

THE STORY OF ART

WITHOUT MEN

Unbebilderte
E-Book-
Ausgabe

Große Künstlerinnen und ihre Werke

**KATY
HESSEL**

PIPER

THE STORY OF ART

WITHOUT MEN

Unbebilderte
E-Book-
Ausgabe

Große Künstlerinnen und ihre Werke

**KATY
HESSEL**

PIPER

Mehr über unsere Autorinnen, Autoren und Bücher:
www.piper.de

Aus dem Englischen von Marlene Fleißig, Astrid Gravert,
Gabriele Würdinger und Dr. Maria Zettner

Die Originalausgabe erschien 2022 unter dem Titel *The
Story of Art without Men* bei Hutchinson Heinemann,
einem Imprint von Penguin Random House UK

© Katy Hessel, 2022

Für die deutsche Ausgabe:

© Piper Verlag GmbH, München 2022

Covergestaltung: Büro Jorge Schmidt, München, nach
einem Entwurf von Tom Etherington

Sämtliche Inhalte dieses E-Books sind urheberrechtlich
geschützt. Der Käufer erwirbt lediglich eine Lizenz für den
persönlichen Gebrauch auf eigenen Endgeräten.
Urheberrechtsverstöße schaden den Autoren und ihren
Werken. Die Weiterverbreitung, Vervielfältigung oder
öffentliche Wiedergabe ist ausdrücklich untersagt und kann
zivil- und/oder strafrechtliche Folgen haben.

Inhalte fremder Webseiten, auf die in diesem Buch (etwa
durch Links) hingewiesen wird, macht sich der Verlag nicht
zu eigen. Eine Haftung dafür übernimmt der Verlag nicht.

»Ich werde euch zeigen, was eine
Frau fertigbringt.«
Artemisia Gentileschi, 1649

Inhalt

Cover & Impressum

Einleitung

Teil eins: Wegbereiterinnen um 1500-1900

Kapitel eins - Wie Frauen sich in
den Kanon malten

Kapitel zwei - Rückblick auf eine
heroische Vergangenheit

Kapitel drei - Vom Realismus zum
Spiritismus

Teil zwei: Das Moderne an der Kunst um 1870-1950

Kapitel vier - Krieg, Identität und
die Pariser Avantgarde

Kapitel fünf - Nach dem Ersten
Weltkrieg

Kapitel sechs - Die Moderne auf
dem amerikanischen Kontinent

Kapitel sieben - Krieg und das-
Aufkommen neuer Methoden und-
künstlerischer Medien

Teil drei: Nachkriegsfrauen um 1945-1970

Kapitel acht - Die grosse Ära des
Experimentalismus

Kapitel neun – Politischer Wandel
und neue Abstraktionen
Kapitel zehn – Der Körper
Kapitel elf – Neue Traditionen
weben

**Teil vier: Inbesitznahme um
1970-2000**

Kapitel zwölf – Das Zeitalter des
Feminismus
Kapitel dreizehn – Die 1980er
Kapitel vierzehn – Die 1990er
Kapitel fünfzehn – Radikaler
Wandel in Großbritannien

**Teil fünf: Die
Kunstgeschichte wird
weitergeschrieben um 2000
bis heute**

Kapitel sechzehn –
Dekolonialisierung und eine neue
Sicht auf alte Traditionen
Kapitel siebzehn – Figurative Kunst
im 21. Jahrhundert
Kapitel achtzehn – Die 2020er
Glossar
Chronik
Anmerkungen und Bibliografie
Dank
Über die Autorin
Register

Einleitung

Beim Besuch einer Kunstmesse im Oktober 2015 machte ich eine ernüchternde Entdeckung: Keines von den vielen Werken dort stammte von einer Frau. Das gab mir zu denken. Konnte ich spontan 20 Malerinnen aufzählen? Zehn vor 1950? Irgendeine vor 1850? Nein. Hatte ich die Geschichte der Kunst im Grunde bis dahin immer aus einer männlichen Perspektive betrachtet? Ja.

