

Haus – Geschlecht – Un /Sicherheit. Das schöpferische Potential der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts

Daniela Hammer-Tugendhat

Pictures do not merely illustrate texts or portray social reality. Like language and other social practices, they participate in the production of meaning and, consequently, social reality. To demonstrate this productive potential using the example of Dutch painting is not arbitrary: Concepts of privacy and the associated gender identities were first developed in Dutch genre and interior painting. The sponsor was the urban bourgeoisie, which in the mid-17th century in the Protestant Republic of the Netherlands had cultural hegemony. This chapter describes how Dutch painting contributed to creating normative gender orders and thus developing the idea of 'natural' gender differences. Its second part focuses on the specific potential of the fine arts to create ambivalences, contradictions and insecurities that have been hidden from contemporary normative discourses.

In meinem Beitrag möchte ich das *produktive* Potential bildender Kunst innerhalb des Diskurses zu Haus, Geschlecht und Sicherheit aufzeigen. Bilder spiegeln nicht soziale Realität, und sie sind nicht Illustrationen von geschriebenen Texten. Selbstredend sind sie vernetzt mit den Diskursen und sozialen Praktiken einer Gesellschaft. Aber sie spielen eine (oft unterschätzte) Rolle in der Konstruktion von Bedeutung und damit in der Konstruktion von ‚Wirklichkeit‘, das heißt für die Art und Weise, wie wir ‚Wirklichkeit‘ semantisieren und somit erfahren.

Dieses produktive Potential bildender Kunst soll am Beispiel der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dargelegt werden. Dies ist keine beliebige Entscheidung. In der holländischen Genre- und Interieurmalerei wurden Vorstellungen von Privatheit, Häuslichkeit und den damit verbundenen Geschlechtsidentitäten erstmals entwickelt. Die Trägerschaft war das städtische Bürgertum, das in der protestantischen Republik der Niederlande in der Mitte des 17. Jahrhunderts, im Unterschied zu den katholischen und absolutistischen Ländern, über die kulturelle Hegemonie verfügte.¹ In Deutschland lagen Kunst und Kultur bedingt durch den 30-jährigen Krieg darnieder. Die immense kulturelle Bedeutung Hollands wird meines Erachtens unterschätzt und im Diskurs über die „Domestic Sphere“² ver-

1 Vgl. *Frijhoff / Spies*, 1650, Hard-Won Unity.

2 *Eibach / Lanzinger*, Domestic Sphere.

nachlässigt. Grund dafür ist auch die Unterschätzung der Bedeutung des Mediums der Malerei.

Mein Fokus liegt auf zwei Aspekten: Im ersten Teil wird beschrieben, dass und wie die holländische Malerei dazu beigetragen hat normative Geschlechterordnungen zu schaffen und somit die Vorstellung ‚natürlicher‘ Geschlechterdifferenz zu entwickeln. Im zweiten Teil liegt der Schwerpunkt auf dem spezifischen Potential der bildenden Kunst, Ambivalenzen, Widersprüche und somit auch Verunsicherungen zu erzeugen, die aus den zeitgenössischen normativen Diskursen ausgeblendet wurden. Die Funktionen der Kunst sind vielfältig, komplex und ambig: Sie kann – im Wortsinn – Anschauungen bilden und diese gleichzeitig in Frage stellen.

1. Zur Konstruktion von Geschlechtsidentität

Innerhalb der Malerei ist der genuine Ort zur visuellen Produktion von häuslicher Sphäre das Interieurbild.³ Individuen werden durch Räume formiert, durch Zuweisung an oder Ausgrenzung aus bestimmten Räumen, aber auch durch die symbolische Besetzung von Raum im Feld der Repräsentation.

