

ARTEMISIA reloaded

Die Malerin Artemisia Gentileschi (1593-1656?) macht es ihren heutigen Kolleginnen nicht leicht. Wer wagt es noch, sich einer „Héroïne de l’art“ und ihrer „storia di una passione“ – so die Titel zweier unter den nicht eben wenigen Retrospektiven – zu nähern? Vor dem Heiligenbilde andachtsvoll in die Knie zu gehen, bekommt man in evangelischen Pfarrhäusern nicht beigebracht. Also hat die diesbezüglich sozialisierte Künstlerin Angela Zumpe ihren eigenen Weg der Auseinandersetzung gewählt. Er fängt dort an, wo die Gentileschi-Exegese sich einen Augenblick des Innehaltens gönnt. Was der Doppelexistenz der Künstlerin als Filmemacherin wiederum erlaubt, richtig loszulegen, denn im Film stehen die Bilder gar nicht erst still.

Rückblende

Ganz vergessen war sie so wenig wie in ihrer Zeit übersehen: Gentileschis ‚Wiederentdeckung‘ jedenfalls begann, vorerst noch im Kontext mit ihrem Vater Orazio, im Jahre 1916. Um allerdings erst in den 1970er Jahren, beflügelt vom Erstarken der feministischen Bewegung, Fahrt aufzunehmen und schließlich in eine bis heute anhaltende publizistische Hyperaktivität zu münden. Zwei Grundannahmen haben diese überwältigende Neueinstufung bestimmt, um sich dabei mitunter gegenseitig in die Quere zu kommen. Zum einen übernahm etwa die Studie von Germaine Greer (*The Obstacle Race*, 1979) die Prämisse der *Ausnahme*: Die einzige Frau unter Männern in der künstlerischen Oberliga, also unter anderen Vorzeichen leicht wieder verkannt als eine Art Kuriosität in der höfisch-mäzenatischen Kunstkammer. „Artemisia war sich sehr wohl im Klaren darüber, dass sie als malende Frau die absolute Ausnahme war“ hieß es apodiktisch 1986 in *Emma*, wenige Jahre bevor die bahnbrechende Monographie von Mary D. Garrard (*Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, 1989) den Schritt vom Traktat zu einer kunsthistorisch breit angelegten Sicht vollzog.

Zum anderen schien Gentileschis malerischer Radikalismus vor allem aus ihrer Biografie erklärbar. Also in erster Linie aus der Vergewaltigung oder Verführung der noch minderjährigen

Artemisia durch Agostino Tassi. Die Akten des nachfolgenden Gerichtsprozesses, bei dem es nicht vornehmlich darum, sondern um ein nicht eingehaltenes Eheversprechen ging, avancierten zum ikonographischen Universalschlüssel. Im Falle des Gemäldes „Judith und Holofernes“ klang das Rachemotiv plausibel, obwohl es doch ein Kopf war, der dabei abgeschnitten wurde, und die biblische Judith vor allem als Partisanin des bedrohten Volkes Israel handelte. „Susanna und die Alten“ hingegen entstand vor Tassis böser Tat und konnte schwer als Argument herangezogen werden.

Ein gewisser Unwille, die gerade erst in ihrem vollen Rang erkannte Künstlerin schon wieder zur Illustratorin ihres Lebenslaufs herabgestuft zu sehen, spricht interessanterweise aus einem – dem Publikationsformat angemessen – trocken und vorsichtig formulierten, um Dezenz bemühten Eintrag im *Lexikon der Kunst* (Leipzig 1989): Gentileschis Bilder seien „von einer extremen naturalist. Direktheit“, ihre „Frauenthemen“ würden „neuerdings unter feminist. Aspekten untersucht, wobei die Diskussion nicht abgeschlossen ist: handelt es sich doch z. B. im Falle von ‚Judith und Holofernes‘ um einen Themenkreis zwischen Tugend, Weiberlist und Verdrängung der Frauen aus frühneuzeitl. Gerichtsbarkeit, in den dann G. weibl. Interessen einzubringen gehabt hätte.“

