

Rezensionen

MARY D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, University Press 1989. 607 Seiten, 327 Schwarz-Weiß-Abbildungen im Text, 24 Farbtafeln. – ROBERTO CONTINI, GIANNI PAPI, *Artemisia*. Rom, Leonardo de Luca 1991 (Ausstellungskatalog). 218 Seiten, 121 Schwarz-Weiß-Abbildungen, 42 Farbabbildungen.

(mit vier Abbildungen)

Das Thema „Artemisia Gentileschi“ gewann 1991 durch eine Ausstellung in der Florentiner Casa Buonarroti an Aktualität. Ohne Zweifel stellt Mary D. Garrards Buch eine Basis für das Unternehmen dar, das mit der Schwierigkeit zu kämpfen hatte, aus dem Schatten der umfangreichen Studie herauszutreten und eine eigene Fragestellung zu finden.

Bisher war es äußerst mühsam, sich über die Vorzeigemalerin Artemisia Gentileschi zu informieren, so daß die Erwartungshaltung bei der 1989 erschienenen Monographie hochgesteckt war. Sammelwerke zur caravaggesken Malerei vermittelten nur einen fragmentarischen Eindruck von ihrem Werk. Germaine Greer widmete in ihrem Buch *Das unterdrückte Talent* der „Ausnahme“ Artemisia ein ganzes Kapitel, das erstmals einen überblickenden Zusammenhang gewährleistete. Das populärwissenschaftliche Interesse begnügte sich mit den skandalösen Episoden ihres Lebens, mit der verzerrten Impression eines weiblichen Opfers. Dieses Bild versucht die Autorin mit aller Vorsicht zu relativieren im Sinne des Untertitels „The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art“. Die Doppeldeutigkeit des Titels läßt offen, ob Artemisia selbst der weibliche Held ist oder ob den von ihr dargestellten Frauen diese Ehre gebührt.

Wie in einer Künstlermonographie üblich, beginnt die Autorin mit Leben und Werk der Artemisia Gentileschi. Sie schildert die Vita im historischen Kontext, verknüpft das persönliche Schicksal mit den zeitgleich entstandenen Bildern und sucht eine synchrone Entwicklung sowohl der Künstlerin als auch ihres Stils zu vermitteln. Biographie und Werkkatalog sind ineinander verwoben, was bei den nicht datierten und oft nur zugeschriebenen Bildern erhebliche Schwierigkeiten mit sich bringt. Die Autorin tendiert dazu, qualitativ weniger überzeugende Werke, die auch inhaltlich nicht zu den „Heroic Women“ passen – Bathseba, Lucretias Vergewaltigung – in die spätere Phase der mittlerweile erfolgreichen und scheinbar an den männlichen Geschmack angepaßten Malerin zu datieren.

Frau Garrard zeichnet mittels der Quellen ein anschauliches Bild von Artemisias Leben. 1593 in Rom geboren, dort aufgewachsen und von ihrem Vater ausgebildet, lehnt sie sich zunächst dermaßen eng an ihren Lehrer an, daß sich wahrscheinlich noch einige ihrer Bilder unter dem Namen Orazio Gentileschis finden. Ihr persönliches Umfeld wird durch die Beziehungen ihres Vaters zu Caravaggio, dem Cavaliere d'Arpino und Adam Elsheimer sowie durch die Verwendung der in den Akten des Vergewaltigungsprozesses von 1612 erscheinenden Namen charakterisiert.

Nach diesem aufsehenerregenden Prozeß siedelte die mittlerweile verheiratete Artemisia nach Florenz über, wo sie in den Künstlerkreis um Michelangelo Buonarroti d.J. aufgenommen wurde und enge Kontakte zum Hof der Medici pflegte. Hier macht sich nun eine Emanzipation von der Stilvorgabe ihres Vaters bemerkbar. Artemisia wandte sich deutlicher dem Caravaggismus zu, distanzierte sich aber gleichzeitig davon durch eine Zurschaustellung prachtvoller Stoffe und Accessoires („Büßende Magdalena“, Palazzo Pitti, 1617/20; „Judith“, Uffizien, ca. 1620). Diese Wendung zum Luxuriösen begründet die Autorin mit dem Einfluß des prachtliebenden Medici-Hofes, der nicht nur als Vorbild, sondern auch als Auftraggeber Einfluß auf ihre Arbeiten nahm. Nicht nur stilistisch distanzieren sie sich in dieser Zeit von ihrem Vater, sondern auch durch die Signatur ihrer Werke, die nun nicht mehr *Gentileschi*, sondern *Lomi* lautete. Vielleicht kam es während ihrer nächsten Lebensstation in Genua zu Kontakten mit van Dyck, dessen „Susanna“ in der Münchner Pinakothek enge Verwandtschaft mit Artemisias Pommersfeldener Bild gleichen Themas aufweist. Ihre Familienverhältnisse sind nur fragmentarisch überliefert, so lebte sie 1624 mit einer wohl 1618 geborenen Tochter und zwei Dienern in Rom, eine zweite Tochter heiratete 1649. Der Ehemann trat nicht mehr in Erscheinung, nur in einem Brief aus dem Jahr 1637 erkundigte sich Artemisia, ob er noch am Leben sei. Doch schon aus den wenigen Angaben kann der Schluß auf eine sehr unabhängige Lebensführung gezogen werden, besonders auf eine für Frauen seltene Entscheidungsfreiheit und finanzielle Selbständigkeit.

