

VALESKA VON ROSEN

## Künstlerpaare anders Die künstlerischen Anfänge der »Malertöchter« und die Formung ihres Image

Prospero Fontana & Lavinia Fontana  
Orazio Gentileschi & Artemisia Gentileschi

### Vater-und-Tochter-Konstellationen

Paare im eigentlichen Sinne sind die in meinem Beitrag behandelten Künstler nicht, sie sind Väter und Töchter. Dieser familiären Konstellation verdanken sich die bedeutendsten Künstlerinnen der italienischen Renaissance und des Frühbarock: Lavinia Fontana, Marietta Robusti Tintoretto, Barbara Longhi, Fede Galizia und Artemisia Gentileschi – sie alle waren Töchter meist sehr erfolgreicher Maler.<sup>1</sup> Ihren begabten Töchtern in ihrer Werkstatt einen geschützten sozialen Raum zu bieten, in dem sie ausgebildet und auf eine eigenständige berufliche Zukunft vorbereitet werden konnten, erkannten die Väter dieser Malerinnen als ihre Aufgabe. Zwei dieser »Künstlerpaare« unter anderen Vorzeichen stehen in meinem Beitrag im Zentrum: Prospero und Lavinia Fontana (1512–1597 und 1552–1614), die in Bologna gemeinsam eine prosperierende Werkstatt führten,<sup>2</sup> und Orazio und Artemisia Gentileschi (1563–1639 und 1593–1654),<sup>3</sup> die zunächst in Rom miteinander arbeiteten, bevor Artemisia die väterliche Werkstatt verließ, um sich in Florenz niederzulassen. Über den Vergleich der künstlerischen Anfänge von Lavinia Fontana und Artemisia Gentileschi lassen sich die verschiedenen Möglichkeiten für Malerinnen rekonstruieren, in der patriarchalisch strukturierten Kultur der Frühen Neuzeit in Italien künstlerisch tätig zu sein. Denn beide handelten auf denkbar verschiedene Weise die Regeln und Konventionen für ihr Arbeiten und die Grenzen dessen, was weiblichen Künstlern zugestanden wurde, aus.<sup>4</sup> Wie Lavinia Fontana und Artemisia Gentileschi Räume für eine erfolgreiche berufliche Tätigkeit eroberten, welche visuellen Strategien

sie hinsichtlich ihrer Selbstdarstellung im Bild entwarfen und welche Rolle ihre Väter bei ihrem Imageaufbau vermutlich eingenommen haben, wird im Folgenden mein Thema sein. Dabei lässt sich zeigen, dass sich in den knapp zwei Generationen, die die beiden Künstlerinnen voneinander trennen, die diesbezüglichen Bedingungen und Möglichkeiten veränderten, was für die Bedeutung des künstlerischen »Self-fashionings« (Stephen Greenblatt) Folgen hatte.

Arbeitstechniken und künstlerisches Basiswissen war bei weitem nicht das einzige, was Prospero Fontana und Orazio Gentileschi ihren Töchtern vermittelten. Was die Vorbereitung der Karriere ihrer Töchter von derjenigen potenzieller männlicher Nachkommen substantiell unterschied, betrifft die sorgfältige Planung ihrer Eheschließung. Sie mussten nach einem adäquaten Ehemann Ausschau halten, der die professionelle künstlerische Tätigkeit seiner künftigen Gattin nicht nur akzeptierte, sondern sogar förderte, zumal auch nur er für seine Gattin rechtsverbindliche Verträge abschließen konnte. Anders als etwa Tizian – der seine ebenfalls zur Malerin ausgebildete Tochter Lavinia mit einem Adligen verheiratete, um damit *selbst* eine ihm als habsburgischem Hofmaler adäquat erscheinende Standeserhöhung zu erzielen, was seiner Tochter aber die professionelle Ausübung ihrer Tätigkeit vereitelte<sup>5</sup> – hatten Prospero Fontana und Orazio Gentileschi ein ausgeprägtes Interesse daran, dass ihre Töchter nach ihrer Verheiratung professionell, das heißt mit der Absicht des Gelderwerbs, weiterarbeiteten. Tatsächlich mussten beide stra-

tegische Meisterleistungen vollbringen, damit dieser Schritt in ihrem Sinne gelang, hatten sie doch besondere Schwierigkeiten zu bewältigen: Prospero wollte und konnte es sich finanziell nicht leisten, auf die Mitarbeit seiner hochbegabten Tochter in der Werkstatt zu verzichten und obendrein eine Mitgift zu zahlen. Daher machte er für sie einen aus wohlhabenden Verhältnissen stammenden, aber offensichtlich künstlerisch nicht ambitionierten Maler namens Gian Paolo Zappi ausfindig, der nicht nur bereit war, in Hinblick auf künftige Einnahmen durch die Berufstätigkeit seiner Gattin auf eine Mitgift zu verzichten, sondern überhaupt im Haushalt des Schwiegervaters zu wohnen, peu à peu Lavinias Geschäfte zu übernehmen und ihr möglicherweise auch in der Werkstatt zuzuarbeiten.<sup>6</sup> Für Orazio Gentileschi war hingegen die Anbahnung einer Ehe seiner Tochter dadurch erschwert, dass durch deren voreheliches Verhältnis mit einem Malerkollegen ihre – sowie seine eigene – Ehre erheblich verletzt und ihr »Wert« auf dem Heiratsmarkt gemindert war. Die Wiederherstellung ihrer Ehre mittels eines aufwändigen und aufsehen-erregenden Prozesses gegen seinen Kollegen Agostino Tassi – der Nachwelt bekannt als Vergewaltigungsprozess<sup>7</sup> – war Orazios erstes Ziel, die anderweitige Verheiratung seiner Tochter das zweite. Dies gelang schließlich auch; sie ehelichte den Florentiner Maler Pierantonio Stiattesi.<sup>8</sup> Ob das damit einhergehende Verschwinden Artemisias aus Rom in Orazios Interesse lag oder billigend in Kauf genommen werden musste, muss dahingestellt bleiben.

In jedem Fall war infolge ihrer Eheschließungen die Situationen, in denen die beiden Künstlerinnen in der Folgezeit arbeiteten, eine verschiedene: Lavinia Fontana blieb auch nach ihrer Verheiratung in der Werkstatt ihres Vaters, in der sie eigenständig tätig war und ihre Werke auch entsprechend signierte, gelegentlich aber bei Großaufträgen mit ihrem Vater zusammenarbeitete.<sup>9</sup> Sie verließ Bologna erst nach dessen Tod im Jahre 1597 und ging nach Rom, wo ihr Mann die Geschäfte seiner Frau vollständig in die Hand nahm. Artemisia hingegen machte sich in der Heimat ihres Gatten selbstständig. Sie kehrte zwar 1621 nach Rom zurück, arbeitete aber unabhängig von ihrem Vater und trennte sich auch von ihrem Gatten, möglicherweise weil er den Dokumenten zufolge in eine Schlägerei verwickelt war und offensichtlich auch das von ihr erwirtschaftete Geld durchbrachte. In den folgenden Jahren erschloss sie sich die wichtigsten europäischen Fürstnhäuser als Abnehmer ihrer Bilder. Ob sie tatsächlich in den späten 1630er-Jahren noch einmal mit ihrem Vater zusammenarbeitete und ihm bei der Vollen- dung der Deckenmalereien im Queen's House in Greenwich zur Seite stand, wie von der Forschung lange angenommen, ist mittlerweile umstritten.<sup>10</sup>



1 Lavinia Fontana, *Junge mit Nelke*, 1575



2 Lavinia Fontana, *Portrait des Historikers Carlo Sigonio*, 1578

### Lavinia Fontana und die Kunst der Stilsicherheit

Lavinia begann ihre Karriere zurückhaltend: Kleinformatige Porträts, oft von Kindern wie der *Junge mit Nelke* mit nur 55 x 44,5 cm (Abb. 1),<sup>11</sup> und religiöse Bildchen mit devotionalen Charakter für den privaten Kontext, wie die *Mystische Vermählung der hl. Katharina* auf Kupfer im winzigen Format von 24 x 17,5 cm,<sup>12</sup> bezeugen ihre Bescheidenheit und ihre Vorsicht im künstlerischen Auftreten, die sich nicht nur gut mit ihrem Status als Anfängerin, sondern auch mit ihrer Geschlechtszugehörigkeit vertrug. Früh zeichnete sich ab, was den größten Teil ihres rund 150 Gemälde umfassenden Werks ausmacht: das Porträt, das aufgrund der ihm zugeschriebenen besonders engen Verpflichtung auf die Wirklichkeit und des apostrophierten geringeren Originalitätscharakters im Kunst- und Geschlechterdiskurs der Renaissance als die Gattung galt, die Künstlerinnen adäquat war.<sup>13</sup> Die Künstlerin als bloße Kopistin der Wirklichkeit, der man eher Penibilität in der Ausführung als Erfindungsvermögen zutraute und zubilligte – Gattungsdeterminierung und Geschlechtsdeterminierung gingen bei dieser Wahl des Spezialgebiets durch Lavinia Fontana Hand in Hand.

