

## Rezensionen

Marianne Koos

### Zum Bildthema der 'Susanna und die Alten':

– Michaela Herrmann: *Vom Schauen als Metapher des Begehrens. Die venezianischen Darstellungen der 'Susanna im Bade' im Cinquecento*, (Diss. 1985 Hamburg), Hitzeroth-Verlag Marburg 1990.

– Mary D. Garrard: *Kapitel 'Susanna'*, in: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, 1989<sup>1</sup>.

Die Ikonographie von 'Susanna und die Alten' gehört zu jenen langlebigen Sujets, die seit ihrer Bildwerdung in der frühchristlichen Kunst bis in unser Jahrhundert immer wieder neue Interpretationen erfahren haben.<sup>2</sup> Ein für die Susannenikonographie besonders deutlicher Wandel läßt sich zwischen Mittelalter und Neuzeit beobachten: erstmals wird die Badeszene der Susanna aus der kontinuierlichen Bilderzählung (in Form von additiv aneinandergereihten, formal gleichwertigen Etappen) bzw. aus dem theologisch-typologischen Kontext gelöst, und als eigenständiges Tafelbild in die profanen Sammlungen privater Auftraggeber eingegliedert. Die flächige Bildorganisation der mittelalterlichen Darstellungstradition wird zu einer perspektivisch fokussierten Raumbühne vertieft, die Gestaltung der Susanna als sinnliche Aktfigur rückt ins Zentrum des Interesses und löst somit die beispielhafte Errettung des unschuldigen Tugendideals durch das gerechte Eingreifen Gottes als inhaltlichen Schwerpunkt ab.

Zwei neuere Publikationen zu diesem Thema nehmen die skizzierten ikonographisch-inhaltlichen Veränderungen des Sujets zum Ausgangspunkt. Michaela Herrmann untersucht das venezianische Kunstgebiet des Cinquecento, Mary D. Garrard die Susannendarstellungen vor und von Artemisia Gentileschi (1592-1653). Die Autorinnen gelangen allerdings zu völlig gegensätzlichen Interpretationen der Veränderungen. So ist die neuartige Konzeption der Geschichte für Herrmann Zeichen eines positiven zivilisatorischen Prozesses, für Garrard bedeutet sie eine zu verurteilende Erotisierung der alttestamentarischen Tugendheldin. Uns scheinen beide Deutungen (wenn auch in unterschiedlichem Ausmaße) problematisch. Unter Betonung von Weiblichkeit (bzw. Männlichkeit) als *Konstruktionen* möchten wir eine etwas andere Sicht auf zwei der dort besprochenen Bilder des Sujets vorschlagen.

In einem dichten Vorwort unternimmt es Michaela Herrmann selbst auf die methodologischen Grundlagen ihrer Untersuchung aufmerksam zu machen: ihre Arbeit zu den venezianischen Susannendarstellungen des Cinquecento – in diesem Kunstgebiet sieht sie die Metarmorphose aller späteren Ausformungen des Sujets begründet – möchte die Autorin als „ikonologische Analyse im Sinne Aby Warburgs“ verstanden wissen, die „die Interpretation des Kunstwerks unter der Perspektive seiner Genese“ vollzieht (S. 7).<sup>3</sup> Ikonologie definiert sie (unter Bezugnahme auf die Studien

Panofskys) als „die Untersuchung der Wechselwirkungen von Form und Inhalt im Konflikt der Traditionen“ (S. 7). Die (oben skizzierten) Veränderungen der Susannenikonographie könnten mit der Feststellung, daß Bilder auf Bilder antworten, ebenso wenig ausreichend erläutert werden wie mit dem „Begriff eines Säkularisierungsvorganges“ (S. 11). Vielversprechender wäre es, diese Wandlungen als das Resultat eines sozio-kulturellen Prozesses zu begreifen: „Veränderungen innerhalb der themengeschichtlichen Entwicklung ... [müssen – M. K.] ... als Verwandlung verstanden werden, und zwar im Rahmen zivilisatorischer Entwicklung“ (S. 11).