Einen neuen Lebensabschnitt, auch in der künstlerischen Entwicklung, brachte ihre Neapolitaner Zeit von 1630 bis 1638. Thematisch rückte sie, wohl aus Gründen der Nachfrage, von ihren Darstellungen heroischer Frauen ab, hin zur religiösen Malerei. Frau Garrard zufolge lag Artemisia diese Bildgattung weniger als die sogenannten Frauenthemen, in denen sie sich von vorgegebenen Schemata lösen konnte. In der religiösen Malerei überzeuge sie zwar auch durch ihre künstlerische Qualität, bleibe aber eher den traditionellen Formen verhaftet.

1638 schloß sich auf Einladung Charles I. ein zwei- bis dreijähriger Englandaufenthalt an. Vielleicht erwartete ihr Vater, der im hohen Alter mit den Deckengemälden im Queen's House in Greenwich beschäftigt war, Unterstützung von seiner Tochter. Wie Garrard feststellt, geht aus Inventaren allerdings hervor, daß sie mehrere Gemälde in England hinterließ. Eines, „Tarquinius und Lucretia“, muß schon vor ihrer Ankunft in der königlichen Sammlung vorhanden gewesen sein, so daß sie nicht nur als Gehilfin für ihren Vater, sondern auch aufgrund ihres eigenen Rufes eingeladen worden sein dürfte.

Ab 1642 bis zu ihrem Tod 1652 lebte sie als erfolgreiche, auf materielle Absicherung bedachte Malerin wieder in Neapel. Die in der Spätphase ihres Lebens entstandenen Bilder wirken an ein Bestellerklischee angepaßt – keine revoltierenden Judiths, keine sich zur Wehr setzenden Susannen und keine am eigenen Selbstmord zweifelnden Lucretien mehr, sondern mehrere Varianten der nackt und ergeben dem Betrachter als Augenweide angebotenen Bathseba. Die Begründung dieses thematischen Wechsels mit endgültiger Unterwerfung unter den

männlichen Geschmack ihrer Auftraggeber wird von der Autorin in Erwägung gezogen, dann aber relativiert: Das gesteigerte Selbstbewußtsein der Künstlerin habe sie der Notwendigkeit enthoben, sich über Heroinnen zu definieren. Glücklicherweise ist Frau Garrard über die Lösung wohl nicht, denn gerade bei diesen Bildern bezweifelt sie Artemisias Autorschaft, weil deren Entwicklung nicht ins Konzept zu passen scheint.

Die Autorin verliert sich nicht in Spekulationen. Mit den ihr zur Verfügung stehenden historischen Informationen geht sie sehr vorsichtig um – vielleicht zu vorsichtig? Die als Quellenanhang in englischer Übersetzung komplett veröffentlichte Korrespondenz von Artemisia Gentileschi enthält mancherlei private Information, die nicht weiter ausgewertet wurde. So das Verhältnis zu ihren Töchtern, beide von der Mutter als Malerinnen ausgebildet. Wie einst Orazio Gentileschi, so versuchte Artemisia ihren Töchtern den Weg zu ebnen, indem sie deren Gemälde als Arbeitsprobe und zur Werbung mit ihren eigenen verschickte (S. 385), doch ist von den Töchtern kein Werk bekannt. Ob sie aus Mangel an Talent erfolglos waren oder ob eine berufliche Laufbahn überhaupt nicht angestrebt war, muß offen bleiben, doch gibt zu denken, wie sehr sich Artemisia Gentileschi um deren Eheschließung bemühte. Nach einer Hochzeit 1649 bezeichnet sie sich als bankrott und bittet einen ihrer Gönner, weitere mögliche Auftraggeber zu vermitteln (S. 391). Sicher lassen sich hier Parallelen zu ihrer eigenen Lebensgeschichte zeigen, denn auch ihr Vater hatte Wert auf eine Eheschließung seiner Tochter gelegt, doch um einer Ehrenrettung willen, während Artemisia für die Verheiratung ihrer Töchter materielle Gründe anführt. Sie bezeichnete eine Tochter als Last oder Bürde, von der sie sich durch die Hochzeit bald befreit sehen möchte (S. 387). Offensichtlich kam sie mit ihren Kindern nicht sonderlich gut zurecht. In der Realität ihres Lebens ist wenig von der Frauensolidarität zu spüren, die Frau Garrard in ihren Gemälden findet. Hier könnten weiterführende Überlegungen anschließen, doch vermag sich der Leser durch den Quellenanhang ein eigenes Bild zu machen.