In der Tat hat die jüngste Forschung Gentileschis Motivwahl im zeitüblichen Beliebtheitskanon mythologischer und biblischer Themen verortet, das Gerichtsverfahren in der Gewichtung seines Rechtsgegenstandes neu bewertet – mit anderen Worten: Die Traumaverarbeitungstheorie in Frage gestellt, dafür die großartige Künstlerin, Geschäftsfrau und Liebende bestätigt. Was die Künstlerinnen des Barock im Allgemeinen angeht, hat die Kunstgeschichte in den zurückliegenden Jahren ein Stereotyp nach dem anderen demontiert. Dass die Kolleginnen hinter den malenden Männern qualitativ oder innovativ zurückgestanden hätten sowieso, aber auch die verbliebenen Vorbehalte, das heißt angebliche Beschränkungen der Sujets auf das Gefällige wie Blumenstilleben anstelle der großen Herausforderungen: Biblisches, Mythologisches und Historienmalerei.

Allerdings ist diese Aufklärungsarbeit zugleich ein Abschied von Liebgewordenem: „Sie holt Künstlerinnen aus der Opferrolle“, wie ein Kritiker unlängst über eine Ausstellung in Gent schrieb, die 40 erstklassige und hoch angesehene Vertreterinnen ihres Faches in Flandern und

den Niederlanden präsentierte. Während also die Kunstwissenschaft differenzierte und historisierte, erschuf die künstlerische Zweitverwertung von Gentileschis Karriere – von der Graphic Novel bis zur Oper – eine Artemisia nach dem eigenem Vorbilde, was zuweilen bizarre Blüten trieb. So der schon eine Weile zurückliegende Spielfilm mit einer skandalösen Umdeutung der Vergewaltigungsgeschichte zum pädagogischen Eros oder ein Roman als feministische Variante des „Bravo“-Ausschneidebogens: Artemisia dauerzornig, kompromisslos und genial, leider umgeben von öden Mansplaining-Typen, empathiefrei, trottelig und obendrein Fleischesser.

Einstellung

Angela Zumpe hat hinter diese verwickelte Rezeptionsgeschichte erst einmal einen Strichpunkt gesetzt. Wie geht sie vor? Sie überführt die Vorlagen der berühmten Barockkünstlerin in die eigene Zeitgenossenschaft, im freihändigen Neuarrangieren, erst am lebenden Modell, dann am Rechner. Die Entrücktheit der vollendeten Gemälde löst sich wieder auf in eine offene Atelier-Szene, wo posiert, probiert, drapiert und ausstaffiert wird. Alte Geschichten wie „Susanna im Bade“ oder „Judith und Holofernes“ nehmen eine andere Wendung – Regisseurin Zumpe besetzt Rollen um, erfindet neue Attribute und scheut keine Dissonanz.

Also werden die jugendliche Susanna, Danaë und Lukrezia von reifen, starken, sich ihrer Wünsche bewussten Frauen gespielt. Den im Gemälde erwartungsfroh lüsternen Greisen steht nun der Selbstzweifel des schwächelnden Patriarchats ins Gesicht geschrieben. Die „büßende“ – das hätte die Kirche gern! – Magdalena scheint eher ein entspanntes Nickerchen zu halten. Bei der Sache mit Holofernes reizt mehr das ratlose „Danach“: Einen abgetrennten Kopf sachgerecht zu entsorgen, ist schließlich kein Pappenstiel.