Das Haus in der Malerei, also das Interieurbild, ist weiblich konnotiert: Frauen mit Mägden, Frauen mit Kindern, Frauen am Fenster, Frauen, die Briefe lesen oder schreiben. Männer sind in den holländischen Interieurbildern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts selten zu sehen – obwohl sie selbstredend in eben diesen Räumen gewohnt haben. Männliche Protagonisten fungieren meist nur als Gäste oder Boten. Das führt zu der Frage, was oder wer in welchen Zusammenhängen *nicht* Gegenstand der Repräsentation wird. So wie das private Heim weitgehend weiblich bestimmt war, war der öffentliche Raum männlich codiert.⁴ In fast allen öffentlichen Gebäuden, den Schützenhäusern, die von großer gesellschaftlicher Bedeutung

3 Vgl. *Hammer-Tugendhat*, Dutch Paintings.

4 Die Grenze zwischen Öffentlichkeit und privatem Bereich wurde in den Niederlanden im Laufe des 17. Jahrhunderts in verschärftem Maße Thema des Diskurses. In den Schriften von Jacob Cats, der die Konzepte von Erasmus und Vives weiterführte und den normativen Diskurs über die Rechte und Pflichten von Frauen prägte, wurden die Orte und Räume geschlechtsspezifisch normiert und festgeschrieben. Cats wurde nicht müde zu wiederholen, dass der Ort der Frau das Haus sei, das Haus und nur das Haus. Vgl. *Sneller*, Reading Jacob Cats, 21–34. Zum Folgenden: *Hammer-Tugendhat*, Das Sichtbare und das Unsichtbare, 118–134.



Abb. 1: Pieter de Hooch, Mutter bei der Wiege, um 1660, Öl/Leinwand, 92 x 100 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Foto: bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg. P. Anders)

waren, in den Gilden und Kaufmannshäusern hingen Gruppenporträts der männlichen Elite. Das Gruppenporträt, zu dem auch Rembrandts weithin bekannte *Nachtwache* zählt, gehört zu den Besonderheiten holländischer Kunst. Gruppenporträts mit weiblichen Personen finden sich ausschließlich in sozialen Einrichtungen wie Armen- und Waisenhäusern. Nicht einmal bei den Schützenfesten, man denke an die einschlägigen Bilder von Frans Hals, waren Frauen zugegen.⁵ Im Amsterdamer Rathaus, das

5 Beispielsweise wurde in den Haarlemer Statuten der Bürgerwehr von 1621 Frauen und Kindern die Teilnahme an den festlichen Banketten ausdrücklich verboten. Vgl. *Hammer-Tugendhat*, Das Sichtbare und das Unsichtbare, 130. Siehe die Schützenstücke von Frans Hals, beispielsweise *Das Festmahl der Offiziere des St. Georgs-Doelen*, 1616, oder *Festmahl der Offiziere des Cluveniersdoelen*, 1627, beide Haarlem, Frans-Hals-Museum.

1648-1655 von Jacob van Campen erbaut worden war und das tatsächliche und symbolische Machtzentrum der Republik darstellte, hingen Historienbilder von Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jan Lievens und anderen Malern, die sich auf die Antike beziehungsweise die eigene Geschichte bezogen. Hier finden wir ebenfalls keine weiblichen Figuren, nicht einmal als Zuschauerinnen oder Allegorien wie dies gleichzeitig in der höfischen Barockmalerei immer der Fall war.

Die Repräsentation der bürgerlichen häuslichen Sphäre war somit von der öffentlichen genderspezifisch klar abgegrenzt. Allerdings ist es nicht eine hermetische Abschottung, wie sie in der deutschen romantischen und Biedermeierkunst des 19. Jahrhunderts zu sehen ist.⁶ Weibliche Figuren wirken da buchstäblich wie in abgesicherten Käfigen eingesperrt.⁷ Diese Form klaustrophob wirkender Innenräume kennt die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts nicht. Die Innenräume bei Pieter de Hooch (1629-1684), einem der bedeutendsten holländischen Interieurmaler, sind immer offene Räume, mit Durchblicken durch mehrere Türen und Fenster, meist mit einem Ausblick nach draußen. Der Innenraum bleibt, insbesondere durch das Licht, mit der Außen-Welt verbunden. Der Übergang von innen nach außen, die Schwelle, wird häufig durch Kinder oder Hunde betont wie beispielsweise in dem um 1660 entstandenen Gemälde *Mutter bei der Wiege* von Pieter de Hooch (Abb. 1). Die Mutter, die eben dabei ist, ihr Mieder zu schnüren – ein Verweis auf das Stillen – wendet sich der Wiege zu, in der ihr Kind liegt, das aber für uns nicht sichtbar wird. Strahlendes Licht fällt auf ihren Schoss, hinterfangen wird die Frau von einem Bett. Beate Söntgen hat darauf hingewiesen, dass diese profane Mutter noch in der religiösen Tradition der *Maria lactans* steht.⁸ Lediglich das gleißende Licht, das durch die geöffnete Tür einströmt, lässt die Außenwelt ahnen. Es ist das kleine Mädchen, das die Verbindung von innen und außen herstellt; seine Faszination wird durch die Haltung mit dem leicht auf die Zehen gestellten Fuß vermittelt. Der Hund, der sich umwendet, vermittelt zwischen der Mutter mit dem Säugling, die ganz dem privaten Bereich angehören, und dem Mädchen, das sich von der Mutter gelöst hat und sich dem Licht der Welt zuwendet. Das Draußen wird auch durch das Landschaftsbild über