Zu der Zeit war der Ausschluss von Frauen aus der offiziellen Kunstgeschichte ein großes Thema. Ich hatte gerade meinen Bachelor in Kunstgeschichte gemacht und mich mit Alice Neel (1900–1984) beschäftigt, einer großen amerikanischen Malerin psychologisch aufgeladener Porträts von Menschen aus allen sozialen Schichten. Doch Neel wurde vom Kunstestablishment erst mit über 70 als bedeutende Künstlerin anerkannt. Durch die Beschäftigung mit ihr fiel mir erst die gewaltige Unterrepräsentation von Frauen in der Kunstszene auf. Sie wurden nicht in Galerien angeboten, sie hingen nicht in Museen, fehlten in Ausstellungen und in der Literatur.

Wieso? Die mangelnde Anerkennung von Künstlerinnen wurde spätestens mit dem Erscheinen von Linda Nochlins wegweisendem Essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* zu Beginn der zweiten Welle der Frauenbewegung in den 1970ern zum Diskussionsgegenstand. Über 40 Jahre später schien sich nicht viel geändert zu haben.

Bei einer Auflistung der Künstler, die nach allgemeiner Einschätzung den Kanon der Kunstgeschichte »bestimmen«, fallen zumeist diese Namen: Giotto,

Botticelli, Tizian, Leonardo da Vinci, Caravaggio, Rembrandt, David, Delacroix, Manet, Gauguin, Van Gogh, Kandinsky, Pollock, Freud, Hockney, Hirst.

Bestimmt sind sie Ihnen alle ein Begriff. Aber was sagen Ihnen diese Namen: Anguissola, Fontana, Sirani, Peeters, Gentileschi, Kauffmann, Powers, Lewis, Macdonald Mackintosh, Valadon, Höch, Asawa, Krasner, Mendieta, Pindell, Himid? Hätte ich mich nicht in den vergangenen sieben Jahren aktiv mit Künstlerinnen beschäftigt, würde ich wohl nur einen Bruchteil von ihnen kennen.

Sollte uns das wundern? Den Statistiken zufolge eher nicht. Eine Studie ermittelte 2019, dass in den Sammlungen von 18 bedeutenden US-Kunstmuseen 87 Prozent der Werke von Männern stammen und 85 Prozent von weißen Künstlern. Derzeit sind Künstlerinnen mit nur einem Prozent in der Londoner National Gallery vertreten. Dasselbe Museum widmete erst 2020 mit Artemisia Gentileschi erstmals einer historischen Künstlerin eine Einzelausstellung. 2023 wird dann auch die Royal Academy of Arts in London zum allerersten Mal in ihrem Hauptraum eine Einzelausstellung einer Frau (Marina Abramović) ausrichten. Nur *eine* Schwarze Frau hat bisher den Turner Prize gewonnen, Lubaina Himid im Jahr 2017, und erst 2022 wurden die USA und Großbritannien bei der Biennale in Venedig von farbigen Frauen vertreten (Simone Leigh, beziehungsweise Sonia Boyce). Eine Umfrage, die ich Anfang 2022 über den Kenntnisstand der britischen Öffentlichkeit zu Künstlerinnen durchführte, ergab, dass 30 Prozent nicht mehr als drei nennen konnten (83 Prozent der 18- bis 24-Jährigen kannten nicht mal drei), und mehr als die Hälfte gab an, in der Schule nichts über Künstlerinnen gelernt zu haben.