Fontana erfüllte die an sie und die Bildnisse von ihrer Hand gestellten Erwartungen hervorragend. Porträts wie das des Mediziners und Wissenschaftlers Girolamo Mercuriale<sup>14</sup> und das des Historikers Carlo Sigonio (Abb. 2)<sup>15</sup> sind zwar tatsächlich nicht besonders erfindungsreich in Bezug auf die Raumaufteilung und Spielarten in der Darstellung, erfüllen aber perfekt die Erwartungshaltung an die Wiedergabe von Stand und Interessen der Porträtierten. Diese sind in leichter Untersicht ins Bildfeld gestellt und blicken auf den externen Betrachter Ehrfurcht gebietend herab. Kleidung und Accessoires, die Status und Rang unterstreichen, sind sorgsam wiedergegeben, ihre Schilderung läuft den Porträtierten jedoch nie den Rang ab. Gut lesbare Bücher und andere Arbeitsinstrumente im Bild spielen auf Geleistetes an. Potenzielle Kunden wussten, was sie erwarten durften, wenn sie ein Bildnis bei Lavinia Fontana in Auftrag gaben, und bekamen dies auch. Entlohnt wurde die Künstlerin hierfür mit hohen Preisen.



3 Lavinia Fontana, *Selbstbildnis am Spinett*, 1577



4 Lavinia Fontana, *Selbstbildnis*, 1579



5 Sofonisba Anguissola, *Selbstbildnis*, 1561

Diese Stilsicherheit gepaart mit Professionalität waren es offenbar, die es Lavinia Fontanas vornehmer männlicher Klientel möglich machten, sich von einer Frau porträtieren zu lassen. Sie wurde die bevorzugte Porträtistin für Gelehrte und andere hochgestellte Persönlichkeiten, auch außerhalb Bolognas. Offensichtlich schätzten ihre Kunden an ihr neben ihren künstlerischen Fähigkeiten auch ihr kultiviertes und distinguiertes Auftreten. Ob darüber hinaus ihr Erfolg als Porträtistin nicht *trotz* ihrer Geschlechtszugehörigkeit, sondern vielleicht sogar *wegen* dieser gelang, muss dahingestellt bleiben; eine wie auch immer geartete dokumentarische Evidenz gibt es hierfür nicht. Dass aber eine Künstlerin auf Bewunderung stieß, die ihren Beruf auch mit mindestens elf Schwangerschaften kontinuierlich ausübte und ihrer Familie ein gutes Auskommen sicherte, wird man mit einiger Sicherheit annehmen können.

#### Kalkulierte Ansichten: Lavinia Fontanas Selbstdarstellungen

Vor diesem Hintergrund ist es aufschlussreich zu sehen, welchen Selbstdarstellungsmodus Lavinia Fontana in ihren eigenen Bildnissen wählte, ja wie sie sich selbst »entwarf«. Die Anfertigung von Selbstbildnissen als Imageentwicklung und -verbreitung war ein probates Mittel (nicht nur) in der Renaissance. Auch die berühmteste Malerin der Zeit, Sofonisba Anguissola, nutzte es intensiv, und ihr Vater Amilcare machte durch die Versendung ihrer Werke in Adelskreisen auf die Begabung seiner Tochter aufmerksam.<sup>16</sup> Zwei gemalte Selbstbildnisse Lavinias haben sich erhalten: das frühere, auf Leinwand ausgeführte stammt aus dem Jahr 1577 (Abb. 3),<sup>17</sup> ist im Entwurf aber vermutlich älter. Ein weiteres, in Tondoform, stammt aus dem Jahr 1579 (Abb. 4),<sup>18</sup> entstand also nach ihrer Verheiratung im Jahre 1577. Beide haben wiederum geringe Größe, nämlich 27 x 24 cm beziehungsweise im Durchmesser 15,7 cm, was ebenfalls mit dem erwähnten zurückhaltenden Habitus ihrer Anfangsjahre konvergiert.

In ihrem früheren Bildnis zeigt sie sich ihrem Betrachter in leichter Aufsicht an einem Klavichord sitzend, auf dessen Tastatur ihre Hände ruhen. Aus der Seitenansicht mit Oberkörper und Gesicht zu uns gedreht, blickt sie aufmerksam aus dem Bild heraus und fixiert ihr imaginäres Gegenüber ernst und würdevoll. Sie ist kostbar mit einem roten Kleid, weißer Spitzenbluse samt prachtvolltem Kragen gekleidet, mit einer Halsket-

te geschmückt, und ihr dunkles Haar ist sorgsam frisiert. Eine Dienerin, deren Äußeres durch die einfache Kleidung, schlichte Frisur und derbe Physiognomie einen maximalen Kontrast zu ihr bildet, trägt beflissen Noten herbei. Gäbe es im Hintergrund nicht eine eher als Markenzeichen fungierende, denn auf tatsächliche Arbeit verweisende Staffelei in einem separaten Zimmer, hätten wir – von der Signatur abgesehen – keinen innerbildlichen Hinweis darauf, dass die Porträtierte eine Malerin ist, mithin das Bildnis kein Fremd-, sondern ein Selbstbildnis. Man assoziierte eine vornehme Dame bei einem standesgemäßen Zeitvertreib – etwa so, wie es Baldassare Castiglione in *Il Cortegiano* über die »donna del Corte«, die Hofdame, schreibt: Sie solle »Kenntnisse in Literatur, Musik und Malerei haben und zu tanzen und zu feiern verstehen, wobei sie außer auf ihre verständige Bescheidenheit (*discretia modestia*) und den Eindruck ihres guten Rufs auch auf alles andere zu achten hat, was dem Hofmann vorgeschrieben ist.«<sup>19</sup>

Genau diesen Eindruck möchte Lavinia Fontana erzeugen, wobei sie sich mit der Selbstdarstellung als musizierende Dame eines von Sofonisba Anguissola entworfenen Musters bedient (Abb. 5).<sup>20</sup> Strategie und Botschaft sind also überdeutlich, und wir kennen in Lavinia Fontanas Fall auch den Adressaten: Es ist ihr künftiger Ehemann, Gian Paolo Zappi, dem sie sich so erstmals zeigt. Nachdem dessen Vater, Severo Zappi, den komplexen Ehevertrag mit Prospero Fontana ausgehandelt hatte, nahm er das Bildchen seiner künftigen Schwiegertochter mit nach Imola.<sup>21</sup> Das Künstlerselbstbildnis, das wie keine weitere Gattung dazu geeignet ist, visuelle Botschaften zu formulieren und dabei gerade hinsichtlich der (beanspruchten) sozialen Stellung subtil und doch deutlich Distinktionsmerkmale einsetzen kann, wird von Lavinia Fontana genau hierfür genutzt. In ihrer besonderen Situation, nämlich ihr Brautwerbungsbild selbst zu entwerfen und dabei auf ihre ungewöhnliche und auch nicht unheikle Situation Bezug nehmen zu müssen, ist es überaus geschickt. Mit der Signatur »Lavinia, jungfräuliche Tochter von Prospero Fontana, hat das Bildnis mittels ihres Spiegelbilds geschaffen im Jahr 1577«<sup>22</sup> beschwört sie die für diese Bildaufgabe notwendige Bildnistreue und Authentizität, die gleichwohl in einer kalkulierten Strategie der Selbstinszenierung aufgehen: der Markierung von Anspruch und zugleich der

visuellen Unterordnung unter das künftige Familienoberhaupt durch die – gerade im Vergleich mit ihren Fremdbildnissen ins Auge fallende – Aufsicht.

