

nen, stärker in den Vordergrund gerückt wurde. Die zukünftige Rolle der Kunstgeschichte kann hier darin bestehen, über ihre traditionelle Stil- und Künstlergeschichte hinausgehend ein methodisches Gerüst zu ent-

wickeln, das es ihr ermöglicht, die konkrete Materialisierung ethischer Vorstellungen in ihrer künstlerischen Umsetzung zu untersuchen und so die historische Bild- und Kunstwissenschaft voranzutreiben.

Tanja Michalsky

Pluralismus in New York

Orazio und Artemisia Gentileschi. Father and Daughter Painters in Baroque Italy

Rom, Museo del Palazzo di Venezia, 15.10.2001-6.1.2002; New York, The Metropolitan Museum of Art, 14.2.-12.5.2002; Saint Louis, Art Museum, 15.6.-15.9.2002

Sogar für New Yorker Verhältnisse ist das Zusammentreffen gleich zweier Ausstellungen dieser Größe und Bedeutung ungewöhnlich: Das Museum of Modern Art feierte Gerhard Richter, zeitgleich eröffnete das Metropolitan Museum eine umfassende Doppelausstellung über die Barockmaler Orazio und Artemisia Gentileschi (1563-1639 bzw. 1593-1652). Daß beide Ereignisse überhaupt stattfinden konnten, war keineswegs selbstverständlich; daher war der Dank der Konservatoren an die Museen und Sammler, die trotz der Ereignisse der vergangenen Monate an ihren Leihzusagen festgehalten haben, entsprechend herzlich. Die Initiative, Vater und Tochter Gentileschi zum Thema einer Doppelausstellung zu machen, ging von Judith Mann vom Saint Louis Art Museum und Keith Christiansen vom Metropolitan Museum of Art aus; Mann zeichnet für den Artemisia-Part verantwortlich, Christiansen für den über Orazio. In verkleinerter Form wurde die Ausstellung vorab im römischen Palazzo delle Esposizioni gezeigt, doch wählte man dort das für römische Ausstellungen typische theatralisch verdunkelte Ambiente, das einer konzentrierten Betrachtung der Gemälde abträglich ist. Die Bedeutung war dem Projekt von vornherein sicher, schließlich war das gesamte Œuvre beider Maler noch nie Gegenstand einer Ausstellung; von Orazio wurde bislang nur das

englische Spätwerk (*Orazio Gentileschi at the Court of Charles I.* National Gallery, London; Museo de Bellas Artes de Bilbao; Museo del Prado, Madrid, hg. v. G. Finaldi, London 1999) gezeigt, von Artemisia die Gemälde ihrer Florentiner Jahre (*Artemisia, Casa Buonarroti, Florenz, hg. v. R. Contini und G. Papi, Rom 1991*). Mit fünfzig Werken von Orazio – darunter allein neun großformatigen Altarbildern – und weiteren 33 von Artemisia ist die New Yorker Schau nun so umfangreich, daß man ihr den Rang von zwei Einzelausstellungen zusprechen kann. Eine kleine Sensation ist dabei die Zusammenführung von Orazios drei großen Galeriebildern für den Genueser Sammler Giovan Battista Sauli, die seit dem 18. Jh. auseinandergerissen sind, und von denen bis vor kurzem keines überhaupt der Öffentlichkeit zugänglich war: die »Danae« (R. L. Feigen, New York; Kat. 36, *Abb. 1*), die »Büßende Magdalena« (Privatsammlung; Kat. 35) und die 1999 vom Getty Museum erworbene Fassung von »Loth und seine Töchter« (Kat. 37). Christiansen, der den Fokus auf Orazios viel zu wenig bekannte Genueser Jahre richtet, feiert sie zu Recht als »high point of his career«. Sie sind faszinierend nicht nur ihrer delikaten malerischen Ausführung wegen, sondern auch hinsichtlich der Frage, welche Sujets ein Genueser Sammler um 1620 kombinierte: die alttestamentarischen Perso-



Abb. 1
Orazio Gentileschi,
Danae,
Richard L. Feigen,
New York (Katalog)

nen Loth und seine Töchter mit einer reizvoll auf einem bildparallelen Bett posierenden Danae mit schließlich einer in der Körperhaltung sehr ähnlichen, ungleich weniger erotischen Magdalena – die Röntgenaufnahmen beweisen, daß die eine Figur sogar aus der anderen entwickelt ist.