In der Nacht nach der Messe konnte ich nicht schlafen. Frustriert und wütend gab ich das Wort »Künstlerinnen« bei Instagram ein. Nichts erschien. Und so kam @thegreatwomenartists zustande (als Hommage an Nochlin). Ich machte es mir zur Aufgabe, mit täglichen Posts den Fokus auf Künstlerinnen zu richten, von jungen Hochschulabsolventinnen bis zu alten Meistern und quer durch alle Medien: Malerei, Bildhauerei, Fotografie und Textilarbeiten. Mein Ziel war und ist, in einem verständlichen Stil und unabhängig von ihren Vorkenntnissen alle anzusprechen, die etwas über diese in den Hintergrund gedrängten Künstlerinnen erfahren möchten. So habe ich es auch, etwas ausführlicher, mit meinem Podcast gehalten, der 2019 an den Start ging. Ich möchte damit die Kunst vom Stigma des Elitismus befreien – Kunst ist für alle da, jeder kann an diesem Dialog teilhaben – und Künstlerinnen herausstellen, die in den Nachschlagewerken und Seminaren so oft fehlen. Es ist nicht so, dass ich glaube, Werke von Frauen seien von Natur aus »anders« als die von Männern – es geht eher darum, dass die Gesellschaft und ihre Meinungsmacher zu allen Zeiten einer Gruppe Priorität eingeräumt haben. Und ich fand, dass man das so nicht stehen lassen darf. Herausgekommen ist dieses Buch: *The Story of Art without Men*.

Es ist keine verbindliche Chronik – das wäre gar nicht möglich –, aber ich möchte den Kanon aufbrechen, der mir in der Kultur, in der ich aufgewachsen bin, so oft im Weg stand. Doch wird der Kanon der Kunstgeschichte auch weltweit zu Unrecht vom männlichen westlichen Narrativ beherrscht. Dem rücke ich zu Leibe. Der Titel meines Buches geht zurück auf die sogenannte Bibel der Kunstgeschichte, Ernst Gombrichs *Die Geschichte der Kunst*. Es ist ein wundervolles Werk mit einer

entscheidenden Schwäche: Die erste Ausgabe von 1950 enthielt keine einzige Künstlerin, und selbst in der 16. Auflage kommt nur eine vor. Mit meinem Buch möchte ich einen neuen Kanon vorlegen, der das Bekannte ergänzt.

Kunstschaffende halten auf einzigartige Weise Augenblicke in der Geschichte fest. Ohne die Kunstwerke unterschiedlichster Menschen können wir Gesellschaft, Geschichte und Kultur nicht wirklich erfassen und einer Epoche keinen Sinn abgewinnen. Daher hoffe ich, dass noch weitere Bücher den Kanon fortschreiben werden.

Fortschritte sind erkennbar - dank der gemeinschaftlichen Bemühungen engagierter Künstlerinnen, Kunsthistoriker und Kuratorinnen unterschiedlichen Alters und Werdegangs rund um die Welt. Ihrer Arbeit schulde ich großen Dank, ohne sie hätte ich dieses Buch niemals schreiben können. Ich stütze mich hier auf die umfassende Forschung von (und meine Gespräche mit) maßgeblichen Kunsthistorikerinnen und Kuratoren, die sich um einen Wandel unseres Kunstverständnisses bemühen. Ihre Arbeiten sind in der Bibliografie am Ende dieses Buches aufgelistet. Durch sie erst wissen wir Genaueres aus dem Leben vieler Künstlerinnen. Es ist auch unbestreitbar, dass das zunehmende Interesse an Bildern von nicht männlichen Künstlern beziehungsweise an entsprechenden groß angelegten Ausstellungen denen zu verdanken ist, die heute Spitzenpositionen in Museen bekleiden. Zum ersten Mal überhaupt haben Frauen in der Tate, im Louvre und in der National Gallery of Art in Washington das Ruder übernommen, um nur einige zu nennen.