Wenngleich auf eine andere Art und Weise, so formuliert das Bildnis in Tondoform, das sie wenige Jahre später von sich entwarf, eine ähnliche Botschaft (Abb. 4). Das Musikinstrument ist getilgt und mit ihm auch jedes weitere, durch den gesuchten Kontrast ihre Vornehmheit unterstreichende Personal, aber ihre Haltung und ihr Habitus markieren unmissverständlich ihren Anspruch: Äußerst vornehm gekleidet und mit Perlen und einem großen Kreuz auf der Brust prachtvoll geschmückt, sitzt sie mit einer Feder in der Hand an einem Tisch. Sie zeigt sich uns also in einem Arbeitszusammenhang. Es ist aber nicht das Künstleratelier, sondern ein Studiolo, das über die für einen solchen Raum typischen Utensilien verfügt: zwei gesockelte antike Kleinskulpturen stehen auf dem Tisch; weitere Skulpturenfragmente befinden sich in einem Schrank im Hintergrund und markieren in Verbindung mit Papier und Tintenfass und mit der Feder in der Hand der Künstlerin diesen Raum als Ort der geistvollen Muße. Hier ist eine Künstlerin bestrebt, über den hohen Rang ihrer Tätigkeit keine Zweifel aufkommen zu lassen, das geistige Element darin zu betonen und zugleich deutlich zu machen, dass sie auch als Frau selbstverständlich das studierte, was als Norm im Kunstdiskurs der Zeit galt: die antike Skulptur. Auch hier kennen wir den »ersten« Betrachter: Alfonso Chacon (italianisiert: Ciacón), der spanische Prälat, Antiquar und Sammler, für den sie bereits einige Porträts ausgeführt hatte. Er bat sie um eine Selbstdarstellung, die er einem Bildnis von Sofonisba Anguissola gegenüberstellen wollte.<sup>23</sup> Dass Lavinia Fontana unter diesen besonderen Umständen die ihr im Brautbildnis adäquat erscheinende Aufsicht aufgab und nun leicht distinguiert auf ihren Betrachter herabblickt, versteht sich ebenso wie die Wahl der Tondoform für das Bildnis. Sie ist vornehm konnotiert und sticht obendrein in einer größeren Gemäldesammlung besonders ins Auge. Der soziokulturelle Kontext solcher Selbstdarstellungen – Künstler beim Studieren mit Buch statt Pinsel und wenn überhaupt mit einem Arbeitsinstrument, dann lieber mit Griffel – ist kodiert und zielt auf die Nobilitierung der künstlerischen Tätigkeit als einer geistigen und vornehmen. Auch diese Strategie hatte Erfolg: Ihr wurde im Jahr 1580, im Jahr nach der Ausführung des Bildnisses, von der Universität Bologna der Dokortitel verliehen, und sie wurde künftig zu den »Donne addottinate«, zu den gelehrten Frauen, der Stadt gezählt.<sup>24</sup> Darüber hinaus dürfte Lavinia Fontana die persönliche Notwendigkeit gespürt haben, als Frau, die trotz fast kontinuierlicher Schwangerschaften mit ihrer künstlerischen Arbeit den Unterhalt der Familie bestreift, Vornehmheit, Leichtigkeit und Freiwilligkeit ihrer Tätigkeit visuell zu unterstreichen.



6 Orazio Gentileschi, *Lautenspielerin*, um 1621/1624

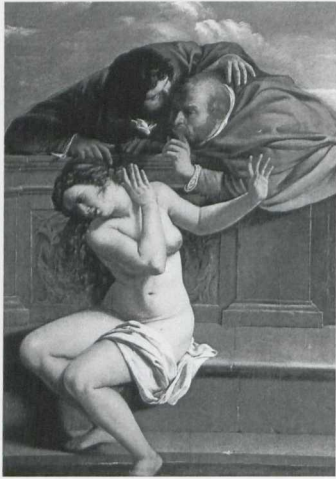


7 Orazio Gentileschi, *Judith und ihre Dienerin*, um 1610/1612

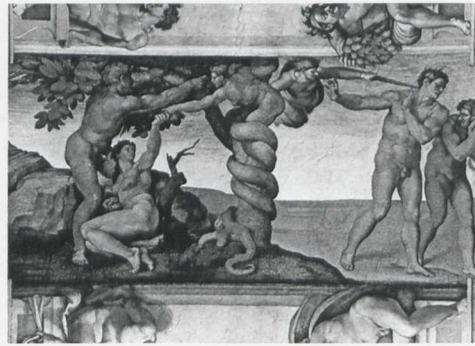
Was, am Verlauf von Lavinia Fontanas Karriere besonders beeindruckt, ist der Umstand, dass es ihr gelang, zu gewissen Zeitpunkten die engen Grenzen des für weibliche Künstler Normativen zu überschreiten: Die kleinformatigen Andachtsbilder der Frühzeit wurden durch vielfigurige Bilder mit wachsenden Formaten abgelöst, und schließlich erhielt sie 1584 sogar den Auftrag für ein Altarbild in der Heimatstadt ihres Mannes, in Imola,<sup>25</sup> das als erstes »von einer Frau gemaltes Altarbild im katholischen Europa«<sup>26</sup> gilt. Ihm sollten noch zahlreiche folgen, darunter auch eines mit einem dramatischen Sujet, das *Martyrium des hl. Stephanus*,<sup>27</sup> das sie für die wichtige römische Patriarchalbasilika San Paolo fuori le Mura, die zugleich eine der sieben Pilgerkirchen Roms ist, ausführte. In den Folgejahren schuf sie sogar mythologische Bilder mit lebensgroßen Aktfiguren.<sup>28</sup> Von künstlerischen Techniken wie der Freskomalerei abgesehen, gab es keine ranghohe künstlerische Gattung, die ihr aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit versperrt war.

#### Blickkalkül: Artemisia Gentileschis Heroinen und Göttinnen

Ganz anders als Lavinia Fontana beginnt die 41 Jahre jüngere Artemisia Gentileschi ihre künstlerische Karriere. 1593 in Rom geboren und dort in der Werkstatt ihres Vaters ausgebildet, kommt sie früh in Berührung mit der Produktion einer bestimmten Gattung von Gemälden, die in Rom – etwa zeitgleich mit Orazios künstlerischen Anfängen in den 1590er-Jahren und parallel zu Caravaggios Auftreten in der Stadt – einen großen Boom erlebte und sich hierdurch im Prinzip erst ausdifferenzierte: Es sind Bilder für private Sammlungen mit profanen oder religiösen Sujets. Diese Sammlungsbilder wurden Orazios wichtigste Domäne und überstiegen die Anzahl seiner Altarbilder bei weitem. Werke, wie die in Farbigkeit und Figurenanordnung delikate *Lautenspielerin* (Abb. 6),<sup>29</sup> die *Kleopatra* in Mailand,<sup>30</sup> die sich nackt der Selbsttötung durch eine Natter hingibt und sich uns im Schema der Venus-Darstellungen Tizians und nicht minder attraktiv als diese darstellt, oder die in Anlage und in der Ins-Bildsetzung der Figuren forciert unkonventionelle *Judith und ihre Dienerin* (Abb. 7),<sup>31</sup> bezeugen Orazios künstlerische Souveränität auf diesem Gebiet. Die Aufgabe dieser Bilder, ihre Besitzer und deren Räume zu schmücken und Anreiz zur (gelehrten) Konversation vor ihnen zu bieten, erfüllen sie perfekt. Dies gilt ebenso für die neuen profanen, zur Gattung des



8 Artemisia Gentileschi, *Susanna und die beiden Alten*, 1610



9 Michelangelo, *Vertreibung aus dem Paradies*, 1508–1512



10 Artemisia Gentileschi, *Danae*, um 1612

Genre zählenden Musikedarstellungen einerseits wie für die alttestamentlichen und historischen Sujets andererseits. So erklärt sich der Boom an Darstellungen nackter Göttinnen und Heroinnen aus dem Alten Testament oder auch – für andere Geschmacksvorlieben – des entblößten jugendlichen Täufers in der Wüste im Œuvre Caravaggios und in seiner Nachfolge. Gerade Orazio wusste mit seinen in hohem Maße sinnlichen Gemälden, die in der raffinierten Oberflächengestaltung und Farbigkeit den Vergleich mit Caravaggios Werken nicht zu scheuen brauchten, gleichzeitig aber das forciert Vulgäre von dessen Bildsprache mieden, auf der Klaviatur der Wünsche und Interessen seiner Kunden zu spielen.

