

Iris Grötecke/Karin Hanika **Artemisia Gentileschi – 1991**

Die Casa Buonarroti in Florenz zeigte vom 18. Juni bis zum 4. November 1991 eine Ausstellung zur Malerin Artemisia Gentileschi. Der Freude über dieses Ereignis schloß sich sogleich die zweifelnde Frage an, ob dies als ein Zeichen der zunehmenden Akzeptanz und Berücksichtigung frauengeschichtlicher Themen im internationalen Ausstellungswesen betrachtet werden könne.

Das Florentiner Museum wurde schon im frühen 17. Jahrhundert als Gedenkstätte für Michelangelo Buonarroti eingerichtet und beherbergt in erster Linie Werke und Zeitzeugnisse, die einen Bezug zu seiner Person haben. In der Regel konzentrierten sich die dort organisierten Ausstellungen ebenfalls auf diesen Zusammenhang. Ein solcher Bezug erwies sich bei Artemisia Gentileschi jedoch als eher marginal. Im Auftrag von Michelangelo d.J. malte die Künstlerin eine der Tafeln, die zum Programm der Verherrlichung Michelangelos gehören: die »Inclinazione« (= Begabung, natürlich Michelangelos), eine schmale, hochrechteckige Deckentafel, die in der Ausstellung völlig am Rande stand. Daß diese vage Verbindung zum gegenwärtigen Zeitpunkt Anlaß genug war, eine Artemisia-Gentileschi-Ausstellung zu realisieren, muß vorrangig in der steigenden Popularität der Malerin begründet sein. Es ist deshalb von besonderem Interesse, in welcher Art und Weise hier eine Künstlerin des 17. Jahrhunderts präsentiert wurde.

Wie im Ausstellungskatalog stolz vermerkt wird, ist zu diesem Ereignis mehr als die Hälfte des gesicherten Œuvres von Artemisia Gentileschi zusammengetragen und damit ihre erste Einzelausstellung organisiert worden. Sie wurde von der Casa Buonarroti und deren »Förderkreis« ausgerichtet und von den städtischen Kulturbehörden und der Banca Toscana unterstützt. Die eigentlichen Ausstellungsmacher sind Gianni Papi und Roberto Contini, die auch den Katalog (Artemisia. A cura di R. Contini e G. Papi. Rom: Leonardo/De Luca, 1991) erstellt haben.

Da im Museum für Wechselausstellungen nur begrenzt Räume zur Verfügung stehen, war eine Auswahl aus den Werken unabdingbar. Dabei wurde auf die großformatigen Leinwandbilder gesetzt, die z.T. raumbeherrschend inszeniert waren – mit denen das Publikum dann aber weitestgehend allein gelassen wurde. Es gab außer dem Katalog weder ein Begleitheft, noch sonstige Materialien in den Ausstellungsräumen, denen Informationen zu den Gemälden oder zur Künstlerin hätten entnommen werden können. Auch die Hängung ließ auf den ersten Blick kein Ordnungsprinzip erkennen. Im ersten Raum sah man sich sowohl mit Bildern von Orazio als auch von Artemisia Gentileschi und mit wechselseitigen Zuschreibungen kon-

frontiert, die zunächst an eine Auseinandersetzung mit dem Ausbildungs- und Werkstattzusammenhang denken ließen. Angesichts des rudimentären Materials zu diesem Problemkreis fragte sich der/die Besucher/in dann aber doch, ob hier nicht lediglich chronologisch vorgegangen wurde. Vermuten ließ sich auch, daß das Judith- und Holofernesthema, welches schon im ersten Raum mit vier Darstellungen vertreten war und mit zwei weiteren monumentalen Exemplaren die folgenden Räume dominierte, das eigentliche Thema der Ausstellung sei.