Dessen ungeachtet spiegelt das Ungleichgewicht in Galerien und Museen ein größeres systemisches Problem wider, weshalb sich noch vieles ändern muss. Das Gleiche gilt für den Geldwert, den wir geschlechtsspezifisch

beimessen, wenn man etwa bedenkt, dass der Höchstpreis für ein Bild einer lebenden Künstlerin (Jenny Savilles *Propped*, 1992) nur 12 Prozent des Höchstpreises von über 90,3 Millionen US-Dollar für David Hockneys *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1972, betrug. Mit diesem Buch möchte ich auch zeigen, dass der Preisunterschied nicht auf Qualität zurückzuführen ist, sondern auf den Wert, den wir Künstlerinnen und Künstlern zuweisen.

Im vergangenen Jahrzehnt wurde bereits eine ganze Reihe von kunsthistorischen »Korrekturen« vorgenommen. Von den zahlreichen Bildhauerinnen, Malerinnen und abstrakten wie surrealistischen Künstlerinnen gewidmeten Werkschauen wie *Fantastische Frauen: Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, *We Wanted a Revolution: Black Radical Women 1965-1985* oder *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* bis hin zu den ersten größeren Einzelausstellungen von Pauline Boty, Carmen Herrera, Hilma af Klint und anderen. Ich hoffe, da kommt noch mehr und meine nächste Kunstmesse wird erfreulicher ausfallen als die 2015.

Hier also meine Sicht der »Geschichte der Kunst« (ohne Männer). Da die Statistiken immer noch so schockierend ausfallen, müssen wir das Getöse um die Männer ausblenden, um die Bedeutung anderer Künstler für unsere Kulturgeschichten vernehmen zu können. Dieses Buch gliedert sich in fünf Teile, die jeweils den Fokus auf signifikante Umbrüche oder Momente überwiegend in der westlichen Kunstgeschichte richten. Damit Künstlerinnen nicht nur als Ehefrau, Muse, Modell oder Bekannte von gesehen werden, habe ich sie in den sozialen und politischen Kontext ihrer Zeit gestellt.

Auch wenn ich die Künstlerinnen (zur besseren Übersicht) etablierten Strömungen zuordne, ist mir sehr wohl bewusst, dass sie zuallererst Individuen mit

unterschiedlichen Lebens- und Karriereverläufen waren und sind und auch Stilveränderungen herbeigeführt haben. In der Kunstgeschichte wurden solche Momente jedoch fast immer nur Männern zugeschrieben zulasten der Pionierarbeit von Frauen. Wenn ich das vielschichtige Werk vieler dieser Künstlerinnen auch nur oberflächlich gestreift habe, so hoffe ich doch, dass dieses Buch Ihnen einen Einblick in wenigstens einen Bruchteil der Arbeiten nicht männlicher Künstler vermittelt, die an der »Geschichte der Kunst« ebenfalls erheblichen Anteil haben.

TEIL EINS

WEGBERE- TERINNEN

um 1500–1900

Triumph der Frauen

Sich als Frau künstlerisch zu betätigen war zu keiner Zeit ein Zuckerschlecken. Im 16. und 17. Jahrhundert wurden die führenden männlichen Künstler – die fünf Meter hohe Statuen in Angriff nahmen und ganze Kapellen mit Fresken ausstatteten – gern als »Virtuosen« bezeichnet, während Frauen, einfach nur aufgrund ihres Geschlechts, weder Anerkennung noch Gelegenheit zuteilwurde. Mit dem Wandel der Zeit ging hier leider kein Gesinnungswandel einher. Erst zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden Frauen Aktstudien am lebenden Modell gestattet. Für Linda Nochlin war diese Benachteiligung so, »als würde man einem Medizinstudenten die Möglichkeit vorenthalten, den nackten menschlichen Körper zu sezieren oder auch nur zu untersuchen«. Selbst heute noch sucht man den Beitrag von Künstlerinnen in den meisten Chroniken und Museumsbeständen vergeblich. Es dauerte bis 1976, dass mit der Wanderausstellung *Women Artists: 1550–1950* der feministischen Kunsthistorikerinnen Nochlin und Ann Sutherland Harris die Mitwirkung von Frauen an 400 Jahren Kunstgeschichte überhaupt anerkannt wurde. Diese Ausstellung gab erst den Anstoß zur – wiewohl immer noch spärlichen – wissenschaftlichen Erforschung der Künstlerinnen vor dem 20. Jahrhundert.