Die Ausstellung war nach chronologischen Gesichtspunkten gehängt; dieses eigentlich simple Ordnungsmuster erwies sich als sinnvoll, denn es ermöglichte, dem Phänomen des Stilpluralismus im Œuvre beider Maler nachzugehen. Ein evidentestes Beispiel hierfür bilden Orazios frühe römische Altarbilder, die »Beschneidung Christi« für den Gesù in Ancona (Kat. 7), die »Vision der hl. Cäcilie« für den Hochaltar von S. Cecilia in Como (Kat. 9) sowie die »Taufe Christi« in S. Maria della Pace in Rom (Kat. 11). Argumentierte R. Ward Bissell auf stilistischer Basis noch, alle drei Werke müßten in einem Zeitraum von gut zwanzig Jahren entstanden sein, nämlich zwischen 1600-05 und 1620/21 (R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park 1981, S. 139f., 144f., 170ff.), so konnten Archivreise von Alberto Rovi und Maria Pia

d'Orazio nun den Nachweis der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« erbringen: Sowohl die farbenfrohe, etwas derbe »Beschneidung« als auch das elegant arrangierte Visionsgemälde entstanden wie die »Taufe« bereits um 1607.

Der somit nachgewiesene Stilpluralismus ist bei beiden Gentileschis verknüpft mit dem Phänomen des Caravaggismus, das in den Diskussionen ihrer Werke von jeher eine wichtige Rolle spielte. Was die Ausstellung einmal mehr deutlich machte, ist die semantische Unschärfe dieser Kategorie. Denn der Caravaggismus ist für Orazio nicht etwa eine Phase, die ihn passiv und für eine gewisse Zeit »prägte«, als vielmehr eine Option, auf die er unter gewissen Anforderungen und für bestimmte Aufgaben zurückgriff. Angemessen erschien ihm ein entsprechender Modus für ein Galeriebild wie die Braunschweiger »Dornenkrönung Christi« (Kat. 23) mit ihren quasi das Bildfeld sprengenden Überschneidungen, dem malerischen Äquivalent zur Bedrängung Christi; doch nur wenige Jahre später war es Orazio möglich, eine Kupfertafel mit dem hl. Christophorus und dem Christusknaben (Kat. 27) so sehr im luminösen Modus von Adam Elsheimer aus-

zuführen, daß sie lange als dessen Werk oder eines anderen »Northern Master« (Bissell) galt.

Den besten Beleg dafür, daß man sich von der Vorstellung einer caravaggesken Phase, die Gentileschi irgendwann überwand, lösen muß, bietet das Halbfigurenbild mit der Verspottung Christi aus der Londoner Mathiesen Gallery (Kat. 49), auf das die Forschung erst vor wenigen Jahren aufmerksam wurde (E. Schleier, Orazio Gentileschis »Verspottung Christi«, in: *Pantheon* 51 [1993], 196-200). Von Christiansen wird es überzeugend unter Orazios letzte Gemälde gereiht, von anderen jedoch ins caravaggeske römische Werk, nahe der um 1613-15 entstandenen Braunschweiger »Dornenkrönung« – immerhin eine Differenz von gut zwanzig Jahren. Tatsächlich enthält das Bild typische Elemente, die eine Auseinandersetzung mit Caravaggio bezeugen: die bildplan angeordnete Figurengruppe im Halbfigurenausschnitt vor weitgehend ungestaltetem Hintergrund, die schräge Schattenkante, die von einem scharf gebündelten Seitenlicht herrührt, die markanten Figurentypen, die Handgreiflichkeit in der Handlungsschilderung und das indezente Motiv des ein wenig zu weit heruntergerutschten Lendenschurzes Christi – man wüßte gern, für wen Gentileschi im England der 30er Jahre des 17. Jh.s so etwas gemalt hat. An diesem Beispiel zeigt sich, daß der Caravaggismus mißverstanden wird, wenn er allein im Rahmen des Stilparadigmas gesehen wird, das jedoch kaum Elemente wie die markanten Gebärden umfaßt. Gerade im Zusammenhang mit der »Verspottung« hätte man sich von Christiansen auch eine Problematisierung der Frage gewünscht, worauf sich eigentlich stilistische Datierungen stützen lassen, wenn ein Künstler virtuos mit Stil arbeitet, wie es die Ausstellung ja für beide Maler bestätigt.

Ein nicht vom Stilkonzept abgedecktes und dennoch als caravaggesk geltendes Phänomen betrifft die künstlerische Methode Orazios, der Christiansen im Katalog ausführlich nach-