Das Glaubwürdigkeitsdefizit, das allegorischen Bildern schon immer anhaftete – leicht bekleidete Frauengestalten als Begriffsrepräsentantinnen – löst Zumpe elegant: Ihre „Inclinazione“ (Allegorie der natürlichen Neigung zur Kunst) neigt den Becher wie zum zweiten Aufguss im Spa. Könnte man meinen, im Original ist es aber ein Kompass. Die digitale Interpretation der „Danaë“ hingegen bringt rabiāt eine Deutung zur Geltung, von der schon die

antiken Mythos-Protokollanten überzeugt waren. Die Magd sammelt in ihrem Schoß nicht den Goldstaub, mit dem sich Zeus in das Gefängnis Danaës einschleicht, sondern schlicht die Sternthaler eines Freiers. Ähnliche Maskeraden können leicht unter aktuelle Verdachtskriterien fallen. Die verzweifelte Selbsttötung der Lukrezia angesichts des zudringlichen Königssohnes Tarquinius bezeugt auf dem Gemälde ein ‚Hofmohr‘. Was tun? Weglassen? Blackfacing ist tabu, ein afrikanisches Model möglicherweise postkoloniale Sensibilitätsverweigerung.

Cut

Wo Tugend herrscht, ist Bigotterie nicht fern. Je nach Milieu geht sie eher von säkularer Achtsamkeit oder von religiösem Dogma aus. In beiden Fällen verlangt es Mut, sich davon nicht beeindrucken zu lassen. In diesem Sinne hat sich das Artemisia-Projekt weiterentwickelt. So ermächtigt sich die Künstlerin Zumpo zum Selbstporträt unter der Kopfbedeckung muslimischer Frauen. Nicht in der Burka natürlich, denn dann sähe man ja nicht, dass sie es ist, die sich ermächtigt hat. Die Serie „Why not?“ sucht nach Antwort auf gleich zwei denkbare und konträre Vorwürfe: Bagatellisierung eines männlichen Übergriffs hie, kulturelle Aneignung da.

Es folgt der Ausfallschritt von Artemisia zu Frida. Gentileschi malte sich ein paarmal selbst, Kahlos ganzes Werk hingegen besteht aus einem multiplen Selbstporträt mit künstlerischem Anmerkungsapparat, unbesorgt um Selbstverkitschung und Selbstfolklorisierung, ein lebenslanges Leiden überstrahlend. Auf Zumpes imaginiertem Gemeinschaftsbildnis der Künstlerin mit dem Malerkollegen und Ehemann in Sukzession, Diego Rivera, strahlt keiner von beiden. Vielmehr blickt hier ein Middle-Class-Paar im Sonntagsstaat leicht missvergnügt in die nicht vorhandene Plattenkamera, in erzwungener Haltungspose wie beim Termin im Fotoatelier – Fridas väterliche Herkunftsumgebung –, vor allem sichtlich ermattet von einem jahrzehntelangen Wechselbad aus Trennung, Affaire, Versöhnung und retour. Es ist wahrscheinlich ziemlich anstrengend, schon zu Lebzeiten Ikone oder kongeniales Traumpaar gewesen zu sein und nebenbei noch einer der großen Ideologien des 20. Jahrhunderts mit ihren jählen Richtungswechseln zu verfallen. Überlieferte Bilder von enttäuschten Ex-Kommunisten zeigen gar nicht selten auch so einen erloschenen Blick.

Endmontage

„Kunst war immer an die Idee des schöpferischen Produkts gebunden“, bekräftigt Hans Belting in seinem Essay *Das Ende der Kunstgeschichte*, um zur enthemmenden Reproduktionsfähigkeit der Massenkultur überzuleiten. Von derselben längst nicht mehr gekränkt erscheint nun eine Kunst, die ihr Publikum am liebsten gleich „in einer medial verspiegelten Gestalt empfängt“ oder in „historischen Stilmasken“, die es dann der Kunstgeschichte wiederum erleichtern, Brüche als Kontinuitäten zu verinnerlichen. Die Arbeiten Zumpes verarbeiten ihre historischen Gegenstände nicht einfach über den Medienwechsel, wie es Belting zufolge etwa in der Nachkriegsmoderne geschah, also in der Verfremdung oder Überblendung der Malerei in Siebdruck oder Fotografie. Während heute die KI mühelos perfekte Übersetzungen gentileschischer Arrangements ins Pixelbild zaubern könnte, zollt Angela Zumpe dem ‚Atelier‘ als geschütztem Entfaltungsraum gegenüber digitaler Entgrenzung Respekt. Nicht alle Modelle wollten posieren oder sie taten es anders als erwartet. Die Überformung sollte sichtbar bleiben aber zugleich „wie gemalt wirken“: Kleine Fehler wie ein zu langer Arm Judiths sind eingeplant, die Montagekanten bleiben ungeglättet, die Oberflächen der barocken Vorlage fühlbar, und so obsiegt eine schillernde Seide mitunter über die Person, die sich darin hüllt.