Bis dahin hatte man die Rolle der Frauen in der Kunstgeschichte bestenfalls als Kuriosität abgetan. Bei den Viktorianern galten sie mit ihren »kleineren«, »weniger kreativen« Gehirnen als untauglich für einen künstlerischen Beruf und wurden zumeist auf das (vom Establishment nicht als »schöne Kunst« angesehene)

Kunsth Handwerk beschränkt. Bei dieser Sichtweise konnten Künstlerinnen kaum darauf hoffen, ernst genommen zu werden, und noch weniger, ihre Werke zu verkaufen. Dem wirkten Kunsthändler nicht selten dadurch entgegen, dass sie die Signaturen der Frauen wegkratzten und durch die eines männlichen Kollegen ersetzten. (Kein Wunder, dass einige in ihren Stilleben Selbstporträts versteckten.)

Es wird Zeit für eine Korrektur. Denn trotz ihrer vielen persönlichen und professionellen Rückschläge und des Mangels an Fürsprechern unter den Kunsthistorikern trieben Künstlerinnen in ihrer jeweiligen Lebenszeit den Wandel voran. Sie sprengten Grenzen, unterwiesen nachfolgende Generationen und bereiteten, indem sie sich Geschlechterkonventionen widersetzen und radikale Themen anpackten, heutigen Künstlerinnen den Weg. Um diese Pionierinnen auch nur annähernd verstehen zu können, müssen wir uns den Kontext ansehen, in dem sie wirkten. Nur so können wir ihre Triumphe als Künstlerinnen im Angesicht ihrer eingeschränkten gesellschaftlichen und finanziellen Freiheiten, Ressourcen und Ausbildung nachvollziehen.

Eine humanistische Bildung war im Europa der Renaissance die Voraussetzung dafür, als Künstler ernst genommen zu werden, also das Studium der Literatur, Mathematik, Perspektive sowie, bezeichnenderweise, der menschlichen Anatomie (Zeichnen nach Kunstwerken und Modell, auch Akte). Entscheidend war auch der Besuch kultureller Zentren wie Rom, Florenz oder Venedig und antiker Stätten. Für Frauen war das alles jedoch tabu.

Der fehlende Zugang zu Bildung verschärfte noch einmal die bestehenden Klassenschranken, die für Frauen besonders gravierend waren. Während Jungen aus unteren Schichten zum Lernen in die Lehre gegeben werden konnten, handelte es sich bei den meisten Künstlerinnen

um Töchter von Malern oder wohlhabenden, aufgeklärten Adligen. Alternativ konnten sie, aber nur mit entsprechender Bildung, in ein Kloster eintreten, wo Texte abgeschrieben und Manuskripte verziert wurden.

Eine Künstlerin brauchte also einen einflussreichen Mann (das konnte auch Gott sein), der ihre Interessen vertrat. Allerdings mochte ein Künstler-Vater (oder -Ehemann) ihr zwar Zugang zu einem Atelier verschaffen, wo sie die Werke männlicher Kollegen kopieren konnte, doch war sie in ihren Möglichkeiten immer noch extrem eingeschränkt. Und so blieb es lange Zeit.

Vom Besuch einer Kunstakademie waren Frauen auch im 19. Jahrhundert noch weitgehend ausgeschlossen. Erst zum Ende des Jahrhunderts stand ihnen eine staatlich geförderte künstlerische Ausbildung offen und durften sie ohne Begleitung durch die Straßen gehen oder Kirchen besuchen. Gerade Letzteres war unerlässlich für die Vorstellungskraft, wenn es um die populärsten Bildmotive der Zeit ging: gewaltige, vielfigurige historische und biblische Szenen mit besonderem Augenmerk auf der menschlichen Anatomie.