geht. Nicht zuletzt durch seinen eigenen wichtigen Aufsatz bezüglich der Arbeitsweise von Caravaggio (Caravaggio and »l'esempio davanti al naturale«, in: *The Art Bulletin* 68 [1986], 421-445) hat sich in den letzten Jahren die Meinung durchgesetzt, der lombardische Maler habe nicht (vor)gezeichnet, sondern *alla prima* und mit Blick auf die Modelle direkt auf der Leinwand gearbeitet. So sei der tableau-vivant-Effekt seiner Gemälde entstanden, der bekanntlich auch Derek Jarman animierte, sich die Bildentstehung genau in dieser Weise vorzustellen. Dieser These wird jetzt widersprochen (Nevenka Kroschewski, *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München 2002). In unserem Zusammenhang ist es aufschlußreich zu sehen, welche Erkenntnisse Christiansen nun über Orazios Vorgehen gewinnen konnte. Die Quellen berichten, daß er ebenfalls mit Modellen gearbeitet hat; doch was heißt das für den Prozeß der Bildvorbereitung? Es ist ein Gewinn der vorzüglichen Hängung der Bilder in New York, daß dem Besucher sofort die Modellwiederholungen ins Auge springen: So posierte dasselbe Mädchen für die Magdalena in der »Kreuzigung« (Kat. 29), für Maria in der »Vision der hl. Francesca Romana« (Kat. 30) und die Cäcilie im gleichnamigen Washingtoner Halbfigurenbild (Kat. 31), und dies sogar in jeweils exakt derselben Ansicht. Die Schlußfolgerung liegt nahe, daß Orazio seine Modelle ausschließlich für die Anfertigung von Zeichnungen hat sitzen lassen, auf die er dann bei der späteren Ausführung der Gemälde mehrfach zurückgriff. Christiansen zieht sie auch, erkennt jedoch nicht ihre Tragweite, wenn er sich durchgängig Formulierungen wie »painting *dal naturale* – with a posed model« (11), »in emulation of Caravaggio« (94) bedient.

Die Differenzierung von Modellstudium im Medium der Zeichnung und in dem der Malerei mag haarspalterisch klingen, unter dem Aspekt der Künstlerstilisierung und hier besonders im Kontext der diesbezüglichen

Debatte um Caravaggio ist sie es jedoch nicht. Denn mit dem Rückbezug auf dessen vermeintlich vorzeichnungslose Methode droht ein bloßes Theorem der Caravaggioforschung das unvoreingenommene Studium der Bilder Orazios zu determinieren. Doch abgesehen von solchen Inkonsistenzen wird der Katalog mit seinen fundierten und flüssig geschriebenen Katalognummern gerade für Orazios Teil zur unverzichtbaren Grundlage weiterer Forschung werden, der das zwanzig Jahre alte *Œuvre*verzeichnis von Bissell teilweise revidiert.

Ob beabsichtigt oder unbeabsichtigt – der New Yorker Ausstellung gelang es, Orazio aus dem Schatten seiner Tochter, in den er durch den Artemisia-Boom der letzten Jahre geraten ist, wieder herauszuholen. Die bedeutendste Malerin der frühen Neuzeit mit der interessanten Biographie bildete bekanntlich ein hervorragendes Erprobungsfeld für die feministische Kunstgeschichte, die sich in den letzten Jahren in eine ihre Paradigmen überdenkende und differenzierter argumentierende Gender-Forschung transformiert hat. Von diesem Wandel profitierte auch die Ausstellung. Sie war bemüht, die Aufmerksamkeit auf Artemisias *Œuvre* jenseits der Darstellungen der bekannten Heroinnen Judith, Susanna und Lucretia zu richten, von Figuren also, die stets mit der Frage verknüpft worden waren, wie sich die von der Künstlerin selbst erlebte Gewalt in der Gestaltung dieser gequälten und doch »starken Frauen« (B. Baumgärtel, S. Nesters, *Die Galerie der Starken Frauen*, Kunstmuseum Düsseldorf, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, München 1995) spiegelt. Der Ausstellung gelang dies, indem sie das Augenmerk verstärkt auf die anderen Sujets richtete: So konnte Artemisia mit gleich drei Altarbildern für die Kathedrale von Pozzuoli Aufträge in der ranghöchsten Gattung an sich ziehen. Gezeigt wurde die thematische originelle, wenn auch schlecht erhaltene Darstellung eines Wunders, das der hl. Januar zur Zeit der Christenverfolgungen durch



Abb. 2 Artemisia Gentileschi, *Selbstbildnis*, Curtis Galleries, Minneapolis (Katalog)

Diokletian vollbracht hatte (Kat. 79, um 1636): Mit einer Segensgeste bezwang er die wilden Löwen und Bären, die daraufhin seinem Diakon zahm den Fuß leckten. Ebenfalls ein Altarbild war wohl auch Artemisias erstes neapolitanisches Werk, die selbstbewußt signierte »Verkündigung« von 1630 (Kat. 72), in deren kontrastreicher Licht-Schatten-Gestaltung die Absicht deutlich wird, sich auf den *gusto* der neuen Wahlheimat einzustellen. Neben diesen Altargemälden richtete die Ausstellung den Fokus auf Galeriebilder, die nicht in das Artemisia-Klischee passen, wie die zwei Werke aus der Galleria Spada, die von Bissell in seinem jüngst publizierten *Œuvre*verzeichnis (*Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, University Park 1999) offensichtlich in Unkenntnis der Provenienz und frühen Zuschreibung Artemisia zugeschrieben worden waren: eine »Madonna mit Kind« (Kat. 52) von 1610/11, die sich durch die anrührende Interaktion zwischen Mutter und Christusknaben auszeichnet, und eine ihren Blick himmelwärts richtende hl. Cäcilia mit Laute (Kat. 63) sowie schließlich auf das erst