Als *das* repräsentative Beispiel für den konstatierten Bruch mit der mittelalterlich-theologischen Darstellungstradition und den in weiteren Bildlösungen verbindlichen Bedeutungswandel der Ikonographie analysiert die Autorin eine Darstellung von Lorenzo Lotto aus der Sammlung Contini-Bonacossi, das vermutlich erste selbständige Tafelbild der 'Susanna im Bade' (Abb. 1).<sup>4</sup>

Die im Vorwort angedeutete Verbindung zwischen den inhaltlichen Veränderungen des Sujets und den zivilisatorischen Entwicklungen der Zeit konkretisiert Herrmann dort, wo sie die Grundlage ihrer These vom „Schauen als Metapher des sinnlichen Begehrens“ (S. 22) – die von den Männern in Lottos Bild unübersehbar exemplifiziert wird – benennt: Es ist die mit Warburg argumentierte „kulturelle Sublimierungsfähigkeit zum Sehakt“, die „für die Zeit der Renaissance häufig beschriebenen und rekla-

mierten Aufwertung des Augensinns“ (S. 29). In „Mnemosyne“, seinem letzten, Fragment gebliebenen (und selbst nicht wenig interpretationsbedürftigen) Text verortet Warburg (innerhalb seiner Kultur- bzw. Symboltheorie) die Entwicklung vom „Greifen zum Begreifen“ als Voraussetzung von Kultur, das „bewußte Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt“ als „Grundakt menschlicher Zivilisation“ (S. 29).<sup>5</sup> Im innerbildlichen Phänomen des „Schauens als Metapher des Begehrens“ käme diese kulturelle Entwicklung des Sehens zum Ausdruck: „Das innere Beziehungsgefüge, das sich zwischen den nun schauenden Personen [im Bild - M. K.] einstellt, korreliert mit dem äußeren, das zwischen Tafeln und Bildbetrachter entsteht“ (S. 28/29). Die frühere Vereinnahmung des Bildes durch den Betrachter, bzw. der begehrten weiblichen Bildfigur durch die Männer, werde durch distanzierteren Blicken ersetzt. Fragwürdig wird ihre These dort, wo Herrmann die in der Darstellung resultierende Elimination von Gewalt gegen Susanna als ebenso fortschrittliche Entwicklung suggeriert und Susanna als das Subjekt in den Blickbeziehungen definiert.

Zweifellos ist es richtig, daß, wie Herrmann meint, die offene Gewalt der älteren Ikonographie in das betonte Schauen des einen Alten und der Jünglinge verwandelt und somit die Gewaltandrohung der älteren Ikonographie des Themas beseitigt wird (S. 21).<sup>6</sup> Wie komplex die Erzählweise Lottos bei aller rhetorischen Intensität des Blickens und Zeigens ist, äußert sich bei Herrmann in der unentschlossenen Definition des dargestellten Momentes: einmal bezeichnet sie diesen als Überfall der Alten auf Susanna (S. 17), an anderer Stelle bemerkt sie aber, daß die zum Himmel erhobene Hand des einen Alten (und man könnte ergänzen die Worte seines Spruchbandes) bereits die zukünftige falsche Zeugenaussage beschwören wollte (S. 21).<sup>7</sup> Einerseits würde es sich, so die Autorin, um das „Bild eines Augenblicks, einer Veranschaulichung von Beziehungen zuständlicher Art“ handeln, gleich darauf betont sie aber: „Das Darstellungsinteresse scheint sich auch nicht in der szenischen Handlung als einer Interaktion der Person zu erschöpfen“ (S. 22). Resultat dieser komplexen Bildorganisation ist jedenfalls, daß die Darstellung der Gewaltandrohung gegen Susanna vom Künstler ausgespart werden kann.

Das bedeutet aber, daß die für den weiteren Verlauf der Geschichte wesentliche Handlung, die Täterschaft der Alten aus dem Bild verdrängt, die Gewalttat der männlichen Bildprotagonisten ausgeblendet wird. Wie könnte diese Verkleidung der eigentlichen Schlüsselszene der Erzählung im begierlichen Blicken als fortschrittlich oder positiv bewertet werden, wie es Herrmann suggeriert? Zumal ja die Elimination der Gewalt aus der Darstellung nicht auf das reale Verschwinden von Gewalt zurückgeführt werden kann.<sup>8</sup>

Ebenso fraglich ist Herrmanns Interpretation zur Gestaltung Susannas nach dem antiken Vorbild der kauenden Venus des Diodalses, einer aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. stammenden, zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts durch Repliken bereits bekannten Skulptur. Die Autorin bezeichnet Lottos Aktfigur als „in einem Maße nackt...“, wie es keine der bisherigen Darstellungen erreichte. Sie erweckt den Eindruck, nahezu unverhüllt zu sein, und zum ersten Mal ist bei der Darstellung einer Susanna die Venusfiguren eigene körperlich sinnliche Anziehungskraft wahrnehmbar“ (S. 19). In der folgenden Beschreibung betont sie die „weiche, plastische Körperlichkeit“ der Figur und „die 'freizügige' Nacktheit“, denn durch die angewinkelten und gespreizten Beine wird der Blick auf ihre Scham freigegeben (S. 19/20). Ihre Einschätzung dieser neuartigen Interpretation der Susannenfigur scheint allerdings

1 Lorenzo Lotto: Susanna und die beiden Alten, 1517. Florenz, Uffizien. Slg. Convini-Bonacossi



2 Artemisia Gentileschi: Susanna und die Alten, 1610. Pommeusfelden, Schloß Weißenstein, Slg. Schönborn



mehr als fragwürdig: „anders als bei früheren Darstellungen wird ihre *natürliche Nacktheit* jedoch nicht als Entblößung verstanden, sondern als Schönheit geschätzt“, so die Autorin (S. 19).