Wie konnten sich Frauen in früheren Zeiten dennoch behaupten? Im 16. und 17. Jahrhundert widmeten sie sich vorwiegend der Porträtkunst und dem Stilleben, Genres, die als seriös und ehrbar galten. Sie malten sich selbst, Schwestern oder Lehrer, häusliche Szenen sowie Gegenstände. Natürlich wurden diese Themen schon bald als belanglos und trivial abgestempelt. Doch soll es uns nicht um die Bewertungshierarchien der Vergangenheit gehen; wir wollen stattdessen lieber den Wert solcher Bilder preisen, denn Frauen haben sich zu wahren Meisterinnen dieses Genres entwickelt, die entsprechenden Märkte monopolisiert und sie sogar mit einer gezielt feministischen Note unterwandert.

In diesem Teil wollen wir die grandiosen Frauen aus Europa, Asien und Amerika im Laufe von vier Jahrhunderten ans Licht bringen, die in Medien von Malerei über Keramik und den Anfängen der Fotografie gewirkt haben, bis hin zu jenen, die so einzigartige und erfindungsreiche Methoden einführten, dass sie so ganz nebenbei das mitgeprägt haben, was wir heute als »moderne Kunst« kennen.

Kapitel eins

WIE FRAUEN SICH IN DEN KANON MALTEN

(um 1500–1700)

Die Renaissance

Bevor wir uns den radikalen Italienerinnen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts zuwenden, möchte ich zwei Künstlerinnen aus der Zeit davor herausgreifen: Katharina von Vigri (1413–1463), die spätere heilige Katharina von Bologna, eine Schriftstellerin, Nonne und versierte Manuskriptillustratorin, sowie Properzia de' Rossi (1490–1530), eine für ihr ungestümes Wesen bekannte Bildhauerin. De' Rossi wurde für ihre akribischen, winzigen Arbeiten mit Holz, Marmor und Kirschsteinen gefeiert (siehe das Familienwappen der Grassi, 1510–1530). Sie erhielt Aufträge, wie sie keine Frau je zuvor ausgeführt hatte, so etwa ihr lebendiges Marmorrelief *Joseph und die Frau des Potiphar*, um 1525–1526, das sie für die Fassade der Basilica di San Petronio in Bologna schuf. Beide Frauen konnten sich als Künstlerinnen betätigen, da sie das Glück hatten, in Bologna zur Welt zu kommen, wo man Frauen gegenüber sehr fortschrittlich eingestellt war.

Zu der Zeit war Bologna eine Vorreiterin in Sachen Berufstätigkeit von Frauen. Als Heimat von Europas ältester Universität, die seit dem 13. Jahrhundert weibliche Studierende förderte, sah die Stadt ihre Künstlerinnen als wesentlich für ihre Entwicklung an. Von Gelehrten gelobt, von Biografen beschrieben und von der Bevölkerung verehrt, konnten die Frauen auch auf die Unterstützung von Gönnern aus allen Schichten zählen. (In Florenz und Neapel war die Auftragsvergabe dagegen ausgewählten Adelsfamilien vorbehalten.) Frauen wurden auch ermutigt, ihre Arbeiten zu signieren und sich mit Selbstporträts – nicht zuletzt der Nachwelt – bekannt zu machen. Kein

Wunder also, dass Historiker zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert in der Stadt sage und schreibe 68 Künstlerinnen ermittelt haben.

Diese bemerkenswerten Ausnahmen bekräftigen, dass Frauen immer schon durchaus für die Kunst geeignet waren. Doch trotz der günstigen Voraussetzungen zu jener Zeit waren Künstlerinnen in der Realität eine absolute Seltenheit und dienten eher als »Symbole« denn als »Pionierinnen«. (Nach de' Rossis Tod ist 200 Jahre lang keine Bildhauerin mehr in den Annalen der Stadt verzeichnet.) Und wir wissen nur sehr wenig über die, die während der Renaissance tätig waren. Das meiste ist uns durch männliche Gelehrte oder Rechtsurkunden überliefert und kaum von den Frauen selbst.