6 Vgl. Mare, *Domesticity in Dispute*.

7 Man denke etwa an die Bilder von Georg Friedrich Kersting wie *Junge Frau beim Schein einer Lampe nähernd*, 1825, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung.

8 Söntgen, *Mariology, Calvinism, Painting*.



Abb. 2: Jan Vermeer, Brieflesende Frau, um 1663, Öl/Leinwand, 46,5 x 39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Public Domain / Rijksstudio)

der Tür angedeutet; der rote Mantel verweist möglicherweise auf den nicht anwesenden Mann.

Ich möchte anhand eines konkreten Motivs präziser zeigen, wie Malerei Geschlechtsidentitäten und Geschlechterordnung produziert. Exemplarisch soll dieses Phänomen am Beispiel des Brief-Themas genauer beleuch-

tet werden.⁹ Das Motiv des Liebesbriefes avancierte zwischen den dreißiger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts zu einem Lieblingsthema der holländischen Malerei. Dargestellt sind (fast ausschließlich) Frauen in Innenräumen, die Briefe lesen oder erhalten, seltener selbst schreiben. Dirck Hals, Willem Duyster, Pieter Codde, Gerard ter Borch, Pieter de Hooch, Frans van Mieris, Jan Steen und nicht zuletzt Jan Vermeer (1632-1675) haben sich eingehend mit dieser Thematik befasst (Abb. 2). Die Häufung des Briefmotivs in der Bildproduktion ist nur im Kontext der eminenten Bedeutung geschriebener und gedruckter Texte innerhalb der kulturellen Praxis in Holland im 17. Jahrhundert zu verstehen. Tatsächlich erreichte die Kultur des Briefschreibens in Holland bereits im 17. und nicht, wie meist allgemein in der Forschung behauptet, erst im 18. Jahrhundert einen Höhepunkt.¹⁰ Ein Charakteristikum von Briefen ist, dass sie ein Mittel zur Kommunikation sind. Man schreibt Briefe, empfängt welche und antwortet auf Antworten. Im privaten Bereich, insbesondere im Feld der Liebe, mag es zwar vorkommen, dass der /die eine Briefe immer nur *schreibt*, der /die andere jedoch Briefe nur *liest*. Diese Form der Einseitigkeit wird man aber wohl eher als Ausnahme, denn als Regel ansehen. Mit Sicherheit kann man davon ausgehen, dass jemand einen Brief geschrieben haben muss, wenn es eine /einen andere /n gibt, die /der ihn liest. Betrachtet man jedoch die holländische Genremalerei, könnte der paradoxe Eindruck entstehen, nur Frauen hätten Liebesbriefe erhalten und gelesen, selten einen geschrieben; Männer wiederum hätten schlicht nie einen Liebesbrief erhalten und praktisch nie einen verfasst. Einzig von Gerard ter Borch sind vier Gemälde mit Brief schreibenden Männern beziehungsweise einem lesenden Mann überliefert.¹¹

Die Welt der Briefe war zweigeteilt. Männer korrespondierten mittels Briefen über alle erdenklichen Belange der Wissenschaft, Bildung, Religion, wirtschaftlicher und politischer Organisation und durchaus auch in privaten Belangen. Briefe von Frauen waren hingegen auf den privaten Bereich beschränkt.¹² In der Kunst war der Brief ein beliebtes männliches Attribut

9 Vgl. *Hammer-Tugendhat*, Das Sichtbare und das Unsichtbare, 219-258; *Hammer-Tugendhat*, Der Brief; *Sutton et al.*, Love Letters; *Schulze*, Leselust.