Die Autorin war sich der Schwierigkeit bewußt, aus der zeitlichen und kulturellen Distanz zu einer objektiven Wertung der berüchtigten Gerichtsverhandlung zu kommen, deren Akten die Lügen, Halbwahrheiten und Intrigen der Beteiligten erzählen. Angesichts ihres zurückhaltenden Resümees sollte der Leser die Akten unbedingt selbst lesen. Kannte man bisher vor allem das Bild der Vergewaltigten als Folteropfer, so lehren die Akten doch das Staunen. Nach der von Artemisia minutiös beschriebenen Entjungferung pflegten Täter und Opfer weiterhin sexuelle Kontakte – ein Umstand, der heute die Klage als unglaubwürdig erscheinen lassen würde. Damals löste es noch nicht einmal Erstaunen aus, handelte Artemisia doch in der Annahme, geheiratet zu werden. Das ist der eigentliche Punkt: Es geht in dem Prozeß viel mehr um ein gebrochenes Eheversprechen als um die Vergewaltigung. Die wiederholten Versuche Orazios, seine Tochter „an den Mann zu bringen“, waren nach der Verhandlung erfolgreich.

Die „peinliche Befragung“, der Artemisia während des Prozesses unterzogen wurde, bildet die Basis für die psychologisierende Interpretation ihrer Judith-Dar-

stellungen. Die Folter wurde Artemisia angeboten, nicht aufgezwungen! Sie nahm das für heutiges Rechtsverständnis unfassbare Angebot an, woraufhin der Gerichtsdienner ihr im Verhandlungssaal Kordeln um die Finger wickelte und zusammenzog (S. 461-462). Sie beharrte während der Tortur darauf, die Wahrheit gesagt zu haben. So kurios das klingen mag, aber mit dieser „Folter“ kam das Gericht der Klägerin entgegen, indem es ihr die Möglichkeit bot, sich der Glaubwürdigkeit, der Sympathie und des Mitleids von Juristen und Publikum zu versichern. Garrard hat dies nicht hinterfragt, sondern als Mythos der Ungerechtigkeit bestehen lassen.

Anstatt des üblichen Werkkatalogs widmet die Autorin sieben von der Malerin mehrfach dargestellten Frauengestalten unter dem Titel „Artemisia Gentileschi's Heroic Women“ ausführliche Kapitel. Zum Thema der Susanna ist ein älterer Aufsatz von Garrard in leicht modifizierter Fassung aus *Feminism and Art History* (Hrsg. Norma Broude und Mary D. Garrard, New York 1982) übernommen. Es folgen Lucretia und Kleopatra, inhaltlich verklammert durch ihren Selbstmord, anschließend Judith und zum Abschluß die Allegorie der Malerei – Artemisia Gentileschis Selbstporträt.

Die Autorin geht mit einer weit gefächerten Fragestellung an die Werke heran: von der Typologie, der Ikonographie, vom kulturhistorischen Hintergrund bis hin zum Persönlichkeitsbezug der Künstlerin zu ihrem Bild. Mit der Frage nach den Vorbildern rückt sie die Malerin keineswegs in die Reihe der Ekklektizisten, sondern zeigt parallel das Neuartige in ihrem Œuvre. Überzeugend führt sie das wohl bekannteste Gemälde, die Judith in Neapel (Museo Capodimonte) und die Variante in Florenz (Uffizien), auf die Gemälde gleichen Themas von Adam Elsheimer (1601-1603, London, Wellington Museum), Rubens (Original verloren, Stich von Cornelius Galle I, 1610, New York, Metr. Mus.) und Caravaggio (1598-99, Rom, Gall. Naz.) zurück. Diese drei Werke haben die Wahl des Handlungsmomentes gemeinsam, indem sie die Enthauptung des Holofernes als eine grausame Momentaufnahme wiedergeben. Dadurch unterscheiden sie sich von der üblichen Ikonographie, die zum Verbergen des Ereignisses neigt. Wurde bisher die „Judith“ häufig als genuine Reaktion auf die persönlichen Erlebnisse der Malerin angesehen, so relativiert sich dieser Eindruck, denn unter Berücksichtigung der drei oben genannten Gemälde kann ihr Bild nicht mehr als „im Affekt“ entstanden angesehen werden. Dennoch gibt es wesentliche Unterschiede zu den Werken ihrer männlichen Kollegen. Gentileschis Komposition übertrifft den Realismus ihrer Vorbilder an Glaubwürdigkeit und schockiert durch blutigste Zurschaustellung der Grausamkeit. Inhaltlich hebt sie sich von den „männlichen“ Varianten durch die Thematisierung einer ungewöhnlichen Frauensolidarität ab: Abra, Judiths Dienerin, ist bei ihr entgegen dem biblischen Bericht aktiv an die Handlung beteiligt. Frau Garrard interpretiert das weibliche Solidaritätsdenken als Wunschprojektion der Künstlerin, die in einer reinen Männerwelt lebte und von ihrer Freundin Tuzia während des Prozesses in den Ruf gebracht worden war, mit ihrem aufreizenden Benehmen die Vergewaltigung provoziert zu haben. Diese Persönlichkeitsbezüge zwischen der Malerin und ihren Bildern bzw. ihren Heldinnen entwickelt die Autorin mit einem