Darin folgt ihm seine Tochter Artemisia in ihrem – glaubt man Signatur und Datierung in das Jahr 1610 – ersten eigenständigen Gemälde *Susanna und die beiden Alten*, das sie im Alter von 17 Jahren ausführte (Abb. 8).<sup>32</sup> Attraktiv ist es nicht nur durch das ungewöhnliche Thema, das nicht – wie die meisten der im Umfeld Caravaggios entstandenen Bildsujets – auf einen Prototyp des lombardischen Malers zurückging. Es besticht auch durch die Präsentation des nackten weiblichen Körpers der Susanna in starkem malerischen »rilievo«, also in fingierter Dreidimensionalität: Die junge Frau sucht ihre Reize den ihr nachstellenden lüsternten Alten zu verbergen und enthüllt sie dadurch umso mehr dem externen Betrachter. Die steinerne Bassinarchitektur bietet einen reizvollen Gegensatz zum lebendig durchpulsiert erscheinenden Fleisch ihres Körpers, das subtil mit Licht und Schatten modelliert ist und wie das Haar, das Wasser im Bassin und das Tuch auf ihrem Oberschenkel das Vermögen der Malerin bezeugt, Oberflächenqualitäten überzeugend wiederzugeben. Obendrein bot das Gemälde seinem Betrachter – die »politisch unkorrekte« männliche Form darf mit Bezug auf eine männlich dominierte Betrachterkultur gewählt werden – auch einen intellektuellen Reiz, wenn er die Anspielung auf eine Figurenerfindung Michelangelos in der Sixtinischen Decke erkannte (Abb. 9)<sup>33</sup> – des Malers also, mit dem man sich als Künstler zu messen hatte, wollte man mit seinem Werk ein bestimmtes Anspruchsniveau markieren.

Die Figurenkonstellation im Bild und das Motiv der Bedrängung eines entblößten jungen Mädchens durch lüsterne ältere Männer hat etwa seit den 1980er-Jahren die junge feministische Kunstwissenschaft auf den Plan gerufen, die in den ersten Jahren noch nicht mit der methodischen Differenziertheit der heutigen Genderforschung argumentierend, an Artemisia Gentileschi generell und an diesem Bild speziell ihre interpretatorischen Werkzeuge erprobte. Leider weitgehend unreflektiert, was den Transfer anachronistischer Denk- und Deutungsmuster auf ältere Epochen betrifft, wurde das Bild im Sinne der modernen Ausdrucksästhetik, kombiniert mit psychoanalytischen Axiomen, mit einem Ereignis in Artemisia Gentileschis Leben in Verbindung gebracht, und zwar ihrer – wie es heißt – Vergewaltigung durch Agostino Tassi. Sie soll Artemisia in diesem Gemälde zum Ausdruck gebracht, ja künstlerisch verarbeitet haben.<sup>34</sup>

Die Glattheit, mit der sich das Bild dieser Lesart fügt, trotz des problematischen Details, dass das folgenreiche Ereignis *nach* der Ausführung des Gemäldes stattfand, hätte stutzig machen müssen, doch bedurfte es zu einer Revision erst jüngerer sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Forschungen, die mithilfe eines erneuten Blicks auf die Prozessakten die Bedeutung dieser »Causa« erschlossen haben.<sup>35</sup> So betraf der von Orazio Gentileschi gegen Agostino Tassi geführte Prozess nicht das in Rede stehende Ereignis, sondern die auf eine monatelang währende sexuelle Beziehung zwischen Tassi und Artemisia nicht erfolgte Eheschließung, und wurde mithin von Orazio auch erst im Folgejahr, als sich Tassis *soziales* Fehlverhalten abzeichnete, angestrengt. Er diente folglich der Wiederherstellung der beschädigten Ehre von Vater und entjungferter, aber nicht geehlichter Tochter. Selbstverständlich entzieht es sich für uns der Beurteilbarkeit, ob oder inwieweit Artemisia durch das – wie auch immer geartete – Verhältnis zu Tassi und den darauffolgenden Prozess psychisch beeinträchtigt wurde. Festzuhalten ist aber, dass durch den ausschließlichen Blick auf ihre Lebensumstände gerade das aus dem Fokus kunsthistorischen Interesses geraten ist, was an ihrem künstlerischen Start mit 17 Jahren so beeindruckend ist: Ihr ganz ungewöhnlich ambitioniertes künstlerisches Auftreten mit einem Historien Gemälde in großem Format

und mit lebensgroßen Figuren, in dem ein neues Sujet souverän männlich bewältigt wird, das einerseits auf gelungenes Aktstudium und andererseits auf die Auseinandersetzung mit künstlerischen Vorbildern schließen lässt.

Künstlerisches Niveau und Anspruchshöhe behält Artemisia auch in ihren nach der *Susanna* entstandenen Werken bei, und in Bezug auf die Sujets erweist sie sich als gute Schülerin ihres Vaters. Dies ist nicht weiter verwunderlich, waren es doch vermutlich seine Kunden, die sie zunächst mit Werken versorgte. Sie produzierte Figurenmalerei in meist lebensgroßem Format, oft sogar mit ganzen Figuren statt der im Caravaggio-Umkreis beliebten Halbfiguren – Heroinnen, mythologische Figuren und Musikerinnen, die gelegentlich auf normierte Kunstwerke rekurrierten. Sie boten ihren Betrachtern nicht nur intellektuellen Genuss, wenn, wie im Fall der *Danae* (Abb. 10),<sup>36</sup> das Werk sein Vorbild – Tizians gleichnamiges Gemälde<sup>37</sup> – durch Laszivität der Pose und den Signalcharakter der Farbgebung durch das tiefrote Tuch auszustechen versucht.

Es zeichnete sich rasch ab: Nacktheit und die Zurschaustellung des weiblichen Körpers wurden so etwas wie Artemisias »Markenzeichen«. Die veränderten soziokulturellen Bedingungen, die es möglich machten, Werke Sammlern anzubieten und für sie folglich auch die Sujets entweder frei zu wählen oder doch zumindest mit ihnen absprechen zu können, arbeiteten solchen Spezialisierungen und den damit einhergehenden Folgen für das Image der Künstler zu.<sup>38</sup> Nachdem Artemisia mit Werken wie der *Susanna*, *Judith*, *Danae*, *Lucretia*, *Venus* und ähnlichen an den Markt gegangen war, wollte man in der Folgezeit offensichtlich genau diese Sujets auch wieder von ihr verbildlicht haben – also solche The-



13 Orazio Gentileschi, *Konzert mit Apoll und den Musen* (Detail), 1611/12

men, denen eine gewisse Ambivalenz eingeschrieben ist, die sich im Bild wiederum visuell »auskosten« lässt: Magdalena als Büsserin und zugleich attraktive Sünderin (Abb. 11),<sup>39</sup> Judith als brutale Männergewaltin und gerade dadurch Tugendheldin<sup>40</sup> und Susanna, die ihre Reize, die sie den Alten keusch verweigert, ihren Betrachtern umso mehr zur Schau stellt.<sup>41</sup>

Von der Hand einer Künstlerin boten solche Gemälde den zeitgenössischen Betrachtern sicherlich eine zusätzliche Attraktion, und vieles spricht dafür, dass Orazio, der wie kaum ein zweiter Maler Register in der Wahl einer »Maniera« ziehen konnte und seine Karriere entsprechend strategisch ausrichtete,<sup>42</sup> am Aufbau und der Etablierung dieses Image seiner Tochter entscheidenden Anteil hatte.<sup>43</sup> Offensichtlich erkannte er, dass die zum Bestehen auf dem römischen Markt notwendige Aufmerksamkeit des Publikums insbesondere durch solche Werke von ihrer Hand zu erlangen war. Inwieweit der aufsehenerregende Prozess um ihre durch das Verhältnis mit Tassi zerstörte Ehre hierbei hilfreich war, sei dahingestellt. Zur Bekanntheitssteigerung dieses »Künstlerpaares« hat er sicherlich beigetragen, wengleich das mit ihm einhergehende Aufhebens wohl auch einen Teil der potenziellen Kundschaft abgeschreckt haben wird.

