lisiewski); ihre Schwester Anna Dorothea Therbusch hatte das gleiche Amt in Mannheim inne. Barbara Regina Dietzsch (Nürnberg 1706-83) war wegen ihrer Vogel-, Blumen- und Insektendarstellungen so berühmt, daß sie mehrere Rufe als Hofmalerin erhielt, jedoch aus familiären Gründen, die uns im einzelnen nicht bekannt sind, ablehnte. Die Medailleurin Anna Maria Pfründt arbeitete an verschiedenen süddeutschen Höfen – ob in förmlichem Amte, ist unbekannt – und erhielt später zwei Rufe an den Wiener Hof. Die Malerin Anna Maria Werner (geb. Haid, Danzig 1688-1753 Dresden) wurde anscheinend zusammen mit ihrem Mann, dem Miniaturisten Christoph Joseph Werner (um 1670-1750), an den Dresdner Hof berufen und war fortan dort tätig. Ähnlich scheint der Fall bei Dorothea Maria Graff (Nürnberg 1678-1742 St. Petersburg), Tochter der Sibylla Merian, zu liegen, die mit ihrem schweizerischen Mann, dem Maler Georg Gsell (1673-1740), an den russischen Hof ging und gemeinsam mit ihm ein Lehramt für Malerei und Zeichnung an der St. Petersburger Akademie ausübte. Akademiemitgliedschaften in Paris und Wien besaß die schon mehrfach genannte Anna Dorothea Therbusch, ihre Nichte Friederike Julie (Dessau 1772-1856 Wismar) das entsprechende Patent in Berlin (was unsere Epoche aber bereits überschreitet). Die Miniaturistin und gelobte Kopistin Maria Theresia Riedel (Prag um 1720-1792 Dresden) lebte als Pensionistin der Dresdner Akademie.

In der Liste von Woods/Fürstenberg erscheint neben diesen bürgerlichen Künstlerinnen noch eine nicht unbeträchtliche Gruppe von künstlerisch tätigen, zumeist malenden, Fürstinnen.¹⁰ Wenn man auch in solchem Falle von Dilettantentum spricht, können die Arbeiten dieser Aristokratinnen durchaus auf dem künstlerischen Niveau der Epoche gelegen haben. Sie sind allerdings nicht in wissenschaftli-

chen Nachschlagewerken registriert. Uns interessieren diese Frauen hier auch nicht so sehr als Künstlerinnen, weil bei ihnen die soziale Problematik entfällt, sondern als Repräsentantinnen eines künstlerischen Milieus, das den Frauen, wie unsere Sichtung ergeben haben dürfte, zumindest nicht abhold gewesen ist.

Das Beispiel der malenden Fürstinnen ist geeignet zu demonstrieren, daß die Künste nicht mehr unbedingt durch die gängige Konstruktion der Nobilitierung von (bürgerlichen) Künstlern emporgehoben werden mußten, sondern daß sie endlich genuin nobilitiert und am Hofe zu Hause seien. Und dieses hatten nicht etwa fürstliche Männer demonstriert¹¹, sondern ausschließlich Frauen, was ihren professionellen Geschlechtsgenossinnen sicherlich zugute kam.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Frauen scheinen im 18. Jahrhundert in deutschen Ländern – den Männern vergleichbar – ins Berufsfeld der bildenden Künste integrierbar gewesen und integriert worden zu sein. Dafür sollte man jedoch nicht so sehr die aufklärerischen Ideen der Epoche oder gar das Gleichheitsideal verantwortlich machen; Maßstab dafür werden eher die Prosperität und der Mitarbeiterbedarf der jeweiligen Werkstatt, das Vertrauen in den Familienzusammenhang und die für den Betriebserfolg nötige Begabung/Geschicklichkeit des betreffenden Kindes gewesen sein. Hilfreich scheint sich ferner die hohe Spezialisierung der Betriebe und der enorme Konkurrenzdruck, der zwischen ihnen herrschte, ausgewirkt zu haben. So beobachten wir immer dort eine besondere weibliche Präsenz, wo Künstlerfamilien sich durch genetische Vergrößerung und produktive Ausschöpfung aller Glieder zu veritablen Dynastien mit marktbeherrschenden Interessen entwickelt hatten, – augenscheinlich die zeitgenössische Weise betrieblicher Dynamik. Das zeigt sich vor allem in den Kunstzentren Nürnberg und Augsburg.¹² Der Beschäftigung von Frauen kam auch der – vorzugsweise höfisch absorbierte – Kunstmarkt entgegen – mit seiner im Laufe des Jahrhunderts wachsenden Vorliebe für die kleinen und feinen Formen und Dinge, für deren Herstellung die Mädchen entweder geeigneter waren oder zumindest geeigneter erschienen – und mit denen profitable Umsätze zu machen waren.