Der Beginn der Renaissance wird allgemein um die Mitte des 14. Jahrhunderts angesetzt, etwa ein, zwei Jahrhunderte bevor Künstlerinnen überhaupt erst verzeichnet sind. Dieses Kapitel setzt indes im Italien der 1550er-Jahre ein, als nach gängiger Auffassung der Glanz der Hochrenaissance schon erheblich verblasst war.

1550 veröffentlichte der Florentiner Kunsthistoriker Giorgio Vasari mit seinen *Le Vite* die ersten Künstlerbiografien (mit nur ganz wenigen Frauen). Auf ihn geht auch der Begriff »Renaissance« (»Wiedergeburt«) zurück. Er kennzeichnet eine Zeit der wirtschaftlichen Blüte und eine neue Ära allgemeiner Gelehrsamkeit und der Hinwendung zur Natur. In Italien entdeckten bildende Künstler und Gelehrte die klassische Antike und ihre Literatur für sich. An Inspiration mangelte es nicht angesichts der antiken Ruinen, auf denen viele der italienischen Staaten im wahrsten Sinne des Wortes ruhten. Zu den antiken Einflüssen zählen die Linearperspektive, eine Technik, die mittels mathematischer Prinzipien eine Illusion von Raum und Tiefe schuf, Naturalismus im Sinne

einer anatomischen Genauigkeit sowie weltliche Themen, die zur Förderung von Humanismus und Individualismus beitrugen.

Durch ihre Lage an den wichtigsten Handelsrouten und als Tore zum konsumfreudigen Westen waren die italienischen Staaten zu enormem Reichtum gelangt, der vielfach in die Förderung der Künste floss.

Kunsthauptstädte waren Rom, Sitz der mächtigen katholischen Kirche, die zur Verbreitung der göttlichen Botschaft Kunstwerke in Auftrag gab, und Florenz, deren Bankendynastien mithilfe der Kunstförderung Bildung, Finanzkraft und Verbundenheit mit der Kirche demonstrierten. Mit wachsendem Wohlstand setzte unter den adligen Mäzenen ein regelrechter Wettstreit um die gefeiertsten Künstler der Zeit ein. Kunst in immer größerem Stil heizte Fortschritte in den Techniken an, und schnell wurden die Städte Magnete für internationale Besucher.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts bildete sich die nördliche Renaissance heraus, eine kulturelle Revolution außerhalb Italiens, die die Leitgedanken der Renaissance in Europa verbreitete und eine Flut von künstlerischen Auftragsarbeiten in den Niederlanden, England, Frankreich und Spanien auslöste. Künstler standen allerorten hoch im Kurs – aber es waren fast ausnahmslos Männer.

Unbeeindruckt von all jenen, die sie als das »passive Geschlecht« abqualifizierten, setzten sich die Frauen jedoch zur Wehr. Sie entwickelten innovative Maltechniken und lehrten jüngere Künstlerinnengenerationen, Männer zu meiden, die ihre Kreativität zu unterdrücken versuchten. Eine von diesen Frauen war Plautilla Nelli (1524–1588), eine Dominikanerin, die in ihrem Kloster eine rein weibliche Werkstatt einrichtete. Nelli, die erste bekannte Florentiner Renaissancekünstlerin, war eine von nur vier

Frauen unter den Hunderten von Männern, die Vasari in seinen *Le Vite* verewigte.