Zweifellos ist es richtig, daß Nacktheit in den früheren Susannendarstellungen des theologischen Kontextes andere Bedeutungen hatte als die sinnliche Repräsentation einer Aktfigur für die profane Sammlung eines privaten Auftraggebers der Neuzeit. Die Bezeichnung einer ideal-klassischen Aktfigur als „natürliche Nacktheit“ bleibt allerdings völlig unverständlich. Welche Form der Darstellung könnte artifizieller, kunstvoller sein als ein Akt, der den ästhetischen Idealen einer vergangenen Kunstpoche entliehen wird? Herrmann übersieht in ihrer Interpretation, daß die ideale Aktfigur eine männliche Konstruktion eines weiblichen Körpers darstellt. Dessen reale ('natürliche') Erscheinung als Ideal neu zu erschaffen, mit der Macht des Geistes gestalterisch zu erhöhen gehörte zu einer der meist theoretisiertesten Aufgaben des neuzeitlichen Künstlers.<sup>9</sup>

Die „natürliche Nacktheit“ dient der Autorin auch als Argument für den vermeintlichen Subjektstatus der Susannenfigur: Die Verwendung des antiken Formvorbildes begründet sie mit der „Aufwertung sinnlicher Wahrnehmung in der Renaissance“ und der damit einhergehenden „Wiederzulassung von Natur“. In Lottos Susannendarstellung würde dann (mittels der verschiedenen Korrelationen des Schauens) „die Zulassung von Natur“ nicht sogleich mit der Vereinnahmung und damit Vernichtung des begehrten Objekts verbunden, sondern dieses *als Subjekt* bestehen gelassen (S. 29).

Mag es auch stimmen, daß dem Augensinn beginnend mit der Renaissance ein neuer Stellenwert zugeordnet wurde – man denke nur an die Ausbildung der modernen Empirie und genauer bildlicher Naturstudien –, so bedeutet das nicht die Befreiung der Aktfigur aus ihrem Objektstatus, sondern ganz im Gegenteil die Möglichkeit den weiblichen Akt verstärkt auf den männlichen Betrachter hin auszurichten: sowohl auf den im Bild als auch – mittels der Perspektive – auf jenen vor dem Bild. Lottos Darstellung ist ein typisches Beispiel dafür, wie die weibliche Aktfigur zum Angelpunkt einer Komposition gemacht werden kann, auf die die gesamte Bildrhetorik zielt, auf die alle Blicke gelenkt werden.

Wo aber die „Wiederzulassung von Natur“ mit der Rezeption eines antiken Vorbildes in Zusammenhang gebracht wird, erwächst dem/r Leser/in unweigerlich der Eindruck, daß die Autorin mit der Aufwertung des Augensinns auch eine höhere Wertschätzung von Frauen suggerieren möchte. Deutlich läßt sich das dort ausnehmen, wo sie behauptet, daß durch die formale Anleihe bei der griechischen Skulptur des Diodalses „die der Venus eigene Mächtigkeit auf Susanna übergegangen“ wäre (S. 20). Eine Mächtigkeit, die Herrmann mit der sinnlichen Kraft der Liebesgöttin begründet. Zudem wäre Venus, wie Herrmann in einer Fußnote (Nr. 64, S. 113) erwähnt, immer das Subjekt in der sexuellen Beziehung. Susanna in Gestalt der Venus – nun als Subjekt des Geschehens – vergewaltigen zu wollen, wäre somit ein „impliziter Widerspruch, ein sinnloser Akt“ (S. 20).

Dieser Interpretation zufolge würde sich die Bedeutung der venusgestaltigen Susanna eines Renaissancebildes in der einfachen Übertragung (von auch nur einer!) der „ursprünglichen“ Bedeutungen der Liebesgöttin erschöpfen. Mit Warburg oder Panofsky, auf die sich Herrmann im Vorwort bezieht, hat diese Interpretation freilich nichts mehr gemein.