10 Holland wird von der Briefforschung praktisch ignoriert., so bei *Nickisch* 1991, *Beebee* 1999, *Vellusig* 2000.

11 *Offizier einen Brief lesend*, um 1657/58, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; *Offizier einen Brief schreibend*, Nationalmuseum Warschau.

12 Es gibt noch wenig Arbeiten zur Anzahl der Frauen, die in Holland im 17. Jhd. des Lesens und Schreibens kundig waren. Im Verhältnis zu anderen europäischen

sowohl in Genrebildern wie in Porträts. Briefe zeichneten die dargestellten Männer als belesen, gebildet und von allgemeiner Bedeutung aus. Werden die dargestellten Briefe allerdings weiblichen Personen zugeordnet, werden sie anders, eben als Liebesbriefe, semantisiert.¹³ Briefe fehlen bezeichnenderweise bei weiblichen Porträts, zuhauf finden sie sich dagegen in Genrebildern, bei Frauen in Interieurs. Die männlichen Verfasser der Briefe bleiben jedoch – mit den wenigen genannten Ausnahmen – unsichtbar. Es muss sie allerdings gegeben haben, sonst wäre diese Form der Kommunikation nicht möglich gewesen. Im 17. Jahrhundert *beginnt* demnach in der holländischen Malerei, das heißt auf der Ebene des *Sichtbaren*, ein Diskurs, der sich allmählich im 18. Jahrhundert begrifflich verfestigt und das Schreiben von Briefen als genuin weibliches Genre definiert. In der sozialen Praxis war dies, zumindest in Holland im 17. Jahrhundert, nachweislich noch nicht der Fall. Männer von Bedeutung wie Constantijn Huygens, Dichter und Sekretär am Oranierhof, der niederländische Dichter Pieter C. Hooft und andere brillierten in privater Korrespondenz, Liebesbriefe inbegriffen.¹⁴ Die Grenze von privater und öffentlicher Korrespondenz war noch nicht scharf gezogen. Mir ist auch keine schriftliche Quelle aus Holland aus dieser Zeit bekannt, in der das Genre Brief als weiblich apostrophiert worden wäre. Es lässt sich somit zeigen, dass und wie das ‚genuin‘ weibliche Briefschreiben zuerst über Bilder und später über Texte produziert worden ist. Briefe wurden dann, im 18. Jahrhundert, *tatsächlich* ein Feld für Frauen, das sie produktiv genutzt haben. Zur Entstehung dieses Diskurses haben die gemalten Fiktionen eine nicht unwesentliche Rolle gespielt. Die ‚realistische‘ holländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist keine Widerspiegelung der damaligen sozialen Realität. Jedoch ist es eben dieser gemalte Realismus, der die geschlechtsspezifischen Asymmetrien nicht als soziale Konstrukte, sondern als natürliche Ordnung erscheinen lässt. Die Malerei hat dazu beigetragen, bestimmte geschlechtliche Identitäten als ‚Realität‘ zu produzieren.

Ländern war der Grad der Alphabetisierung sicherlich sehr hoch. Allerdings muss man davon ausgehen, dass viele Frauen zwar lesen, aber nicht schreiben konnten. Adams, Der sprechende Brief, 69-92; Adams, Disciplining the Hand, 63-76.

13 Dass es sich in Tat um Liebesbriefe handelt, belegen u.a. die Bilder im Bild mit den einschlägigen emblematischen Motiven wie z.B. Schiffe auf dem Meer. Vgl. Alpers, Kunst als Beschreibung, 321-342; Jongh, The Changing Face 121, 270-271; Hammer-Tugendhat, Das Sichtbare und das Unsichtbare, 225-231.