Auch das uns durch Porträts von der Hand Jérôme Davids (Abb. 12)<sup>44</sup> und einer Medaille mit ihrem Brustbild verbürgte unkonventionelle Äußere der Malerin mit unfrisiertem, ihr »ungebändigt« über die Schläfe fallendem Haar mag – bei aller Vorsicht, die man bei der Heranziehung solcher Quellen an den Tag legen muss – hierzu ihren Teil beigetragen haben und wird vermutlich im Sinne eines Mittels der Selbststilisierung und Imageformung eingesetzt worden sein. Dass Orazio gerade in den Jahren ihres Karrierebeginns in Rom daran interessiert war, dieses »Bild« seiner Tochter im Wort- wie im übertragenen Sinn zu verbreiten, zeigt sich auch an seiner Einfügung ihres Porträts in das Fresko *Konzert mit Apoll und den Musen* (Abb. 13).<sup>45</sup> Es war einmal mehr Caravaggio, der wenige Jahre zuvor in Rom sein Auftreten entsprechend inszeniert, mit künstlerischen Maximen verknüpft und in der Stadt die Wahrnehmungssensibilitäten des Publikums gegenüber Künstlern, die ihre Stadt als Bühne für ihr Auftreten erkannten, verändert hatte.<sup>46</sup> Wie weit das in Bezug auf Artemisia ging, zeigt sich an dem in der Stadt kursierenden Gerücht,



11 Artemisia Gentileschi, *Bekehrung der Magdalena*, um 1615/16



12 Jérôme David, *Bildnis der Artemisia Gentileschi*, 1620/1630



14 Artemisia Gentileschi, *Märtyrerin (Selbstbildnis)*, um 1615



15 Artemisia Gentileschi, *Lautenspielerin (Selbstbildnis)*, um 1615/1617

ihr Vater hätte sie als Aktmodell benutzt, was sicherlich nicht erst in der modernen Forschung die Suche nach bildlichen Spuren in Orazios Œuvre ausgelöst hat.<sup>47</sup> Die Brisanz dieses Gerüchts lässt sich nur dann abschätzen, wenn man sich vor Augen hält, dass es in Rom um 1600 vonseiten der Akademie verboten war, überhaupt weibliche Modelle zu nutzen – geschweige denn, diese ohne Bekleidung und mit familiär bedingtem Wiedererkennungsfaktor ins Bild zu setzen.<sup>48</sup>

Im Vergleich mit Lavinia Fontana – die so perfekt die ihr als Malerin zu Gebote stehenden Normen und Wertmaßstäbe zunächst erfüllte und ihre Verhaltensweise an dem entsprechenden Ideal ausrichtete, um dann sukzessiv diskret die Normen auszuhöhlen und zu überschreiten – zeichnen sich Artemisias so gänzlich anders geartetes Vorgehen und ihr divergierender Habitus um so deutlicher ab. Interessanterweise hielt ihre Umwelt ihr gegenüber dennoch die weiblichen Gestaltungsnormen und geschlechtsspezifischen Hierarchisierungen hoch. So bezeichneten ihre frühen Biografen sie als Porträtistin,<sup>49</sup> obwohl sie offensichtlich auf diesem Gebiet kaum gearbeitet hatte, und Filippo Baldinucci (1681) wollte sie auf das rangniedrige Früchtstillleben spezialisiert sehen,<sup>50</sup> obwohl sie nun gerade diese als »weiblich« geltende Gattung ganz offensichtlich gemieden hatte. Und schließlich gibt es eine interessante Korrespondenz mit Don Antonio Ruffo in Messina, die sich auf die ihr vonseiten eines Auftraggebers unterstellte mangelnde Erfindungskraft bezieht – wie gesehen, ein Topos in Bezug auf weibliche Autorschaft generell. Sie weist ihn ebenso deutlich wie geschickt zurück: »Es hätte nicht gebraucht, mich hierin zu ermahnen, da man sich [...] an eine Frau zu wenden beliebt, die dafür reich begabt ist, nämlich die Sujets in meiner Malerei abzuwandeln. Und noch nie hat sich in meinen Bildern eine Ähnlichkeit der Gestaltung, nicht einmal einer einzigen Hand gefunden.«<sup>51</sup>

### Artemisia Gentileschi und die Kunst der Selbstschöpfung

Stärker ihre eigene Hand als diejenige ihres Vaters in der Formung ihres Image können wir in den Selbstbildnissen beobachten, von denen Artemisia bezeichnenderweise eine ganze Reihe ausgeführt hat. Anders als Lavinia Fontana wählte sie hierfür zunächst nicht die Gattung des »auto-

nomen« Porträts mit seinen – von Fontana meisterhaft genutzten – Möglichkeiten der Zurschaustellung des künstlerischen Individuums, so wie es vorgibt, zu sein. Es sind vielmehr veritable Rollenbilder, die Artemisia Gentileschi von sich entwarf. Auch auf diesem Gebiet arbeitete sie im Erbe von Caravaggio, der die spielerische Rolleneinnahme mit äußerst ungewöhnlichen und daher umso aufsehenerregenderen Handlungsrollen weit getrieben hatte.<sup>52</sup>

Die Identifikation von Rollen(selbst)bildnissen in Artemisia Gentileschis Werk ist nicht unproblematisch, weil sie dazu neigte, dem überwiegenden Teil der weiblichen Figuren in ihren Bildern die ihr eigenen runderen Gesichtszüge mit vollen Lippen und ausgeprägter Nase zu verleihen.<sup>53</sup> Auf einer kleinen Holztafel, die eine weibliche Märtyrerin im Brustausschnitt zeigt (Abb. 14),<sup>54</sup> ist die Ähnlichkeit mit den uns überlieferten Bildnissen Artemisias aber so dominant, dass es mit Sicherheit als Rollenbildnis gemeint ist und seine Betrachter auf die Künstlerin verwiesen werden sollten. Reizvoll ist es insbesondere durch die »Desemantisierung« der Figur infolge des unspezifischen Märtyrerpalmbzweigs, der die Identifikation einer spezifischen Märtyrerin unmöglich macht. Hierzu stehen die forciert unidealistischen Gesichtszüge des jungen Mädchens, die das Bild ganz anders »benennen«, in einem gewollten krassen Gegensatz. Das der Subgattung von Rollenbildnissen *sui generis* eingeschriebene Moment des »Kippens« im Vorgang der Wahrnehmung bietet hier gerade durch die ungewöhnliche Rolle, die Artemisia Gentileschi für ihre Selbstdarstellung wählt, einen besonderen Reiz. Vergleichbar allenfalls Michelangelos Selbstdarstellung als geschundene Kreatur in der Sixtinischen Kapelle,<sup>55</sup> wüsste man gern, mit welchen Intentionen und wem sie ein solches Werk zudachte, das sie in der Rolle einer Märtyrerin zeigt, deren Schönheit gleichwohl durch kein Zeichen einer vorgeblichen »passio« beeinträchtigt ist.