Insgesamt entwirft die Autorin eine beschönigende Interpretation, eine idealisierende Sichtweise auf die weibliche Aktfigur. Mit welchem Zweck, möchte man fragen, als doch der vermeintlich mächtig konzipierten Frau im Bild – und das soll mit allem Nachdruck betont sein – in der damaligen Gesellschaft nicht entspricht.<sup>10</sup> Daß Idealisierung von Weiblichkeit in der Bildwelt keine Hochschätzung von Frauen bedeutet, sondern im Gegenteil, ausgrenzend, normierend, konfliktverdrängend wirken kann, darauf haben feministische Kunsthistorikerinnen bereits hinlänglich aufmerksam gemacht.<sup>11</sup> Die positivierende Sichtweise ist nur so zu verstehen, daß die Autorin die Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit (aus der herrschenden Perspektive des männlichen Künstlers) völlig übersieht.

Auf *Weiblichkeit als konstruierte Form*, die mit der Realität von Frauen, mit dem realen Geschlechterverhältnis in einer Gesellschaft sogar in Widerspruch stehen kann, haben vor allem Parker und Pollock in ihrem (bereits 1981 erschienenen!) Buch 'Old Mistresses' aufmerksam gemacht. Der weibliche Akt ist nicht Spiegel der gesellschaftlichen Realität, sondern vielmehr als Projektionsfläche zu verstehen, auf der die Symbole von Weiblichkeit, die in einer Gesellschaft herrschen, erscheinen. Der zumeist männliche Künstler ist hierin der privilegierte Verwender der Zeichen seiner Kultur.<sup>12</sup>

Insbesondere die Forschungen von Daniela Hammer-Tugendhat zeigen, wie in der Malerei der Renaissance Männlichkeit und Weiblichkeit neu konzipiert und verschärft als gegensätzliche Positionen definiert werden. Bei den Konstruktionen von Weiblichkeit handelt es sich nicht um ein selbstbestimmtes Frauenbild (wie Herrmann es für Lottos Susannenfigur behauptet), vielmehr dürften die Symbole von Weiblichkeit in der Ambivalenz zwischen Keuschheit und passiver Schönheit verortet sein. Der weiblichen Bildfigur sind mit der Neuzeit all jene Stereotypen eingeschrieben, die bei der männlichen Bildfigur sukzessive ausgespart werden, das ist vor allem die mit 'Natur' verbundene körperliche Sinnlichkeit. Der aktive Blick bleibt alleine dem Mann vorbehalten, ein Blick, in dem männliches Begehren sublimiert dargestellt wird.<sup>13</sup> In Lottos Bild ist der aktive Blick ebenso nur den männlichen Bildfiguren zugeordnet und richtet sich auf eine Susanna, die in Gestalt der Venus des Diodalses sowohl ideale Schönheit und Erotik als auch – mit dem vor die Brust gerafften Tuch und dem Heiligenschein – Keuschheit evoziert.<sup>14</sup>

Wenn wir Herrmanns Thesen zu Lottos Tafeln heftig kritisieren, dann auch mit der Intention, der oft begrüßten Sichtweise einer ehemals besseren Stellung von Frauen der Renaissance keinen Vorschub leisten zu wollen. Herrmanns beschönigende und simplifizierende Sichtweise widerspricht allen Forschungsergebnissen der Feministischen Kunstgeschichte<sup>15</sup>, ja redet letztlich einem patriarchalen Verständnis des Themas das Wort.

Eine ungleich bemerkenswertere Untersuchung ist Mary D. Garrards Kapitel 'Susanna' in der Monographie 'Artemisia Gentileschi'. Die Autorin erkennt und kritisiert das Phänomen der Konstruktion von Weiblichkeit durch männliche Künstler deutlich. Problematisch wird ihre Arbeit allerdings dort, wo Garrard die Susannendarstellung von Artemisia Gentileschi aus der Sammlung Schönborn (Abb. 2) für die bloße Illustration der biographischen Disposition der Künstlerin als sexuell bedrohter Frau, bzw. für einen metaphorischen Ausdruck der beengten und verletzlichen Position von Frauen in einer männerregierten Gesellschaft hält (S. 208/209)<sup>16</sup>, und somit die Konstruktion von Weiblichkeit im Bild einer Künstlerin aus den Augen verliert.<sup>17</sup>