Mut, der während des Lesens immer wieder Zweifel an der gebotenen Objektivität aufkommen ließe, würde sie ihre eigenen Thesen und Ideen nicht durch rhetorische Einschübe relativieren und auf diese Art jeder möglichen Kritik vorbeugen.

Dennoch finden sich auch gewagte Gedankenspiele, so bei der Besprechung von Artemisia Gentileschi Pommersfeldener Frühwerk „Susanna und die beiden Alten“. Nur in wenigen Darstellungen des Themas vermittelt Susanna solch einen körperlich spürbaren Widerwillen gegen die Aufdringlinge, von denen einer zudem als noch recht jung erscheint. Frau Garrard sieht Parallelen zwischen der Malerin und ihrer „Susanna“: Beide waren in einen Prozeß verwickelt und Opfer übler Nachrede, beide hatten zwei männliche Gegner (S. 204, Tassi und sein Freund Quorli gelten hier als verbündetes Paar). Sollte Artemisia Gentileschi nicht nur in der „Judith“, sondern auch in der „Susanna“ ihre Erlebnisse verarbeitet haben? Nun ist ausgerechnet dieses Bild zwei Jahre „zu früh“, 1610, datiert! Die Autorin sucht Abhilfe bei der bedenkliehen These, Orazio könnte eine Vordatierung veranlaßt haben, um die malerische Frühreife des Wunderkindes zu dokumentieren und einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Bild und Prozeß zu verunklären. Falls aber das Bild die richtige Datierung aufweise, spiegele es Belästigungen wider, denen Artemisia vor der Vergewaltigung ausgesetzt gewesen sei. Jedenfalls sei es ein Reflex der sexuellen Verwundbarkeit, wie sie von einer jungen Frau im Jahre 1610 empfunden wurde. Es ist typisch für Frau Garrard, historisch nicht belegbare Thesen zu wagen, sie gegen andere abzuwägen und zu relativieren, um sich schließlich auf einen allgemeineren, unanfechtbaren Standpunkt zurückzuziehen.

Da die Kapitel über die „Heroic Women“ beträchtliche Wiederholungen des im biographischen Teil ausführlich Mitgeteilten enthalten, fragt es sich, ob das Buch nicht hätte gestrafft werden können. Vor allem der erste Teil „Life and Art“ hätte unter Verzicht auf die wiederholten Werkbetrachtungen an Struktur und Schärfe gewonnen.

Überlängt sind die Ausführungen über die „Heroic Women“. Das Bestreben der Autorin, einen lückenlosen Überblick über Historie, Ursprünge und Entwicklung der Ikonographie zu liefern, ist bei einem nicht selten untersuchten Sujet wie „Judith“ nicht nötig gewesen (vgl. etwa Volker Herzner, Die Judith der Medici, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43, 1980, S. 139-180, und Jan Bialostocki, Judith: the Story, the Image and the Symbol. Giorgione's Painting in the Evolution of the Theme, in: *The Message of Images, Studies in the History of Art*, Wien 1988, S. 113-131).

Vergleichbare Längen finden sich im Kapitel zu Kleopatra, wo neben altbekannten Herleitungen des liegenden weiblichen Aktes und der ikonographischen Entwicklung auch noch der historische Hintergrund bis zur weiblich bestimmten Erbfolge der Pharaonendynastien des alten Ägyptens geboten wird, wohl weil dieses Thema, mit Seitenblick auf das Matriarchat, so gut in das Buch zu passen scheint. Schade, daß sich die Autorin im wesentlichen auf die populärwissenschaftliche Kleopatra-Biographie von Michael Grant stützt. Einmal bei den Pharaonen angelangt, die so häufig als Kopfputz eine Schlange tragen, folgt deren