Die für dieses Bildnis mit Sicherheit vor dem Spiegel angefertigte Zeichnung ihrer Züge diente ihr möglicherweise auch als Vorlage zur Anfertigung der *Lautenspielerin* in Halbfigur (Abb. 15).<sup>56</sup> Schon recht früh, bereits 1638, ist es in der Villa Medici in Artimino als Selbstdarstellung der Künstlerin dokumentiert (»il ritratto della' artimisia du sua mano che suona il liuto«). Es handelt sich daher wahrscheinlich um einen Auftrag des Großherzogs an die Künstlerin und war für sie entsprechend prestigeträchtig. Auch dies ist eine wohl singuläre Selbstdarstellungsform in dem in Rom seit den 1590er-Jahren verbreiteten Typus von einzelnen Musikerdarstellungen. Mit Caravaggios *Lautenspieler* in St. Petersburg teilt sie die Adressierung des Betrachters mittels intensiven Blicken, und auch das Moment des »lascivo« ist beiden Werken gemeinsam. Ihr weites De-



16 Artemisia Gentileschi, *Allegorie der Zuneigung*, 1615/16



17 Artemisia Gentileschi, *Selbstporträt als Allegorie der Malerei*, 1638/39



18 Anthonis Mor, *Selbstporträt*, 1558

kolleté und die betont hochgeschnürten Brüste, deren Brustwarzen sogar ansatzweise zu erkennen sind, bezeugen alles andere als eine Scheu vor der Zurschaustellung von Weiblichkeit, im Gegenteil. Das Thema der Darbietung ist hier doppelt kodiert: Zur musikalischen gesellt sich die persönliche, die zumindest visuell formuliert wird.

Es ist gerade die Ähnlichkeit der beiden Selbstdarstellungen bei maximaler Differenz der Sujets – ein Märtyrerbild, also ein sakrales Sujet, und eine Lautenspielerin, also ein profanes Musikbild –, die uns Artemisias visuelle Strategie zu erkennen gibt. Das Unspezifische solcher Werke für private Sammlungen und ihre forcierte Ambiguität gerade in Bezug auf die Charakterisierung als sakrale oder profane Werke ist Konstituens der neuen Gattung von Bildern, deren Reiz für die Betrachter offensichtlich gerade in der Offenheit und der hierdurch gegebenen Möglichkeit der inhaltlichen Besetzung im Vorgang der Betrachtung bestand.<sup>57</sup> Wie sehr Maler wie Orazio Gentileschi dieses Moment der Offenheit auskosteten, indem sie mit konventionalisierten Blicken und Ähnlichem spielten, zeigt ein Blick auf seine *Judith*<sup>58</sup> und sein Violine spielendes Mädchen in Halbfigur.<sup>59</sup> Beide richten ihren Blick nach oben, ein Inspirationsmotiv, das bei der Musikerin – und eigentlich nur bei ihr – zwar grundsätzlich sinnvoll ist, signifikanterweise aber von Darstellungen der musizierenden hl. Cäcilia übernommen ist. Wenn Artemisia dieses Prinzip der formalen und strukturellen Annäherung konträrer Bildgattungen und -themen und damit der Desemantisierung von Bildformeln übernimmt und mit der Einfügung von Rollenbildnissen verknüpft, spielt sie mit der Ambivalenz von Undeterminiertheit und Determiniertheit, die es für die Betrachter im Akt der Wahrnehmung nachzuvollziehen und auszukosten gilt.

Ganz anders ihre verhüllte Selbstdarstellung in der Galleria der Florentiner Casa Buonarroti (Abb. 16).<sup>60</sup> Hier übernimmt Artemisia die Rolle einer allegorischen Figur, deren »Bedeutung« folglich klar bestimmbar ist: Sie ist die »Zuneigung« (»inclinazione«) – eine Bestimmung, die die Ambivalenz der Figur jedoch nicht verringert. Diese erschloss sich in Gänze nur dem zeitgenössischen Betrachter, dem sie sich wohl noch »del tutto ignuda« darbot.<sup>61</sup> Ob hier die Übertreibung eines Biografen am Werk ist oder ob sie tatsächlich ursprünglich »gänzlich nackt« war, lässt

sich nicht mit Sicherheit entscheiden.<sup>62</sup> Die Reaktion Filippo Baldinucci und der Akt der (partiellen?) Übermalung und »Bekleidung« der Figur bezeugen jedoch das problematische Potenzial der allegorischen Figur, das gerade durch das Rollenporträt einer alles andere als diskreten Malerin generiert wurde. Das Maß des Akzeptablen war überschritten.

Als hätte sie mit der *Allegorie der Zuneigung* und der »Musikerin« das Spiel mit »Ich und Rolle« ausgereizt, wählt sie in ihrem Selbstbildnis aus den späten 1630er-Jahren, das sich nachweislich seit Mitte des 17. Jahrhunderts im Besitz der Könige von England befindet, einen anderen Typus der Selbstdarstellung (Abb. 17).<sup>63</sup> Es ist das gängige Schema des Selbstporträts im Atelier als tätiger Maler, wie es etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts Anthonis Mor (Abb. 18)<sup>64</sup> in seinem Selbstbildnis in Florenz formuliert hat. Insbesondere der Vergleich ihres Werks mit Mors Bildnis macht seine Besonderheiten deutlich und bezeugt, wie unkonventionell sie auch diesen Typus aktualisierte. Nicht das selbstbewusste Posieren vor der noch leeren Leinwand und der sich selbst vergewissernde Blick des Künstlers auf den Betrachter, der zugleich als Moment mentaler Konzentration vor der Ausführung gelesen werden kann, sind hier das Thema. Die Künstlerin mit dem Pinsel in der einen und der Palette in der anderen Hand betont ihr tatsächliches Arbeiten an der Leinwand. Dies hat zumindest vorgeblich die ungewöhnliche Anordnung und Pose ihres Oberkörpers vor der bildparallelen Leinwand und die durch die Abwendung des Gesichts bedingte, mit einem Porträt nur schwer zu vereinende Ansicht des Gesichts zur Folge. Es ist der Schöpfungsakt vor und auf der Leinwand, den sie zum Thema macht: »A Pintura A painteinge: by Arthemisia«, zu übersetzen wohl mit »Die Malerei im Akt des Malens«. Dieser meint aber nicht wie bei Mor den Akt der Inspiration, der der eigentlichen Ausführung des Werks vorausgeht – nicht zufällig ruht dessen Rechte demonstrativ untätig auf der Hüfte –, es ist vielmehr der veritable Arbeitsakt gemeint.<sup>65</sup> Auch genau gegenteilig zu Lavinia Fontana liegt ihre Emphase nicht auf der im Sinne der Disegno-Konzeption geistig konnotierten Tätigkeit des Zeichnens einschließlich des damit verknüpften Habitus der vornehmen, kaum in ihre Tätigkeit involvierten Dame, Malen wird hier vielmehr als schöpferisches Arbeiten gedacht. Die grobe Textur der inner-



bildlichen Leinwand als Voraussetzung der malerischen Gestaltung im Wortsinn und der Verweis auf die Materialität der Farbe in den Pastositäten der Stoffe markieren diese genuin malerische Auffassung: »Pittura«, Malerei, ist hier das Thema.<sup>66</sup> Artemisia überformt es allegorisch, wenn sie sich eine goldene Kette mit einer Maske um den Hals legt, die die Wahrnehmung dieser Ebene vonseiten der Betrachter über den Verweis auf die Kodifizierung der *Pittura* in Cesare Ripas Emblembuch sicherstellt, mit der sie auch das wirre, lockige und schwarze Haar teilt.<sup>67</sup> Die maleri-

sche Intelligenz in der kalkulierten Nutzung der weiblichen Geschlechtszugehörigkeit von Personifikationen und die Formung ihres Habitus in diesem Sinne sind das eine hier zu konstatierende raffinierte Moment; das andere ist die Souveränität, mit der Artemisia Gentileschi in diesem Bildentwurf konträr zur steten Betonung des Geistigen in der Bildtradition gerade das Moment des Arbeitens visuell herausstellt. Schöpfung sui generis wird uns hier vorgeführt, und diese ist, wie sollte es anders sein, nicht nur in der Frühen Neuzeit eigentlich männlich konnotiert.

Für zahlreiche Hinweise und Hilfen bei der Ausarbeitung des Textes danke ich Dennis Hübner. Für die Korrekturlektüre bin ich meiner Mutter Elke Wisniewski (†) dankbar.