Garrards (im Abriß zur frühen Ikonographie dargelegte) Beobachtung, daß die Susannendarstellungen des römischen Barock, verglichen mit den Renaissancebildern desselben Sujets, einen verstärkt profanen Charakter besitzen, ist überzeugend: die Symbole der Marienikonographie, die auf Susannas Reinheit anspielen (die Lilie, der *hortus conclusus*), verschwinden aus den Darstellungen des 17. Jahrhunderts zugunsten einer sinnlicheren Repräsentation der weiblichen Aktfigur. Für Garrard bedeutet das allerdings einen zu beklagenden Verlust all der Ideale, die die Tugendheldin einst verkörperte: „It is, indeed, a remarkable testament to the indomitable male ego that a biblical theme holding forth an exemplum of female chastity should have become in painting a celebration of sexual opportunity...“ (S. 191). Mit unverhohlener Emotionalität verurteilt sie das Susannenbild des Cavaliere d'Arpino (Siena, Ospedale di S. Maria della Scala) als „blatant in its pornographical appeal“, viele der Susannendarstellungen des siebzehnten Jahrhunderts möchte sie mehr oder weniger einem „hard-core eroticism“ zurechnen (S. 188), dessen Haupteffekt sie in der Zurschaustellung des weiblichen Aktes sieht (S. 191). Der/die Leser/in kann sich des Eindrucks einer moralisierenden Empörung seitens der Autorin kaum erwehren.<sup>18</sup>

Die verlorene moralisch reine, tugend- und heldenhafte Repräsentation der Susanna möchte Garrard dann in Artemisia Gentileschis Bildlösung einfordern. Als Opfer einer Vergewaltigung – die, wie die Autorin allerdings auf den letzten Seiten ihres Aufsatzes zugibt (S. 207/208), erst ein Jahr nach der Fertigstellung des Bildes passierte – hätte Artemisia um die Ängste ihrer Heldin Susanna gewußt und mit den voyeuristischen Erwartungen männlicher Auftraggeber, also der erotischen Zurschaustellung Susannas gebrochen: einmal durch die Abänderung des ikonographischen Vorbildes für die Aktfigur – sonst in Gestalt der sinnlichen Liebesgöttin Venus –, indem die Künstlerin den abwehrenden Gestus der Amme des römischen Orestesarkophages für die Susannenfigur übernommen und damit einen psychologisch überzeugenden Ausdruck von Bedrängnis entworfen hat (S. 198); zum anderen durch den kompromißlosen Naturalismus der Figur, der verglichen mit den konventionellen Standards von Schönheit angeblich wenig schmeichelhaft gewesen wäre (S. 199/200). Das Ergebnis faßt Garrard in enthusiastische Worte: „Artemisia's Susanna presents an image rare in art, of a three-dimensional female character who is *heroic in the classical sense*, for in her struggle against forces ultimately beyond her control, she exhibits a spectrum of human emotions that move us, ..., to pity and to awe“ (S. 200).<sup>19</sup>

Garrards Sichtweise des „kompromißlosen Naturalismus“ der Susanna läßt aber nicht nur Artemisias künstlerisch-stilistische Herkunft (aus dem Caravaggio-, aber auch Carraccikreis) unberücksichtigt, sondern übersieht vor allem, daß diese Aktfigur – trotz der ungewohnten Akribie in der Schilderung von Einzelheiten der weiblichen Anatomie – ebenso eine *Interpretation* des weiblichen Körpers darstellt. Bricht die Aktfigur in Artemisias Bild tatsächlich mit aller Erotik und voyeuristischer Zurschaustellung, wo sie dem Betrachter doch derart nahegerückt wird?

Das Bild von Weiblichkeit, das sie im Susannengemälde Artemisias verwirklicht sieht, rekonstruiert Garrard, unter Vernachlässigung einer genaueren Analyse von zeitlich und gesellschaftlich bedingten Vorstellung von Weiblichkeit, letztlich aus der individuellen Biographie der Künstlerin.<sup>20</sup> Wo sie die ungewöhnlich ausdrucksstarke Behandlung des Themas mit den sexuellen Erfahrungen Artemisias begründet (S.

209)<sup>21</sup>, identifiziert Garrard die Künstlerin mit der Heroine ihres Gemäldes, ja setzt sie dieser regelrecht gleich.<sup>22</sup> Die Biographie bestimmt somit *a priori*, wie Artemisias Konzept von Weiblichkeit aussehen *mußte!*<sup>23</sup>