archetypische Untersuchung. Der Zusammenhang zwischen dem symbolträchtigen Uräus und Kleopatra ist bekannt. Frau Garrard befördert die Schlange jedoch zum weiblichen Isis- und Königinnensymbol, ungeachtet der diversen männlichen Pharaonen-Kronen, an denen das Symbol genauso, ja sogar dominanter erscheint. Unglücklicherweise wird die angeblich weibliche, schlangengeschmückte Kopfbedeckung mit einem Relief belegt (S. 267), auf dem die 1500 Jahre vor Kleopatra lebende Königin Hatschepsut ausgerechnet mit einer sonst Männern vorbehaltenen Kurzhaarperücke dargestellt ist. Die Legitimation dieser Herrscherin erfolgte von der Königstitulatur bis zur Bekleidung über rein maskuline Attribute. Doch auf dem weiblichen Sinngehalt des Schlangensymbols beharrend, liefert das Kapitel noch einen Schlenker zur kretisch-minoischen Schlangengöttin sowie Allegorien der Prudentia und der Dialektik mit Schlangenattributen. Daß gerade das Motiv der Schlange zwiespältig bzw. zwiegeschlechtlich ist und neben dem Weiblichen ein phallisches Symbol bedeutet, vor allem in Kombination und Konfrontation mit dem hier sehr weiblichen Körper der Kleopatra, findet nur eine kurze Erwähnung im Zusammenhang mit den Werken ihrer männlichen Kollegen, bei denen die Werkzeuge der populären Selbstmörderinnen – Schlange und Schwert – natürlich phallisch sein dürfen und müssen.

Der Drang, feministische Botschaften zu entdecken, öffnete sachlichen Fehlern den Eingang in das Buch. Artemisia Gentileschi stellt in der Londoner Version der „Kleopatra“ (Abb. 2a) keinen Feigenkorb, wie Plutarch ihn erwähnt, sondern Blumen als Versteck der Schlange dar. Nach Garrard wollte die Künstlerin durch die eigenwillige Umdeutung der Quelle nicht nur auf die Wiedergeburt der Kleopatra-Isis und ihre Vereinigung mit Antonius-Dionysos anspielen, sondern eine Assoziation mit Isis-Diana, speziell deren Regenerationsaspekt vermitteln. Abgesehen davon, daß Kleopatra sich nicht gerade mit Diana, sondern mit Aphrodite identifizierte, erledigen sich solche Konstruktionen durch einen Blick in Cassius Dio II,14,2, wo eben der Blumen- und nicht der Feigenkorb erwähnt wird.

In den Kapiteln zu den „Heroic Women“ entwirft die Autorin ein rein feministisches Bild der Künstlerin. Kein Zweifel soll daran herrschen, daß nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ das Thema „Frau“ eine beherrschende Rolle im Œuvre spielt, doch scheint mit dieser Einengung die Möglichkeit eines objektiven Gesamteindrucks verschenkt. Artemisia Gentileschi gerät in die Rolle einer Frau, die vorzugsweise Frauenthemen problematisierte, oder, um es überspitzt zu sagen, die sich in ihrer Frauenrolle nur um sich selbst drehte, um schließlich zum Bestandteil eines *circulus vitiosus* zu werden: Die Kunsthistorikerin arbeitet über eine Künstlerin, aber nur, wenn diese auch Heldinnen darstellt.

Die zahlreichen von Zeitgenossen bezugten Porträts wie auch die religiöse Malerei werden nicht zuletzt dem Broterwerb zuliebe geschaffen worden sein. Über Gentileschis religiöse Malerei gewinnt man erstmals im biographischen Teil einen Eindruck, und auch ihre nur literarisch überlieferten Werke findet man, allerdings erst nach mühevolem Suchen im Text, in den Fußnoten und dem Quellenanhang. So langweilig Werkverzeichnisse sein mögen – hier wäre doch

eine Auflistung, sowohl über die erhaltenen Werke als auch nur über die in Quellen überlieferten Bilder, wünschenswert gewesen.

Ein Exkurs behandelt mit „Historical Feminism and Female Iconography“ die feministische Diskussion im 17. Jahrhundert und deren Wirkung auf Bildinhalte. Der gelungene, mit dem Thema sinnvoll verknüpfte Beitrag befreit, indem er einen speziellen historischen Kontext in Erinnerung ruft, Artemisia aus ihrer Isolation als eine Art weibliches Phänomen. In gewohnter Ausführlichkeit stellt Garrard verschiedene Denkansätze und Theoretiker der Renaissance und des Barocks gegenüber, wovon u.a. die am Hof Charles I. als Erzieherin tätige Bathsua Makin konkret im sozialen Umfeld der Gentileschi anzusiedeln ist. Diese sprachbegabte Mathematikerin und Verfasserin eines Erziehungsbuches für Mädchen scheint, laut Garrard, an Orazio und Artemisia Gentileschis Deckengemälde (Allegorie des Friedens, umgeben von Personifikationen der Freien Künste und den Musen) in Queen's House gedacht zu haben, als sie äußerte, die Freien Künste und Musen würden immer durch weibliche Gestalten symbolisiert, weil Frauen eben die Erfinder der Kunst seien (Abb. 4). Artemisia scheint somit auf die zeitgenössische feministische Diskussion eingewirkt zu haben.