- 1 Eine Ausnahme bildet Sofonisba Anguissola (um 1535–1625), die nicht Tochter eines praktizierenden Malers war, sondern des Adligen Amilcare Anguissola, dessen finanzielle Ressourcen allerdings nicht dazu ausreichten, seine fünf Töchter standesgemäß zu verheiraten, weshalb er sie zu Malerinnen ausbilden ließ. Diese künstlersozialgeschichtlich hoch interessante Wahl war sicherlich beflügelt von der »aufklärerischen« aktuellen Schrift von Baldassare Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528), in der Frauen nicht nur die gleiche Würde, sondern auch gleiche Bildungschancen wie Männern zugesprochen wurden; siehe Hanna Gagel, »Sofonisba Anguissola (ca. 1535–1625)«, in: *Frauen der italienischen Renaissance*, Darmstadt 1999, S. 145–161, hier 148; außerdem Christadler 2000; Wien 1995; Ferino-Pagden 1997.
- 2 Für Lavinia Fontana siehe Murphy 2003; Murphy 1997; Bologna 1994; Cantaro 1989; Müller Hofstede 1989. Für Prospero Fontana siehe Vera Fortunati Pietrantonio, »Prospero Fontana (Bologna, 1512 – Bologna, 1597)«, in: Vera Fortunati Pietrantonio (Hrsg.), *Pittura bolognese del '500*, Bd. 1, Bologna 1986, S. 339–414.
- 3 Für Leben und Werk der beiden Künstler New York/Saint Louis/Rom 2001; Bissell 1999; Bissell 1981 sowie die unten genannte Literatur.
- 4 Allgemein für die Bedingungen und Möglichkeiten der Tätigkeiten von Künstlerinnen im 16. und 17. Jahrhundert siehe Frances Borzello, *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte*, Hildesheim 2000, S. 14–77; Woods-Marsden 1998, S. 187–222; Jacobs 1997; Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, London 1990, S. 59–103.
- 5 Murphy 2003, S. 200, Anm. 6; Venedig/Washington 1990, S. 407, 412 f.; der Gatte Lavinia Vecellios hieß Cornelio Sarcinelli, die Mitgift betrug 1400 Scudi.

- 6 Siehe die vorzügliche Aufarbeitung dieser Umstände durch Murphy 2003, S. 36–40. Erhalten hat sich ein Brief von Severo Zappi, in dem dieser seiner Gattin von der Verhandlung berichtet. Das künstlerische Profil von Zappi ließ sich bislang nicht rekonstruieren. Eigenständige Werke lassen sich mit ihm nicht verbinden; siehe hierzu auch Müller Hofstede 1989, S. 169.
- 7 Siehe hierfür unten, bes. Anm. 35.
- 8 Die Hochzeit fand 1612 statt. Auch mit Stiattesi lassen sich keine eigenständigen Werke verbinden. Ob er seiner Frau zuarbeitete oder ob er in den Quellen nur aufgrund der Berufstätigkeit seiner Frau als Maler geführt wird, ist unklar.
- 9 So beim Altarbild mit der Kreuzigung Christi für die Jesuitenkirche in Bologna; siehe Murphy 2003, Nr. 137, S. 155–157; Cantaro 1989, Nr. 4a 53, S. 138 f.
- 10 Siehe *Orazio Gentileschi at the Court of Charles I.*, hrsg. v. Gabriele Finaldi, Ausst.-Kat. National Gallery, London, Bilbao 1999, S. 24–31, hier 30 f.
- 11 Siehe Murphy 2003, Nr. 24, S. 26; Cantaro 1989, Nr. 4a.6, S. 63.
- 12 1570er-Jahre, 24 x 17,5 cm, signiert, ehem. Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg, München; siehe Murphy 2003, Nr. 30, S. 29 f.; Cantaro 1989, Nr. 4a.1, S. 56 f.
- 13 Vgl. auch die Vita Marietta Tintoretto von Carlo Ridolfi (1648), der – bei aller positiven Gestimmtheit gegenüber einer künstlerisch ambitionierten Frau – selbstredend ihre Exzellenz auf diesem Gebiet herausstreicht; Ridolfi 1648/1994, S. 111–114, hier 112 f.
- 14 Späte 1580er-Jahre, 119 x 89 cm, Walters Art Museum, Baltimore; Murphy 2003, Nr. 72, S. 70–72.
- 15 Murphy 2003, Nr. 63, S. 57–61; Cantaro 1989, Nr. 4a.17, S. 83–85.
- 16 Siehe Anm. 1.
- 17 Siehe Murphy 2003, Nr. 42, S. 40–43; Cantaro 1989, Nr. 41.12, S. 72–74; Ghirardi 1994, hier S. 39–43, und Nr. 33, S. 181; Jacobs 1997, S. 149–152. Woods-Marsden 1998, S. 215–218. Es gibt eine Vorzeichnung mit den Maßen 16,4 x 14,5 cm in der Pierpont Morgan Library, New York, die

vermutlich vor dem Spiegel entstand; siehe Murphy 2003, Nr. 40, S. 40. In der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich ist ein (nicht erhaltenes) offenbar identisches Selbstbildnis von der Hand Lavinia Fontanas dokumentiert, das auf das Jahr 1575 datiert ist; es war vermutlich der Prototyp des Werks für die Accademia di San Luca; siehe Cantaro 1989, Nr. 4a.7, S. 64. Für die Bedeutung des »Liebesknotens« auf dem Instrument im römischen Bildnis siehe Murphy 2003, S. 40 f.

- 18 Durchmesser 15,7 cm, signiert »[L]AVINIA FONTANA / TAPII FACIEB. [M]DXXVIII«; Uffizien, Florenz. Siehe Murphy 2003, Nr. 73, S. 73–76; Cantaro 1989, Nr. 4a.18, S. 86 f.; Müller Hofstede 1999, S. 170–172; Woods-Marsden 1998, S. 218–222; Ghirardi 1994; Fortunati 1994, Nr. 34, S. 181 f. sowie die Literatur in Anm. 17.
- 19 Baldassare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann (Sammlung Dietrich, 78)*, hrsg., übers., eingel. und erl. v. Fritz Baumgart, Bremen 1960, S. 252; Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, hrsg. v. Carlo Cordié, 2. Aufl., Mailand / Neapel 1991, S. 214. Betont werden also passive Kenntnisse; siehe hierfür Borzello 2000, S. 27; Woods-Marsden 1998, S. 189. Auch Carlo Ridolfi betont, dass Marietta Robusti das Cembalo zart spielte und sehr schön sang (Ridolfi 1648/1994, S. 113).
- 20 Siehe Christadler 2000, S. 210 f.; Wien 1995, S. 67–69; Gill Perry (Hrsg.), *Gender & Art*, New Haven 1999, S. 44.
- 21 Severo Zappi schreibt am 13.2.1577 an seine Gattin, dass er zwei Bildnisse von Lavinias Hand mitgenommen habe, die ihm sehr gefielen; siehe Cantaro 1989, S. 74. In Verbindung mit der frühen Dokumentation des Selbstbildnisses in der Familie Zappi lässt dies darauf schließen, dass es sich zumindest bei einem der beiden Gemälde um ihr Bildnis gehandelt hat.
- 22 »LAVINIA VIRGO PROSPERI FONTANA/FILIA EX SPECULO IMAGINEM/ORIS SUI EXPRESSIT ANNO/MDLXXVII«.
- 23 Siehe Anm. 18. Das Bildnis lässt sich nicht identifizieren; allgemein zu Sofonisbas Selbstdarstellungen, siehe Anm. 17.