Die in Artemisias Entwurf der Aktfigur vorhandene Erotik ist freilich durch sie, von Garrard zurecht betonte, espressive Armgestik nicht jene leicht zu konsumierende Form von Nacktheit, wie sie in Bildern so mancher (aber nicht aller) männlicher Künstlerkollegen erkennbar wird, scheint aber mit dem von Garrard selbst für die männlichen Maler beobachteten ambivalenten Charakter einer idealen Frau zwischen Erotik und Keuschheit nicht völlig zu brechen. Sollte Artemisias künstlerische Leistung tatsächlich bloß ihrer Weiblichkeit und den tragischen biographischen Erfahrungen zugeschrieben werden (ohne jede Berücksichtigung von z.B. der Auftraggeberschaft und anderen äußeren Faktoren)? Das würde bedeuten, all das, worin frühere Interpreten Kriterien für die Aburteilung von Artemisias Kunst sahen, lediglich ins Positive zu kehren. Die Künstlerin und ihre Werke werden damit aus ihrem historischen und gesellschaftlichen Rahmen ausgesondert, wodurch es kaum mehr möglich ist ihre spezifische künstlerische Konzeption und – worauf wir besonders hinweisen möchten – ihre spezifische Konstruktion von Weiblichkeit in den Blick zu bekommen.

Marianne Koos, Wien (unter Mitarbeit von Bernadette Reinhold)

- 1 Diese Rezension ist im Rahmen eines Seminars von Daniela Hammer-Tugendhat 'Erotik und Geschlechterdifferenz' im Wintersemester 1991/92 erarbeitet worden. Wir möchten ihr an dieser Stelle für die hilfreiche Unterstützung herzlich danken.
- 2 Die Geschichte von 'Susanna und die Alten', wie sie sich im Alten Testament, Buch Daniel (13,1-13,64) findet, ist bekannt: dort wird Susanna, die gottesfürchtige und schöne Frau des Jojakim, zum Opfer der Begierde zweier greiser Richter. Sie lauert ihr, von ihren Mägden im Bade alleingelassen, auf und wollen sie mit der Drohung einer Verleumdung zum Ehebruch zwingen. Susanna verteidigt sich rufend gegen die Alten, worauf diese die angedrohte Verleumdung wahr machen; Susanna wird verurteilt, schließlich aber durch den Propheten Daniel gerettet, der die Alten in einem geschickten Kreuzverhör ihrer Verleumdung überführt; die Alten werden gesteinigt.  
Eine detailreiche Ausführung zu den

verschiedenen Erscheinungsformen der Susannenikonographie bei Liselotte Popelka, Susanna Hebraea. *Theatrum castitas sive innocentia liberata*. Ein Beitrag zur alttestamentarischen Ikonographie besonders des deutsch-niederländischen Kunstbereichs. Diss. Wien 1956.

- 3 Die Seitenangaben hinter den Zitaten beziehen sich auf die im Titel genannte Ausgabe der jeweils besprochenen Arbeit.
- 4 Die Tafel befindet sich heute in den Uffizien in Florenz, sie ist signiert und mit 1517 datiert.

Wir konzentrieren uns im Rahmen dieser Rezension auf den ersten Teil von Herrmanns Arbeit, in dem sie all jene Thesen entwickelt, die auch für ihre folgenden Interpretationen grundlegend sind. Die Autorin befaßt sich weiters mit Tintoretts 'Susanna im Bade' (Wiener Kunsthistorisches Museum) und der (zahlenmäßig selteneren) Gattung der venezianischen Gerechtigkeitsbilder in Rathäusern (dazu Beispiele von Jacopo

- Bassano und Antonio Campi).
- 5 Erstmals vollständig abgedruckt findet sich Warburgs Text „Mnemosyne“ in: Ilsebill Barta Fliedl/Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, S. 171-173, Residenz Verlag Salzburg und Wien 1992. Interpretationsversuche des Textes finden sich v.a. bei E. H. Gombrich, *Aby Warburg, Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/M. 1981; und in der Dissertation von Dorothee Bauerle, *Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster 1988. (Fundierter könnte diese These wohl mit der Zivilisationsgeschichte von N. Elias oder auch mit M. Foucault argumentiert werden.)
  - 6 Dieses könnte auch in anderen ikonographischen Themen der Zeit – wie z.B. der Geschichte von der Vergewaltigung der römischen Tugendheldin 'Lucretia' – exemplarisch aufgezeigt werden, wo die Ursache ihres Selbstmordes, ihre Vergewaltigung, und sogar die gegen sich selbst gerichtete Gewalt zugunsten eines kontemplativ-schönen Frauenaktes aus dem Bild geraten.
  - 7 Nach der Transskription von Herrmann (Fußnote 63, S. 113) steht am Spruchband der Alten geschrieben: „Vedimus eam cum iuvene compre/hensam/ N. rubes assentias testimonio viro pueribus“. Und am Spruchband der Susanna steht: „Satiis duco mori quam peccare Heu me“. Gehört – unter Berücksichtigung dieser Spruchbänder – die falsche Zeugenaussage tatsächlich nur der Zukunft an? Und sind die beiden Jünglinge, deren Anwesenheit M. Herrmann mit Recht für außergewöhnlich hält, tatsächlich nur eingeführt, um die Rolle von Schauenden zu spielen, das „Schauen als Metapher des sinnlichen Begehrens“ zu verdeutlichen? Oder sind es nicht viel eher jene Zeugen, die auf das Rufen Susannas und der Alten herbeieilen und sich blickend der verleumderischen Aussage der Alten ver-