Frau Garrards Definition von „Frauenkunst“ ist klar: Die Kunst von Frauen sei zwangsläufig unterschiedlich der Kunst von Männern, da beide Geschlechter in verschiedenen, gesellschaftlich bedingten Rahmen leb(t)en (S. 5), also aufgrund ihrer unterschiedlichen Sozialisation. Der historisch begründete Unterschied zwischen Männer- und Frauenkunst manifestiert sich in Frau Garrards Bildbetrachtungen häufig darin, Gemälde gleichen Themas von Artemisia und ihren männlichen Malerkollegen zu vergleichen und den letztgenannten einen sexistischen Blick nachzuweisen. Ob der männliche Blick auf die nackte Weiblichkeit nun unbedingt historisch begründet sein muß, sei dahingestellt. Doch Männerkunst aufgrund des unterstellten Sexismus zu erkennen, vergleichbar Morellis Händescheidungen anhand von Ohren (der Vergleich steht auf S. 202), zwingt die Autorin gelegentlich zur Gedankenakrobatik. Bei der „Susanna“ in Pommersfelden ist ihre Argumentation nachvollziehbar, da die Reaktion der Bedrängten unmißverständlich als abwehrend verstanden wird und die moralische Wertung der Alten weit davon entfernt ist, den Betrachter augenzwinkernd zu einem Einverständnis mit den beiden „Abenteurern“ einzuladen (dazu zahlreiche Bildbeispiele bei Frau Garrard). Die Schwierigkeit des Denkansatzes offenbart sich bei Gentileschis eigenem Blick auf ihre Geschlechtsgenossinnen, ein Blick, der, würde er von einem Mann stammen, ohne Zögern als sexistisch bezeichnet werden könnte. Der wogende Busen in Judiths tiefem Decolleté ist hier ein eher noch harmloses Beispiel, bedenklich wird es jedoch bei der ohne jede „Blickbremse“ hingelagerten nackten Kleopatra in Mailand (S. 244 ff.) oder gar der Venus in Princeton (S. 108). Frau Garrard erkennt hier die Konzession an den erotischen Geschmack der männlichen Auftraggeber, doch habe Gentileschi das Prinzip des passiv verfügbaren Frauenkörpers umgestoßen, indem sie ihn anatomisch wenig reizvoll und mit gewöhnlichen Gesichtszügen präsentierte, zur Enttäuschung ihrer an gemalte Schönheit gewöhnten Kunden. So sehr es stimmt, daß die Malerin

ihre Modelle bis in die weiblichen Speckfalten wesentlich naturalistischer darstellt als die so oft zur Idealisierung neigenden Kollegen, spricht doch die negative Wortwahl bei der Beschreibung für eine merkwürdige Intoleranz gegenüber einem Frauenbild, das wenn nicht dem heutigen Schönheitsideal, so doch einem vergangenen entspricht. Diese Frauengestalten in ihrer greifbaren Lebensnähe als nicht erotisch für den männlichen Geschmack zu charakterisieren, widerspricht einer ganzen Tradition der Erotik des Un-Idealen, von Rembrandts derben Modellen bis hin zu Goethes Verhältnis zu Christiane Vulpius. Es ist erstaunlich, wie mühsam sich die feministische Forschung immer noch plagt, indem sie Entschuldigungen für die Darstellung nackter Frauen einer Künstlerin sucht, um sie vor dem Ruf einer Art optischer Kupplerin zu retten, die ihre Modelle dem männlichen Blick preisgibt. Offenbart sich hier ein Reflex der besonders in Amerika so forcierten Por-No-Kampagne, die ihre Gegenreaktion ja schon nach sich zieht? Zwar sind die Frauen in Gentileschis Gemälden weit von Pornographie entfernt, doch reichen sie offensichtlich zur Provokation von prüden Gemütern aus. Frau Garrard geht zur „Ehrenrettung“ der Malerin so weit, daß sie angesichts der völlig unbedeckten Mailänder „Kleopatra“ vermutet, sie sei sicher ursprünglich mit einer Draperie versehen gewesen, die von einem Restaurator entfernt und durch die nackte Lendenpartie ersetzt worden sei – wie auch immer das technisch möglich sein soll. Die willkürliche Rekonstruktion eines Lendenschurzes erweist sich als erkenntnisverhindernd. Die tatsächlich ungewöhnliche Nacktheit entspricht mehr einer Danae als einer Kleopatra. In dem Florentiner Katalog zeigt die Abbildung auf S. 51 eine „Danae“ von Artemisia Gentileschi in St. Louis, The St. Louis Art Museum. In identischer Pose wie Kleopatra, dürfte sie als deren Vorbild anzusehen sein, das ikonographisch unbemüht zur ägyptischen Königin umgewandelt wurde.