Man sieht es den Bildern an, dass sie in einer spielerischen Situation entstanden sind. Die Akteure auf dieser „Bühne“ haben gemeinsam ein hoch politisiertes Kunststudium absolviert, geprägt noch von „1968“ und den damals jungen Künstler-Professoren Hans-Jürgen Diehl und Wolfgang Petrick, vereint in Protestaktionen, wie beispielsweise 1981 gegen eine Ausstellung von Werken Arno Brekers in Berlin. Lebendig geblieben ist die dialogische Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunstszenen und die durchgehend künstlerische Tätigkeit, Kunstmarkt hin oder her. Diese Entspanntheit hat sicher dazu beigetragen, Gentileschis Bilder auch von einer neuen Seite zu sehen: der komischen.

Das doch recht gewagte Verfahren im Bilderzyklus von Angela Zumpe erfuhr unlängst Rechtfertigung ausgerechnet auf dem Kunstmarkt. Eine Fassung der Maria Magdalena ohne den – irgendwann aus der Leinwand herausgeschnittenem – Kopf der Heiligen wurde in Wien für einen hohen sechsstelligen Betrag versteigert: „Auch kopflos ein Star“, titelte die Presse. Selbst

das Fragment, ließ sich daraus schließen, gab in Faltenwurf, stofflichem Trompe-l'œil und Körperdynamik bereits die die ganze Meisterschaft Gentileschis zu erkennen. Wo bleibt die Erzählung, die dahinter steckt? Denken Sie sich eine aus, könnte die Antwort lauten, denn „die Frechheit, Grenzen zu überschreiten“, ist der Impuls der Künstlerin gewesen, der einen wie der anderen.

9.7.26

Bodo-Michael Baumunk

Die Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte Gentileschis bis in die jüngste Gegenwart basieren auf dem letzten Kapitel (*A Star Is Born*) in CHRISTOPHER R. MARSHALL: *Artemisia Gentileschi and the Business of Art*, Princeton and Oxford, 2024 sowie der Rezension von CARMELA THIELE: *Pin-up-Girls des 17. Jahrhunderts*. Kunsthistorikerin Susanna Partsch stellt das populäre Narrativ der Barockmalerin Artemisia Gentileschi als sich emanzipierendes Opfer triftig infrage, in: taz-online 9.1.2024. Der Überblick über Gentileschis Werk ist dem neuesten diesbezüglichen Ausstellungskatalog, *Artemisia. Héroïne de l'art*, Musée Jacquemart-André, Paris 2025 zu verdanken. Die Zitate aus dem *Lexikon der Kunst* finden sich in Bd. II, Leipzig 1989, *Gentileschi*, S. 698. Die zitierten Pressestimmen stammen von STEFAN TRINKS: *Sie konnten alles außer devot*, in FAZ 58, 10.03.2026, über die Ausstellung *Unvergesslich. Künstlerinnen von Antwerpen bis Amsterdam, 1600-1750*, Gent MSK; NICOLE SCHEYERER: *Nur nicht den Kopf verlieren*, in FAZ 96, 26.4.2026 sowie EER.: *Auch kopflos ein Star*, in FAZ 101, 2.5.2026.