Das ist aber auch zugleich der versteckte Grund für den Untergang der weiblichen Positionen in den bildenden Künsten sowie sogar der Erinnerung an die beachtliche Rolle, die Künstlerinnen im Spätbarock spielten. Denn als im Zuge der europäischen Revolutionen zusammen mit der Alten Gesellschaft auch deren Dekorationsformen zugrunde gingen, gab es für die betreffenden Lieferanten kein Überleben. Das herkömmliche System war, wie allenthalben im Handwerk, von Familien getragen, es hatte zum Zwecke der Tradierung, Verfeinerung und Spezialisierung naturgemäß zur generativen, die Töchter integrierenden Selbst-Reproduktion geneigt. Künftig in der Moderne, wo die subjektive Leistung des Einzelnen und ein singuläres Schicksal zur Legende des Künstlers gehören sollten, wird die Vorstellung von einer Künstlerfamilie ein Unding sein. Nach den geltenden sozialen Normen fielen damit die Töchter als Künstlerinnen aus, – eine Rolle, die sie ferner allenfalls als individuelle Abenteurerinnen etwa vom Schlage der George Sand spielen konnten.

Den materiellen Wandel begleitete indes auch ein ›ideeller‹ Überbau: Die einstigen, im Plural begriffenen Künste, an denen die Frauen ihren ›natürlichen‹ Anteil besaßen, wurden – auch philosophisch – zu der einen, zu der Kunst (ars una) erklärt. Dabei wurde der geschichtlich gewordenen, zwangsläufig verursachten künstlerischen Unabhängigkeit (von den Bedürfnissen und dem Diktat des Hofes und des Kle-

rus') der Charakter genuiner Autonomie zugesprochen. Kunst wurde qua definitione aus dem Komplex der gesellschaftlichen Interessen und materiellen Zwecke (Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790!) herausgelöst, wurde zur freien und reinen Kunst, die sich in subjektiver Passion verwirklichte.

Damit wandelten sich die bereits bestehenden Behinderungen der Frauen bei der Kunstausübung zur entscheidenden Blockade; vor allem dem Studium der Kunst waren nach Untergang der Familienbetriebe engste Grenzen gesetzt; denn die nun unentbehrlich gewordenen Akademien blieben den Mädchen größtenteils verschlossen. Überdies schieden die gewerblich orientierten Kunstzweige, die vielfach von Frauen besetzt gewesen waren, aus dem in die Höhe der Subjektivität getriebenen Kunstbegriff aus. Diesem verblieben die Historienmalerei und deren moderne Derivate, die einen Akademiebesuch und das Aktstudium voraussetzten und die sich, gemeinsam mit den polemisch-antithetischen Positionen zu Akademie und Salon, als Geniekunst monopolisierten. Deren exklusiver Anspruch und fortdauernde Geltung verdunkelte retrospektiv die Geschichte der gewerblichen künstlerischen Praxis (also auch diejenige von Frauen).

Spätere Künstlerinnen konnten genausowenig wie ihre Vorgängerinnen im Barock über einen Sonder- oder Königsweg zur Kunst gelangen; auch künftige werden es nicht können. Sie werden aber infolge veränderter Sozialisation, zu der insbesondere die Anerkennung und das Training der Subjektivität gehören, den Anschluß an den historischen Wandel des »Systems« Kunst zur Zeit der europäischen Revolution gewinnen. Der Prozeß ist im Gange.

- 1 Referat auf dem dritten interdisziplinären Symposium »Ideale und reale Präsenz von Frauen in der Gesellschaft der frühen Neuzeit«, 14.11.-16.11.1988 in der Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg; veranstaltet von Heide Wunder, Universität Kassel.
- 2 Jean M. Woods/Maria Fürstenwald, Schriftstellerinnen, Künstlerinnen und gelehrte Frauen des deutschen Barock. Ein Lexikon, Stuttgart 1984.
- 3 1360/1362; 104 Biographien von der Menschheitsmutter Eva bis Johanna, Königin von Neapel, eine Gönnerin des Dichters; Text: Opere latine miniori, hrsg. von A. F. Massèra, Bari 1928.
- 4 Von 1404; vgl.: Christine de Pizan. Das Buch von der Stadt der Frauen, übers. und komm. von Margarete Zimmermann, Berlin 1986.
- 5 Diese sei berühmt wegen wunderbarer Blattornamente und (Hintergrunds-) Landschaften en miniature.
- 6 Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, I-XXXVII, Leipzig 1907-1950.
- 7 Das gesamte Künstlerlexikon auf diese Fragestellung auszuschöpfen, verspricht, eine lohnende Gruppenarbeit auf ein Semester zu sein.
- 8 Für diese Arbeit konnte nicht die monographische Literatur gesichtet werden, die in Einzelfällen erschöpfender sein dürfte.
- 9 In der Studie von Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, ist das Thema der Hofkünstlerin merkwürdigerweise nicht berücksichtigt.
- 10 Friederike Sophia Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth, Wilhelmine Hedwig von Hessen Philippsthal, Pfalzgräfin Luise Hollandine, Elisabeth Christine von Preußen, Elisabeth Ernestine Antonia von Sachsen-Meiningen, Anna Sophia von Schlesien zu Liegnitz und Brieg.
- 11 Die vor allem durch Jochen Kleppers Roman bekannte Malerei Friedrich Wilhelms I. von Preußen darf hingegen als bloße Laienkunst gelten.
- 12 So etwa die Familie Dietzsch, Preißler, Schwanhard, Walther in Nürnberg; Küsell, Sedelmair in Augsburg.