- 24 Murphy 2003, S. 76.
- 25 Die *Assunta* befindet sich heute in der Pinacoteca Civica in Imola; siehe Murphy 2003, S. 45 f.; Cantaro 1989, Nr. 4a.45, S. 124–127.
- 26 C. Simoni, »Lavinia Fontana«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 42, München / Leipzig 2004, S. 163–165, hier 164.
- 27 Siehe Murphy 2003, S. 195; Cantaro 1989, Nr. 4a.97, S. 208 f.
- 28 Z. B. die *Venus mit Cupido* (Murphy 2003, S. 102; Cantaro 1989, Nr. 4a.52, S. 136 f.). Für die Konventionen bezüglich der Aktdarstellungen von Künstlerinnen siehe Borzello 2000, S. 41–44.
- 29 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 22, S. 113–115. Zu Orazio und Artemisia Gentileschi allg. siehe Anm. 3.
- 30 Um 1610/1612, 118 x 181 cm, Amedeo Morandotti, Mailand; New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 17, S. 97–100; Bissell 1981, Nr. 161, S. 202; zur bei Bissell noch ungeklärten Frage der Zuschreibung als Werk aus der Hand Orazios oder Artemisias siehe Anm. 43.
- 31 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 13, S. 82–86.
- 32 New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 51, S. 296–299; Bissell 1999, Nr. 2, S. 187–189.
- 33 New York/Saint Louis/Rom 2001, S. 296.
- 34 Protagonistinnen solcher Lesarten dieses und anderer Gemälde sind vor allem Mary Garrard in ihren zahlreichen Texten über die Künstlerin (Garrard 2005; Garrard 1989; Garrard 1982) und Stolzenwald 1991, hier S. 69–72.
- 35 Siehe insbesondere die Forschungen von Cohen 2005, S. 121–130. Cohen betrachtet die Prozessakten und den Fall in seiner Gesamtheit unter Berücksichtigung der soziokulturellen und mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen und gesellschaftlichen Gepflogenheiten jener Zeit. Von meinem Verdikt auszunehmen ist die Monografie von Bissell 1999; siehe bes. das Kapitel »Artemisia's Art and Artemisia's Life«, S. 114–131.
- 36 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 54, S. 305–308; Bissell 1999, Nr. X–7, S. 310–313.
- 37 1545/46, 120 x 172 cm, Museo nazionale di Capodimonte, Neapel; Venedig/Washington 1990, Nr. 40, S. 267–269; Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Bd. 3, London 1975, Nr. 5, S. 132 f.
- 38 Vgl. Bissell 1999, S. 25, 51–56; Garrard 1989, S. 172.
- 39 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 58, S. 325–328; Bissell 1999, Nr. 5, S. 209 ff.
- 40 1612/13, 158,8 x 125,5 cm, Museo nazionale di Capodimonte, Neapel; New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 55, S. 308–311; Bissell 1999, S. 191 ff.
- 41 Siehe auch ihre spätere Susanna-Darstellung in Stanford; New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 65, S. 355–358; und in der Moravská Galerie in Brno; New York 2001, Nr. 83, S. 424–426.
- 42 Siehe von Rosen 2002.
- 43 Inwieweit Orazio bei der Ausführung der Werke seine Tochter angeleitet hat, ja bei ab 1610 dokumentierten Werken (auch der Pommersfeldener *Susanna*) selbst eingegriffen hat, ist in der Forschung nach wie vor umstritten; vgl. etwa im New Yorker Katalog die Zuschreibung der *Kleopatra* der Sammlung Amadeo Morandotti in Mailand sowohl an Orazio (Nr. 17, S. 97–100 von K. Christiansen) wie auch an Artemisia (Nr. 53, S. 302–305 von J. Mann). Eine Formulierung von Bissell 1999 bezüglich der *Lucretia* in der Genuesser Pagano Sammlung vermag die methodische Zuschreibungsproblematik zu verdeutlichen: »The attribution of the *Lucretia* to Artemisia, now universally accepted, is most forcefully demonstrated in my opinion through comparison to the signed and dated *Susanna and the Elders* [...], likewise involving a victim of men's sexual appetites« (S. 190). Dass hier die Gefahr einer Zirkelschlussargumentation besteht, liegt auf der Hand. Mit Bezug auf die *Danae* in der Sammlung Amedeo Morandotti in Mailand wird in der Literatur sehr deutlich, dass diese schlicht Schwierigkeiten mit der Zuschreibung des Bildes an die Künstlerin hatte, weil in ihm der Liebesakt, der ja im Prinzip eine Vergewaltigung der sterblichen Danae durch den Göttervater Jupiter in Gestalt eines Goldregens ist, so hingebungsvoll gestaltet ist.
- 44 Siehe Bissell 1999, Abb. 101, S. 39.
- 45 Wohl gemeinsam mit Agostino Tassi ausgeführt; New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 6 und 7, S. 15–18; Bissell 1981, Nr. 51–60, S. 156 ff.
- 46 Siehe hierzu von Rosen 2005, passim.
- 47 Die entsprechende Aussage ist dokumentiert im Prozess von 1611/12 und zwar in der Aussage des Pigmenthändlers Marcantonio Coppino: »[...] dissero molte cose della figlia del Gentileschi, cioè che era una bella giovane [...] e quando faceva qualche ritratto nudo la faceva spogliar nuda e la ritraheva ...« (zit. nach New York/Saint Louis/Rom 2001, S. 435). Die Forschung geht davon aus, dass für die – allerdings bezüglich der Zuschreibung an Vater oder Tochter nicht unumstrittene – *Kleopatra* in Mailand Artemisia das Modell war, wobei womöglich für den Körper ein anderes Modell anzunehmen ist (New York/Saint Louis/Rom 2001, S. 10, 98, 275, 286, 290, 305) – die Fantasien der Betrachter dürfte dies kaum geschmälert haben. Angesichts des Kontexts, in dem Coppino seine Aussage machte, würde ich sie mit Vorsicht behandeln. Das Gerücht als solches ist in diesem Fall aber ebenso aussagekräftig wie nachweisbare Fakten.
- 48 Just im Jahr 1609 erließ die Accademia di San Luca ein Verbot, nackte und bekleidete (!) weibliche Modelle zu verwenden, und ahndete ent-
- sprechende Vergehen mit der hohen Strafe von zehn Scudi; siehe hierfür Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus: Velázquez und die Kunst, einen Akt zu malen*, München 2002, S. 56 f.
- 49 Baldinucci 1681/1812, Bd. 10, S. 251–256; vgl. auch New York/Saint Louis/Rom 2001, S. 260 f.
- 50 Baldinucci 1681/1812, Bd. 10, S. 251–256, hier 254.
- 51 Zit. nach Stolzenwald 1991, S. 121. Siehe auch Cropper 2001, S. 271. Kontext des Briefs ist der von Ruffo überbrachte Wunsch eines Sammlers nach einer Galathea von der Hand der Malerin, die sich allerdings – so die Artemisia überbrachte Forderung – von derjenigen im Besitz Ruffos unterscheiden sollte.
- 52 Hierzu Rudolf Preimesberger, »Caravaggio im »Matthäusmartyrium« der Cappella Contarelli«, in: Peter K. Klein / Regine Prange (Hrsg.), *Zeitenpiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft*, Berlin 1998, S. 135–149; Rudolf Preimesberger, »Golia e Davide«, in: Sible de Blaauw u. a. (Hrsg.), *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo Barocco romano*, Rom 1998, S. 61–70.
- 53 Meine Ausführungen verstehen sich nur als exemplarische Analysen, wollen keine erschöpfende Beschäftigung mit dem Gegenstand sein. Folglich werden nicht alle als Selbstbildnisse in Frage kommenden Werke diskutiert.
- 54 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 56, S. 320 f.; Bissell 1999, Nr. 7, S. 204 f.
- 55 Siehe Rudolf Preimesberger, »Michelangelo Buonarroti«, in: Pfisterer / von Rosen 2005, S. 52 f.
- 56 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 57, S. 322–325 (nicht bei Bissell).
- 57 Siehe hierzu von Rosen 2005, Kap. 2.
- 58 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 39, S. 186–190.
- 59 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 40, S. 190–194.
- 60 Siehe Bissell 1999, Nr. 8, S. 205–208.
- 61 So Baldinucci 1681/1812, Bd. 10, S. 252 f.
- 62 Bissell 1999, S. 206 f.
- 63 Siehe New York/Saint Louis/Rom 2001, Nr. 81, S. 417–421; für das Bildnis vor allem Mann 2005b, S. 51–77; Cropper 2001, S. 263–279, hier 278 f.; Bissell 1999, S. 65–69; Garrard 1980.
- 64 Nicola Suthor, »Anthonis Mor«, in: Pfisterer / von Rosen 2005, S. 62 f.
- 65 Vgl. auch Mann 2005b, hier 61–66.
- 66 Im Inventar identifiziert als *A Pintura A peintinge*, zit. nach New York/Saint Louis/Rom 2001, S. 417.
- 67 Cesare Ripa, *Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini-cavate dall'antichità, e di propria invenzione*, reprograf. Nachdr. d. Ausg. Rom 1603, eingell. von Erna Mandowsky, Hildesheim 1970, S. 404.