Tatsächlich war die Hängung, soweit dies anhand der im Katalog vorgeschlagenen Datierungen nachvollziehbar ist, chronologisch orientiert, dennoch hatte die Zusammenstellung der Bilder auch einen deutlich erkennbaren thematischen Schwerpunkt. Aus dem bekannten Werk der Malerin wurden vorwiegend jene Bilder ausgewählt, die die Geschlechter in einer – meistens gewaltsam endenden – Konfliktsituation zeigen: Judith und Holofernes, Susanna mit den beiden Alten, Jael und Sisera, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Bethseba im Bade, Esther und Ahasver sowie Lucretias Selbstmord. – Andere religiöse und mythologische Sujets, die ebenfalls zu Artemisia Gentileschis Themenspektrum gehörten, traten hier in den Hintergrund. Es entstand so für die Ausstellungsbesucher/innen der Eindruck, daß Gewalt von Männern gegenüber Frauen oder die mögliche Umkehrung dieses Verhältnisses die Bildproduktion der Künstlerin beherrscht habe. Ein repräsentativer Ausschnitt aus dem Gesamtwerk von Artemisia Gentileschi sollte also nicht gezeigt werden.

Da eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Darstellung des Geschlechterverhältnisses an keiner Stelle (auch im Katalog nicht) explizit eröffnet wurde, muß die vorgenommene Gewichtung zwangsläufig als Reduzierung aufgefaßt werden. Sie hat zur Folge, daß Artemisia Gentileschi wieder nur als die Frau, die sich nahezu ausschließlich mit der (ihrer) Geschlechtsrolle befaßte, präsentiert worden ist. – Die Ausstellungskonzeption setzte ein Wissen um die Biographie der Künstlerin voraus und suggerierte dadurch, daß sie das Geschlechterthema in den Vordergrund rückte, einen direkten Zusammenhang zwischen persönlichem Schicksal und den Inhalten der Bilder. Diese Auffassung entspricht dem zur Regel gewordenen diskriminierenden Verhalten gegenüber künstlerisch tätigen Frauen. Geweckt wurde eine voyeuristische Erwartungshaltung schon durch die Inszenierung der Eingangssituation. Die Besucher/innen liefen vom Vorraum aus direkt auf das Bild der Susanna mit den beiden Alten zu, und nahmen als ersten Einruck die Szene einer von zwei Männern bedrängten nackten Frau wahr. Auch die Gestaltung des Katalog-Covers konnte dieselbe Assoziation hervorrufen: Der für den Katalogeinband verwandte Ausschnitt dieses Gemäldes wurde so gewählt, daß die Figuren ganz dicht an die Betrachter/innen herangerückt wirken. Die Anbringung des Vornamens der Künstlerin – zugleich der Ausstellungstitel (!) – direkt über der Susanna machte die Identifikation Artemisias mit der bedrohten Frau geradezu zwingend.

Entgegen einer so spektakulären Inszenierung setzen die Beiträge des Kataloges erstaunlicherweise ganz andere Schwerpunkte. Das Buch zur Ausstellung umfaßt neben einem ausführlichen Katalogteil mit guten Farb reproduktionen der gezeigten Bilder verschiedene Aufsätze, die sich mit dem Florentiner Aufenthalt Artemisia Gentileschis und ihrer späteren Tätigkeit in Neapel beschäftigen, sowie auf die Rezeption ihrer Werke im Florentiner Künstlerkreis eingehen. Der Katalog ist nicht als bloßer Führer durch die Ausstellung konzipiert, er erfüllt aber auch nicht den An-

spruch einer Monographie. Die Konzentration der Aufsätze auf Florenz ist naheliegend, warum hier auf die Neapolitaner Zeit eingegangen wird, bleibt unklar. Die Publikation enthält weder eine allgemeine Einführung ins Thema noch einen vollständigen Lebenslauf der Künstlerin, so daß sich die Textbeiträge etwas unvermittelt den jeweiligen Fragestellungen widmen.