Mit 14 ging Nelli ins Kloster, bildete sich autodidaktisch zur Miniaturmalerin aus und arbeitete sich rasch weiter vor zu großformatigen Altarbildern, eine absolute Seltenheit für eine Frau ihrer Zeit. Heute ist sie vor allem für ihr jüngst restauriertes *Letztes Abendmahl*, um 1560, bekannt, ein Juwel auf Leinwand und die erste bekannte Darstellung des Themas von einer Frau. Seit 2019 ist es – nach 450 Jahren erstmals öffentlich – im Refektorium von Santa Maria Novella in Florenz ausgestellt.

Als Frau hätte Nelli eigentlich keine großformatigen religiösen Gemälde in Angriff nehmen dürfen, tat es aber trotzdem. Ihre farbenfrohe sieben mal zwei Meter große Darstellung Jesu und seiner zwölf Apostel besticht durch ihre anatomische Genauigkeit und feinfühlig Interpretation, was sich etwa in den angespannten Sehnen an den Hälsen der Apostel und den liebevollen Gesten zwischen Jesus und Johannes ausdrückt. Die erkennbar auf Naturalismus bedachte Nelli zeichnet Johannes sehr feminin (mit weichen Zügen und geröteten Wangen), was zwar nicht unüblich war, aber vielleicht auch an mangelnden männlichen Modellen lag.

Woher aber hatte Nelli das Wissen und die Fertigkeiten, die ihr eine solche Arbeit ermöglichten? Wir wissen, dass sie peinlich genau die Bilder des Künstlers Fra Bartolommeo studierte und kopierte, und Vasari befand, »dass sie wunderbare Dinge vollbracht hätte, wenn sie den Männern gleich Gelegenheit gehabt hätte, zu studieren, sich dem Zeichnen zu widmen und lebende und natürliche Dinge abzubilden«.

Eine Malerin, die das Glück hatte, eine solide künstlerische Ausbildung zu erhalten, war Sofonisba Anguissola (1532–

1625), Tochter eines hochrangigen, wiewohl finanziell angeschlagenen Adligen aus Cremona. Bestrebt, auch seinen Töchtern eine gute Bildung zuteilwerden zu lassen, schickte der Vater seine beiden Ältesten zu einem örtlichen Maler in die Lehre (vielleicht auch, weil erst sein siebtes Kind ein Junge war). So konnte es Anguissola an den gesellschaftlichen Normen vorbei zu ihren Lebzeiten zu großem Erfolg und Ansehen bringen. In Spanien bekleidete sie die prestigeträchtige Stellung einer Hofmalerin, wurde von Michelangelo bewundert und von Vasari gepriesen (der ihre Porträts für »so lebensecht« hielt, »dass ihnen nur die Sprache fehlt«).

Anguissolas stille, intime Selbstbildnisse bringen ihre souveräne Art und funkelnden Augen zur Geltung. Oft malte sie sich beim Musizieren oder bei der Arbeit an der Staffelei, Pinsel und Farben griffbereit neben sich. Anguissola war der Inbegriff dessen, was eine gebildete Frau im 16. Jahrhundert erreichen konnte. Ihr nachhaltiger Erfolg ermutigte adlige Familien in ganz Europa dazu, auch in ihren Töchtern professionellen Ehrgeiz zu wecken. Berühmt ist Anguissolas Darstellung ihrer Schwestern beim munteren Schachspiel, eins von mehreren Porträts von Frauen bei intellektuellen Betätigungen.

Obwohl überwiegend auf Porträts beschränkt, bewies Anguissola großes Geschick in der Komposition ihrer Bilder, von der bergigen grünen Landschaft hinter den lebhaften Figuren im *Schachspiel* von 1555 bis hin zur komplexen Madonna-mit-Kind-Szene im *Selbstbildnis an der Staffelei*, um 1556.

Für mich ist ihr bestes Porträt *Bernardino Campi malt Sofonisba Anguissola* von 1550. Dieses geistreiche Werk unterläuft wunderbar die Geschlechterkonventionen. Auf den ersten Blick sehen wir Campi (einen Lehrer Anguissolas), der uns über die Schulter anschaut, während