gewissern wollen, wie es die alttestamentarische Geschichte erzählt? Die Worte Susannas und ihr verteidigender Gestus gehören noch – quasi als Ursache für die wahrgemachte Verleumdung – dem Moment davor an. Die Darstellung dürfte also durch ein Nebeneinander von eigentlich zu verschiedenen Zeitpunkten erfolgten Szenen dem kundigen Betrachter den Sinn der gesamten Geschichte vor Augen geführt haben.

- 8 Vgl. dazu: Guido Ruggiero, *Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, New York: Oxford University Press, 1985.
- 9 Den Wettstreit Natur-Ideal, der ein wesentliches Element in der Kunsttheorie der Renaissance darstellte (freilich nicht nur bezüglich der Aktmalerei), behandelt Panofsky ausführlich in: *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, (6. Auflage) Berlin, 1989. Einen Höhepunkt findet diese Auseinandersetzung dann in der akademischen Aktmalerei des 19. Jahrhunderts. Vgl. die ausgezeichnete Arbeit von Jennifer L. Shaw: *The Figure of Venus: Rhetoric of the Ideal and the Salon of 1863*, in: *Art History*, Vol. 14, Nr. 4, Dez. 1991.
- 10 Vgl. Margaret L. King, Kapitel 8: Die Frau. In: Eugenio Garin (Hg.) *Der Mensch in der Renaissance*, Paris 1990. (S. 282ff.) Die Autorin gelangt zu folgender Einschätzung: „... am Ende der Epoche ist ihre [der Frauen – M. K.] gesellschaftliche und kulturelle Rolle mehr denn je durch ihr Geschlecht bestimmt, und ihre Situation hat sich keineswegs verbessert, sondern im Gegenteil sogar verschlechtert“ (S. 282).
- 11 Vgl. die hervorragende Arbeit von Helga Möbius, „Schöne Madonna“ und Weiblichkeitsdiskurs im Mittelalter (S. 7-16), und das Vorwort von Daniela Hammer-Tugendhat und Alexandra Pätzold (S. 5) in: *Die Verhältnisse der Geschlechter zum Tanzen bringen*. Hg. von Daniela Hammer-Tugendhat, Doris

Noell-Rumpeltes, Alexandra Pätzold, Marburg/Lahn 1991. Identisch mit: Heft 12 von *Frauen-Kunst-Wissenschaft*, Vol. 2, 1991.

- 12 Roszika Parker und Griselda Pollock, 'Old Mistresses. Women, Art und Ideology', London/New York 1981. Insbesondere Kapitel 4: *Painted Ladies*, S. 114-133.
- 13 Vgl. die ausführliche Fallstudie zu Tizians Venus und der Orgelspieler von Daniela Hammer-Tugendhat, *Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte der Aktmalerei Tizians*. In: *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Frühneuzeit-Studien Bd. 1*, herausgegeben von Markus Reisenleitner und Karl Vocelka, Frankfurt 1993. Zur Darstellung der Begierde, die ohne eine Projektion auf den weiblichen Körper aus den Bildern von Männlichkeit sukzessive verschwindet vgl. Irit Rogoff, *Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne*. In: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte* Hg. von Ines Lindner u.a., Berlin 1989, S. 21-40.
- 14 Diesen Beobachtungen sind selbstverständlich nur ein Anfang in der genaueren Untersuchung zur Konzeption der weiblichen Aktfigur bei Lotto, die im Rahmen dieser Rezension verständlicher Weise nicht ausführlich geleistet werden kann. Einerseits müßten eine Reihe von Vergleichen mit anderen Bildern von Weiblichkeit im Oeuvre Lottos, aber auch mit zeitgleichen und lokal verwandten Interpretationen des weiblichen Aktes angestellt werden um die spezifischen Konstruktion des Künstlers genauer erfassen zu können. Zudem müßten außerbildliche Quellaussagen zur idealen Weiblichkeit untersucht werden, v.a. philosophisch-anthropologische, literarische, medizinische (und eventuell auch juristische) Schriften. Daniela Hammer-Tugendhat führt dies in ihrer Analyse zu Tizians Ve-

nus und der Orgelspieler exemplarisch vor Augen. Vgl. Anm. 13, Daniela Hammer-Tugendhat, *Erotik und Geschlechterdifferenz, Aspekte zur Aktmalerei Tizians*. Unsere Kritik an den Interpretationen Herrmanns dürften aber bereits mit diesen hinweisenden Bemerkungen verständlich sein.