Die wissenschaftlichen Beiträge von G. Papi und R. Contini vermeiden es, die in der Ausstellung in den Vordergrund gestellte Gleichsetzung von Biographie und Bildinhalten aufzugreifen und enthalten sich völlig einer psychologisierenden Interpretation. G. Papi kritisiert explizit in seinem Artikel »Artemisia Gentileschi (1593-1626): gli anni romani, il soggiorno fiorentino« die vorherrschende Rezeption der Bilder, die einerseits unter einem eher sensationslüsternen Blick stattfand, andererseits versuchte, die Künstlerin als Vorkämpferin des Feminismus zu »vereinnahmen«. Dem gegenüber konzentriert sich das Interesse in den Texten, unter weitgehener Auslassung biografischer und sozialhistorischer Fakten, auf die Entwicklung des künstlerischen Ausdrucksvermögens von Artemisia Gentileschi. Beide Autoren versuchen, eine Bewertung ihrer Fähigkeiten im Kontext der nachcaravagesken Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorzunehmen. Sie entwerfen ein dichtes Geflecht stilistischer Bezüge, in das Artemisia Gentileschis Œuvre eingebunden wird. Im Rahmen dieser eingeschränkten Fragestellung gelingt ihnen eine differenzierte Schilderung. Jedoch kommen sie mit dieser sehr traditionellen (und in Italien besonders intensiv gepflegten Vorgehensweise) notwendigerweise nicht über die Konstruktion eines klassischen künstlerischen Genies hinaus, welches in der »Entwicklungs«geschichte der Malerei hier einen recht prominenten Platz eingeräumt bekommt.

Mit der Ausblendung des gesellschaftlichen Bezugs geht eine Negation der geschlechtsspezifisch determinierten Arbeits- und Lebensbedingungen der Künstlerin einher. Die Autoren reflektieren nicht, daß der von ihnen angelegte Bewertungsmaßstab eines »autonomen«, sich selbst verwirklichenden Künstlergenies von vornherein männlich konnotiert ist, obwohl dies von Seiten feministischer Forschung längst decouvriert wurde. Ironischerweise erfüllt Artemisia Gentileschi die entsprechenden Kriterien, so daß Papi und Contini meinten, sie könnten damit einen geschlechtslosen »weiblichen Künstler« kreieren.

Auch wenn die skizzierte Herangehensweise grundsätzlich in Frage zu stellen ist, bieten die Katalognummern doch viel Material, welches der Leserin/dem Leser einen schnellen Überblick über den Forschungsstand zu den einzelnen Bildern ermöglicht. Mit kritischem Blick gelesen können die Beiträge von Papi und Contini zusammen mit dem 1989 erschienen, entschieden feministisch argumentierenden Buch von Mary D. Garrard (*Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian baroque art*; Princeton N.J.) als Basis für zukünftige, differenzierende Untersuchungen dienen. – Nebenbei bemerkt fällt auf, daß die beiden Katalogautoren Garrards Buch zwar benutzen, eine Auseinandersetzung mit deren Methodik aber nicht stattfindet.

Zugleich mit der Ausstellung erschien beim Belser Verlag in Stuttgart das Buch von Susanna Stolzenwald »Artemisia Gentileschi. Bindung und Befreiung im Leben und Werk einer Malerin«. Werbematerialien des Verlags erwecken den Eindruck, als sei dies in Kooperation mit dem Ausstellungsprojekt in Florenz entstanden. Die Katalogbeiträge und Stolzenwalds Text nehmen jedoch in keiner Weise

aufeinander Bezug. Offenbar nutzte die Autorin nur das aktuelle Interesse an der Künstlerinnengeschichte.

Die Publikation enthält einen biographischen Teil und einen Abschnitt mit dem Versuch der inhaltlichen Auseinandersetzung mit einigen Bildthemen aus dem Werk Artemisia Gentileschis (Susanna, Judith, Esther und Bathseba); sie schließt mit einer Einschätzung der aktuellen Rezeption der Künstlerin. – Leider paraphrasiert Stolzenwald über weite Strecken lediglich in simplifizierender Weise Abschnitte aus der Arbeit M. Garrards. Darüberhinaus erreicht die Schilderung des historischen Hintergrunds kaum das Niveau eines besseren Lexikonartikels, so daß der sozialhistorische Kontext nicht greifbar wird. Das Hauptanliegen des Buches besteht darin zu vermitteln, daß es bereits im 17. Jahrhundert eine »große« Künstlerin gegeben habe, mit deren Schicksal sich frau heute identifizieren könne/sohle. Auf diese Weise entwirft S. Stolzenwald, wenn auch mit ganz anderen Intentionen als die Ausstellung in Florenz, wiederum nur eine eingeschränkte Sichtweise auf Artemisia Gentileschi, in der die Personengeschichte im Mittelpunkt steht.

Es bleibt zu hoffen, daß die Florentiner Ausstellung auch Arbeiten mit anderen Schwerpunkten anregen wird.