

Ausstellungsberichte

Katharina Sykora

Artemisia Gentilleschi.

Zur Ausstellung in der Casa Buonarroti, Florenz, 18. Juni-4. November 1991

Die Florentiner Ausstellung „Artemisia“ führte mit insgesamt 27 Werken die bisher größte Zahl von Gemälden zusammen, die Artemisia Gentilleschi attribuiert werden oder in engem Zusammenhang mit Zuschreibungsfragen ihres Œuvres stehen. Der monografische Ansatz der beiden Ausstellungsmacher Gianni Papi und Roberto Contini, der weniger geistesgeschichtlich-ikonologische Fragen stellte, war insofern naheliegend, als die Präsentation von über der Hälfte der bekannten Gemälde Gentilleschis erstmals eine Zusammenschau der Originale an einem Ort ermöglichte.

Auf den zweiten Blick jedoch stellte sich dieser Ansatz in mehrfachem Sinn als zu einseitig dar. Zum einen barg der argumentative Schwerpunkt der Ausstellung, der sich allein auf formale Zuschreibungsfragen konzentrierte, die Gefahr, die innovativen Bildfindungen Gentilleschis aus dem Auge zu verlieren. Zum anderen war die Auswahl der in Florenz zusammengetragenen Werke ein sehr unsicheres Terrain für die im Katalog detailliert ausgeführten Werkvergleiche. Denn sehr wichtige, fest zugeschriebene Gemälde Gentilleschis, die auch für die BetrachterInnen den Ausgangspunkt einer Prüfung der unterschiedlichen Zuschreibungen hätten bieten können, fehlten in der Präsentation. Nur neunzehn der in der Casa Buonarroti versammelten Bilder sind mit Sicherheit von der Hand der Künstlerin. Es fehlte aber die für die Themengruppe der Judith-Darstellungen wichtige Fassung des Institute of Arts in Detroit, die mit ihrer dramatischen Lichtsetzung einen Höhepunkt in Gentilleschis Schaffen darstellt. Außerdem war ein für ihre Pittura-Darstellungen zentrales Werk wie das „Selbstbildnis als Allegorie der Malerei“ aus London nicht in Florenz zu sehen.

Die BesucherInnen waren ohne diese „missing links“ daher mit einer formal sehr heterogenen Werkübersicht konfrontiert. Die Präsentation von zwei Bildern Orazio Gentilleschis am Ausstellungsbeginn, die den Einfluß des Künstlers auf das Frühwerk seiner Tochter sinnfällig machen sollte, verstärkte noch diesen Eindruck formaler Widersprüchlichkeit. Hier wurde die inkonsequente Ausstellungskonzeption am deutlichsten. Wäre es nämlich nicht um eine monografische Herangehensweise, sondern um die Präsentation von Bildvergleichen gegangen, die die kontroverse Zuschreibungsdebatte um Gentilleschis Werk illustrieren sollte, dann hätten auch für die Florentiner und die neapolitanische Schaffensphase stilistische Vergleichsbeispiele bereitgestellt werden müssen. So jedoch stand die punktuelle Darbietung der väterlichen Bilder lediglich für die allzu „natürlich“ wirkende These, das Œuvre der Künstlerin sei die Verlängerung des Werks von Orazio Gentilleschi. Daß von Mary D. Garrard in ihrer Monografie (vgl. die Rezension in Heft 7/1989) bereits überzeugend dargelegt worden ist, wie der Einfluß des Künstlers und der Künstlerin gerade in der

ersten römischen Phase auf Gegenseitigkeit beruhte, wurde für die AusstellungsbesucherInnen leider nicht evident.

Auch der visuelle Gewinn, den die Zusammenschau der Originale in Florenz bot, indem die Wucht der Bildgehalte und die Subtilität der Chromatik in Gentilleschis Werk erlebbar waren, wurde durch die Art der Präsentation getrübt. Die Ausstellungsräume, die aus einer hintereinander gestaffelten Flucht relativ kleiner Zimmer bestanden, ließen den Gemälden nicht genügend Raum. Die Dramatik der Darstellungen, die sich in der Heftigkeit der Gestik, in der kontrastreichen Anwendung von Hell und Dunkel und in der Akzentuierung mit Buntfarben niederschlägt, ließen in dieser engen Nachbarschaft die Bildwirkungen ineinandergreifen. Das Monumentale von Gentilleschis Gemälden relativierte sich dadurch ebenso wie die raffinierte Choreografie von Blicken, Körperhaltungen und Gebärden. Die Raumanordnung verhinderte außerdem den direkten Vergleich so wichtiger Bilder wie die Version von „Judith enthauptet Holofernes“ von 1612/13 aus dem Museum von Capodimonte und der späteren Florentiner Fassung von ca. 1620 aus den Uffizien, denn beide waren an die Stirnseiten aufeinander folgender Räume gehängt.

Die Art wie die Gemälde Artemisia Gentilleschis durch die Präsentation in der Casa Buonarroti einen falschen Rahmen erhielten, scheint symptomatisch zu sein für den Umgang mit ihren Arbeiten. Unter umgekehrten Vorzeichen mag als Beispiel für ähnliche Eingriffe in ihre Bilder die „Lucrezia“ aus Genua dienen, deren körperliche Präsenz offensichtlich als so rahmensprengend empfunden wurde, daß die Leinwand Ende des 17. Jahrhunderts um fast ein Drittel vergrößert wurde. Das Gemälde der „Inclinazione“, das Artemisia Gentilleschi für die Deckenkassetierung der Casa Buonarroti während ihres Florenzaufenthalts malte, und das dort noch heute im Kontext eines Bildprogramms der Hommage an Michelangelo zu sehen ist, teilte ein ähnliches Schicksal. Im Zuge der Gegenreformation übermalte der Künstler Volterrano die weibliche Aktdarstellung der Allegorie der „Zuneigung“ mit schamhaften Draperien.

Auf Fragen nach solchen Umgangsweisen und nach der bisherigen Rezeption des Œuvres von Artemisia Gentilleschi, die hier naheliegen, geht der Katalog leider nicht näher ein. Auch die Diskussion um eine „female iconography“, die Mary D. Garrard im Zusammenhang mit Gentilleschis Bildthemen ausgelöst hat, wird nicht aufgegriffen. Die Konzentration der Katalogbeiträge auf Zuschreibungsfragen im engeren Sinne wird so dem Desiderat nach detaillierter Grundlagenforschung gerecht. Dennoch gehen die Autoren dabei an zentralen Fragestellungen vorbei. Diese Scheu vor der eigentlichen Sprengkraft der Gemälde Gentilleschis, die nicht zuletzt in neuen Bildfindungen und deren Haupthandlungsträgerinnen, den „Femmes fortes“ des frühen 17. Jahrhunderts, zum Ausdruck kommen, steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu der Vertraulichkeit, mit der die Ausstellungsmacher ihrer Schau den Titel „Artemisia“ gegeben haben.