- 15 Es ist doch schwer verständlich, wie eine Autorin, die sich einem solchen Thema zuwendet, an der feministischen Literatur völlig refenzlos vorbeigehen konnte, ein Forschungszweig, der seit gut zwanzig Jahren mit ähnlichen Problemstellungen befaßt ist und zudem auch im Sinne von Herrmanns methodischem Anliegen das zivilisationshistorische Projekt wesentlich vorantreibt.
- 16 Auf S. 208 meint die Autorin: „What the painting gives us then is a reflection, ... of how one young woman felt about her own sexual vulnerability in the year 1610.“ Auf Seite 208/09 schreibt sie: *Artemisia's Susanna and the Elders differs significantly from her Judiths ..., in offering, ... a sober metaphoric expression of the broader situation that gives rise to that extreme solution: the reality of women's confined and vulnerable position in a society whose rules are made by men.*
- 17 Garrards explizit feministischen Untersuchungen zielen letztlich auf die Frage der Zuschreibung: ist Artemisia Gentileschi die Autorin des mit ihrem Namen signierten, mit 1610 datierten Gemäldes, das ihr frühestes, im Alter von sieben Jahren entstandenes Werk wäre, oder wurde es doch von ihrem Vater und Lehrer, Orazio Gentileschi gefertigt, wie in der Literatur so häufig behauptet wurde. Mit Hilfe von Vergleichen mit Susannenbildern männlicher Künstler der gleichen Zeit unternimmt Garrard den nicht unproblematischen Versuch formale Eigenheiten zu benennen, die auf die Geschlechterrollen des/der Schaffenden hindeuten sollen (S. 202). Die Kritik an einer 'weiblichen Ästhetik', die sich bei Garrard freilich

- nicht in einem platten Biologismus erschöpft, kann in diesem Rahmen nicht ausführlich argumentiert werden. Siehe dazu: Parker und Pollock, zit. Anm. 12, Kapitel I: 'The essential feminine. Or How Essential is Femininity', S. 1-49. Vgl. auch die ausführliche Rezension der anderen Kapitel des Buches von Garrard durch G. Pollock. In: 'The Art Bulletin', September 1990, Vol. LXXII, Nr. 3, S. 499-505.
- 18 Garrards Interpretation des Gemäldes wird vielleicht vor dem Hintergrund etwas verständlicher, daß Artemisia in der früheren Literatur häufig als eine laszive Frau charakterisiert wurde – was offensichtlich auf eine misogynen Auslegung der Dokumente ihres Vergewaltigungsprozesses zurückgeht.
- 19 Die Problematik der 'Heldinnengeschichte', die Garrard letztlich nicht nur für die gemalten Figuren der Künstlerin, sondern für Artemisia selbst zu erzählen versucht, führen Pollock und Parker genauer aus. In: R. Parker und G. Pollock, 'Old Mistresses', zit. Anm. 12, Kapitel I: S. 1-49, bzw. G. Pollock, zit. Anm. 17.
- 20 Wie das spezifische Bild von Weiblichkeit genauer untersucht werden könnte, ohne die Biographie der Künstlerin über Gebühr zu beanspruchen, haben wir in
- Anm. 14 angedeutet. Zur bereits erwähnten Problematik der auch hier anklingenden 'weiblichen Ästhetik' sowie der Bedeutung der Biographie einer Künstlerin/eines Künstlers vgl. G. Pollock, zit. Anm. 17.
- 21 „... it is not surprising that the young Artemisia Gentileschi, the victim of a traumatic sexual experience ..., should have drawn subconsciously from the well-spring of her female identity and experience...“ (S. 209).
- 22 Auf Seite 207 meint Garrard: „Artemisia's choice of the Susanna theme and her unorthodox treatment of it formed a perfect vehicle for the expression of the sexual victim's point of view, even though she may well have carried out *such a personal statement* on a deeply unconscious level.“ Auf Seite 208 zeigt Garrard in einem Nebensatz ihr Anliegen deutlich: „*More important, to interpret the painting as reflecting the experience of personal sexual harassment...*“ (meine Hervorhebung – M. K.) Vgl. auch die Zitate in Fußnote 16.
- 23 Es stellt sich hier auch die Frage, ob wir die psychische Disposition einer vergewaltigten Frau des Seicento aus der heutigen Entfernung überhaupt noch entsprechend deuten können.