Trotz aller Kritik – ein sehr lesenswertes Buch! Es fordert allerdings kritische Leser, die zwischen dem vorsichtigen und sicheren Umgang mit historischen Quellen einerseits und Überinterpretationen andererseits umzugehen wissen. Wegen seines spektakulären Themas wird es einen weiten Interessentenkreis ansprechen, worauf die für wissenschaftliche Publikationen ungewohnte benutzerfreundliche Aufmachung eingerichtet ist. Zur überaus reichen und qualitativ hervorragenden Bebilderung kommt die vollständige Publikation der Briefe und Akten.

Garrards Verdienst liegt vor allem in der inhaltlichen Deutung der Frauenbilder und dem Nachweis, daß die Innovation und Eigenständigkeit Gentileschis weniger im stilistischen als im ikonographischen Bereich liegt. Sie suchte mit einem sensiblen Blick bewußt nach den feinen Unterschieden, wobei sie als Frau eventuell Erkenntnisvorteile besaß.

Wie behandeln die männlichen Ausstellungsmacher in Florenz das Thema? Komplementär zur ikonographisch orientierten Methode von Garrard konzentrierte man sich auf eine stilistische Fragestellung, was sich ohnehin bei der erstmaligen Ausstellung eines repräsentativen Teils der Gemälde Artemisia Gentileschis anbot. Ziel der Ausstellung und des Kataloges war es, eigenständige Stilkriterien

der Künstlerin zu definieren, ihr Werk von dem ihres Vaters Orazio abzugrenzen und damit zu einer Argumentationsbasis bei Zu- und Abschreibungen zu gelangen. Im Katalog versucht Gianni Papi, den Einfluß Giovanni Bagliones auf Artemisia nachzuweisen, ebenso auf ihren Vater, der zusätzlich an Tommaso Salini orientiert zu sein scheint. Welchen Schwierigkeiten bei der Erstellung eines Werkkataloges von Artemisia zu begegnen sein wird, demonstrieren allein schon die Qualitätsschwankungen, denen ihr Werk, aber auch das ihres Vaters, unterworfen ist. Obgleich das von Artemisia signierte und datierte schwache Bild „Jael und Sisera“ (Budapest, Szépművészeti Múzeum) trotz seiner Qualitätsmängel keine Zweifel an der Autorschaft läßt, wurde die Zuschreibung der wenig gelungenen „Salome“ (ebd.) mit einem Fragezeichen versehen. Eine überzeugende Neuzuschreibung an Artemisia gelang bei dem Bildnis eines kleinen Mädchens (Rom, Galleria Naz.; hier Abb. 2 b), vor allem im Vergleich mit den Engelsköpfen in ihrem Verkündigungsbild (Neapel, Museo Capodimonte). Des weiteren wurden eine „Hl. Cäcilia“ (Trient, Privatbesitz) und eine „Märtyrerin“ (Mentana, Coll. Zeri) dem Werk hinzugefügt, während das Gemälde „Apollo schindet Marsyas“ (Florenz, Gall. Palatina) in der Zuschreibungsfrage zur Diskussion gestellt wurde.

Die Ausstellung suchte dem Gesamtwerk der Künstlerin gerecht zu werden, indem sie die Spur nach denjenigen Gattungen aufnahm, die den zeitgenössischen Ruhm Artemisias mitbestimmten: Portrait und Stilleben. Das einzig bekannte Portrait, das Bildnis eines Gonfaloniere (Bologna, Abb. 3), bestätigt ihren Ruf in diesem Fach, ebenso ein neu zugeschriebenes Kinderbild. Die Blumenkränze in den Haaren der halbfigurigen weiblichen Heiligen sollen die verlorengegangene Stillebenmalerei evozieren. Gianni Papi schlägt den „Maestro della Natura Morta Acquavella“ als Nachfolger Artemisias vor (S. 54-57). In den Werken dieses anonymen Malers erscheinen Bildnisse, deren Physiognomie enge Verwandtschaft mit den bevorzugten Typen in Artemisias Malerei aufweist. Der Autor schließt daraus, daß auch in den Blumen- und Früchtearrangements Reflexe von Artemisias Stilleben zu vermuten seien.