1998 im Kunstmarkt aufgetauchte Selbstbildnis als Lautenspielerin in den Curtis Galleries, Minneapolis (Kat. 57; *Abb. 2*); es läßt sich mit einem Eintrag im Inventar der Villa Medici von Artimino von 1638 verbinden und war daher vermutlich ein Auftrag des Großherzogs Cosimo II an Artemisia. Gerade die beiden Lautenspielerinnen sind wichtige Beispiele für ein bedeutsames Phänomen in der Gattung des Galeriebildes dieser Jahre, nämlich der Angleichung in der Gestaltung von sakralen und profanen Themen. Diese verdanken sich dem offensichtlichen Austreten der Grenzen der Entsemantisierung von Sujets, das sich wiederum in der Bezeichnung des Spada-Bildes auch als »Allegorie der Musik« oder einfach »Suonatrice di liuto« niederschlägt.

Daß es zahlreiche solcher Sujets von Artemisia gab, ist ein (trauriges) Ergebnis von Bissells Werkverzeichnis, das allein 108 (!) nicht mehr zuschreibbare oder verlorene Gemälde auflistet,

von denen die wenigsten die bekannten Frauenthemen wie die Männermörderin Judith verbildlichen. Judith Mann konnte diesbezüglich auf einen *circulus vitiosus* in der modernen Forschung aufmerksam machen, demzufolge der Malerin gerade solche Bilder abgeschrieben wurden, die nicht in das gängige Artemisia-Bild paßten. Doch nicht nur der modernen Forschung war dieses offenbar willkommen: Artemisias Prozeß um das ihr gegenüber gebrochene Eheversprechen und die Vergewaltigung war schon zu ihren Lebzeiten publicityträchtig. Die Heroinnen waren die Sujets, die mit ihr assoziiert wurden und deren Zuschreibungen sich folglich erhalten haben, wohingegen sich das Wissen um die Autorschaft bei den anderen Bildern häufiger verloren hat: Auch der historische Markt wollte offensichtlich all die »starken Frauen« – zumindest für die Galerie.

Valeska von Rosen

Neue Veröffentlichungen zur Skulptur des Mittelalters in Italien

JOACHIM POESCHKE

Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Band 2: Gotik

Aufnahmen von Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer. München, Hirmer 2000. 244 S., 272 teils farb. Tafeln, 147 slw Abb. im Text, 1 Karte. Euro 138,-. ISBN 3-7774-8400-8

Das Buch ist als Handbuch konzipiert, also als eine objektivierende Zusammenfassung dessen, was man zur italienischen Skulptur der Zeit von 1250 bis um 1400 weiß oder zu wissen meint (mit einigen Auslegern bis um die Mitte des 15. Jh.s, z. B. Mailand und Venedig, wo die Stilidiome der Internationalen Gotik bis dahin verbindlich blieben: s. Vorwort). Es bildet somit eine hinsichtlich der gewissenhaften Resümierung des Forschungsstandes in den Referaten der Fachliteratur sowie der schönen Bilddokumentation eine vorzügliche Grundlage für zukünftige Untersuchungen zu diesem Themenbereich. Zugleich aber präsentiert der Autor dessen Gegenstände und ihre Forschungsgeschichte durchaus in der Perspektive seiner persönlichen methodischen

Prämissen, was dem Buch auch wieder ein unverwechselbar individuelles Profil verleiht. Zu seinem Aufbau: sechs einführende Kapitel unterrichten über das Spektrum der italienischen Skulptur der Gotik und zugleich über die Schwerpunkte und »Wege« der Forschung zu diesem Thema. Ein erstes (S. 9ff.) gilt der Problematisierung des Begriffes »Gotik« im Hinblick auf die italienische Skulptur des Spätmittelalters seit Rumohrs vom Gotik-Verständnis der deutschen Romantik geprägter Einschätzung von Nicolas Sieneser Domkanzel als (außer der Antike) »dem deutschen Geschmack verpflichtet« (1827), ferner den auf das Mittelalter bezüglichen Topoi im Periodisierungssystem der alten italienischen Kunsthistoriographie vor/bis Vasari als einer