Will man dem Vorwort Glauben schenken, war es gar nicht die (gelungene) Absicht, Artemisia Gentileschis Werk zu definieren. Nein, am Anfang habe das Interesse an der Familie Buonarroti gestanden. Das Mäzenatentum von Michelangelo d. J. sollte durch die Ausstellung eines von ihm geförderten Künstlers geehrt werden. Was sich zuerst anhört wie die konstruierte Abkehr vom Trend der „Frauenkunst“, kann durchaus positiv verstanden werden. Artemisia Gentileschi wird nicht als Exotin, als malende Frau gezeigt, sondern einfach als eine Persönlichkeit unter vielen, die aufgrund ihrer herausragenden Qualität damals gefördert wurde und heute ausgestellt wird.

Nicht gelungen scheint mir der Titel der Ausstellung. Schlicht „Artemisia“ prangte auf der weißen Leinwand vor der Casa Buonarroti, ebenso auf dem Katalog. Mary D. Garrard wahrte die Distanz und betitelte ihr Buch mit dem vollen Namen „Artemisia Gentileschi“, aber in Florenz war man mit der Malerin per du. Wie wäre es mit Ausstellungen für Joseph, Otto und Edgar – um Beuys, Dix und Degas zu ehren?

Korrekt, aber unverständlich wäre der Titel „Artemisia Lomi“ gewesen, denn unter diesem Namen arbeitete sie in Florenz. In der Begründung des Namenwechsels offenbaren sich verschiedene Sichtweisen: Garrard vermutet eine Abkehr von ihrem Vater, mit dem die Malerin nichts mehr gemeinsam haben wollte aus Enttäuschung darüber, daß er mit ihrem Vergewaltiger wieder zusammenarbeitete. Luciano Berti begründet es im Florentiner Katalog pragmatischer: Sie habe sich in Florenz auf ihren dort tätigen und als Maler geschätzten Onkel Aurelio Lomi bezogen, den Namen sozusagen als Markenzeichen eingesetzt (S. 14). Dafür spricht, daß sie nach der Rückkehr nach Rom wieder den dort etablierten Namen „Gentileschi“ trägt.

Die Frage nach geschlechtsspezifischen Unterschieden in der Art, die Künstlerin zu betrachten, liegt nahe. So wie die Autoren des Florentiner Katalogs ihre stilkritische Methode verlassen und zu interpretativen Ansätzen übergehen, finden sich zahlreiche Textstellen, die in einer feministischen Arbeit nicht geschrieben worden wären, so die Bemerkung, daß Artemisia wahrscheinlich nicht erst 15, sondern schon 18 Jahre alt gewesen sei, als sie vergewaltigt wurde, was die Geschichte „doch ein wenig ent-dramatisieren“ würde. Je älter das Opfer, desto weniger schlimm die Tat? Die „Leidenschaft“ (Passione) zwischen Tassi und Artemisia habe sich nach der Vergewaltigung fortgesetzt – Luciano Bertis Ausdrucksweise suggeriert eine nicht belegbare Gegenseitigkeit der Emotionen. Und was soll man zu der Feststellung sagen, „che l'accaduto col Tassi l'aveva fatta maturare completamente anche come donna“?

Obwohl der Katalog ihre Qualität zu definieren sucht, wird sie als Künstlerin in Frage gestellt, wenn nämlich Roberto Contini an De'Dominicis Bericht zweifelt, daß Massimo Stanzione Gemälde von Artemisia kopiert und davon gelernt habe. Warum, fragt Contini, solle der acht Jahre ältere Maler von Rang die jüngere, gerade erst in Neapel angekommene Artemisia imitieren? Warum eigentlich nicht? Es gibt genügend Beispiele, bei denen Innovationen jüngerer Maler auf die Kunst der älteren belebend wirkten. Außerdem war Artemisia zu dem Zeitpunkt keine Anfängerin mehr, sondern eine bekannte Malerin, so daß es keine Schande war, sich an ihrem Werk zu schulen. Der Autor scheint sich mit dem Gedanken einer weiblichen Protagonistin schwer zu tun, sonst hätte er kaum vorgeschlagen, sie hätte ihren anarchischen, unkontrollierten, autodidaktischen Genius im akademischen Sinne disziplinieren müssen, um an eine Qualität wie die des Francesco Guarino heranzureichen. Hätte sich die Malerin im akademischen Sinne diszipliniert, wieviel wäre wohl von ihrer Individualität vernichtet worden?

Nach der Lektüre des Kataloges und von Garrards Monographie wird klar, daß die eigentliche Qualität von Artemisia Gentileschi in der inhaltlichen Neugestaltung, vor allem von Frauendarstellungen, lag, weniger in stilistischen Innovationen. So erscheint der Schwerpunkt in Garrards Buch rückblickend gerechtfertigt. Garrards Monographie und der Florentiner Katalog ergänzen sich in ihren unterschiedlichen und voneinander unabhängigen Methoden zu einer Gesamtheit, die den inhaltlichen und stilistischen Fragen zu Artemisia Gentileschis Werk gerecht wird.

Kerstin Merkel