14 Vgl. Sutton et al., Love Letters, 14.

In den Interieurbildern des bürgerlichen Milieus gibt es, wie gesagt, selten Männer und praktisch keine Väter, die in familialen Beziehungsstrukturen involviert sind. Es gibt Familienbildnisse, Auftragswerke, die jedoch einen streng repräsentativen Charakter haben. Aufschlussreich ist die Einbeziehung klassenspezifischer Differenzierungen, mithin eine intersektionale Perspektive: In der Repräsentation bäuerlicher Wohnstätten wie etwa bei Adriaen Ostade sind Männer als Väter in den häuslichen Alltag durchaus integriert.¹⁵ In einer Radierung von 1648 füttert ein Vater liebevoll das Baby auf seinem Schoß, derweil die Frau am Feuer die Windeln trocknet. Es ist bemerkenswert, dass entsprechende Bilder im bürgerlichen Milieu fehlen.

2. Verunsicherung

Jan Steen (1626-1679) zeigt in seinen Bildern des *Unordentlichen Haushalts* die städtische Elite, jedoch in ungesitteter, chaotischer Verfassung (Abb. 3).¹⁶ Das Interieur selbst zeichnet sich durchaus als zur höheren Schicht gehörend aus: das Mobiliar, teure Teppiche über dem Tisch, goldgerahmtes Bild an der Wand, seidener Bettvorhang. Die Hausfrau allerdings ist ob des vielen Weins eingeschlafen, ihr Kopf ruht auf den auf den Tisch gelegten Armen. Ihr Mann hingegen, der Hausherr, vergnügt sich derweil mit einer lockeren Dame der Gesellschaft, das rotbestrumpfte Bein lässig über ihr Knie gelegt – eine eindeutige Anspielung auf sexuellen Kontakt. Er raucht die Pfeife und wendet sich zum Betrachter, dem er mit schelmisch lächelndem Ausdruck zuzuzwinkern scheint. Die vollbusige Dame, einerseits durch die hermelinbesetzte Jacke als vornehme Person charakterisiert, andererseits durch die Feder im Haar als Prostituierte, wendet sich ihm mit einem Weinglas in der Hand zu. Im Hintergrund fiedelt ein junger Mann, die tänzelnde Magd vor ihm scheint etwas aus dem Kasten zu stehlen. Den Schlaf der Hausfrau nutzt auch ein kleiner Junge, der ihr Geld aus dem Beutel klaut. Die Kinder sind unbeaufsichtigt, ebenso der Hund, der die Pastete vom auf den Boden gestellten Silberteller schleckt. Scheinbar wirr und achtlos liegen verschiedene Gegenstände auf dem Boden verstreut wie der Hut, Spielkarten und leere Austern, die als Aphrodi-

15 Vgl. Hammer-Tugendhat, Dutch Paintings, 539f., Fig. 28,8.

16 Vgl. Franits, Dutch Seventeenth-Century Genre Painting, 203-214; Chapman, Jan Steen's Household Revisited, 183-196; Hammer-Tugendhat, Dutch Paintings, 540f.



Abb. 3: Jan Steen, *Der unordentliche Haushalt*, 1661-1664, Öl/Leinwand, 81 x 89 cm, London, The Wellington Collection, Apsley House (aus: *Franits, Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, 207, Abb. 194)

siakum galten. Ein Äffchen auf dem Bettgestänge hat die Uhr stillgestellt. Auffallend ist, dass Jan Steen dem Hausherrn seine eigenen Züge verliehen hat, sich gleichsam identifizierend in das chaotische Treiben einbringt. Dies erhöht die Authentizität des Bildes, gleichzeitig aber weist es das ganze Ambiente als vom Künstler gemaltes Werk aus. Es wäre verfehlt, wie viele Kunsthistoriker meinten, dieses und ähnliche Werke von Steen nur didaktisch moralisierend zu interpretieren.¹⁷ Das Bild hält sich durchaus in der Schweben von Wissen um die Norm häuslicher Ordnung und der Lust, diese Ordnung wenigstens imaginär zu zerstören.

17 Vgl. Jäkel-Scheglmann, *Lob der Frauen*, 75-77.



Abb. 4: Nicolaes Maes, *Die Lauscherin*, 1657, Öl/Leinwand, 93 x 122 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum (Public Domain)

Das Gemälde *Die Lauscherin* von Nicolaes Maes (1634-1693) von 1657 gewährt uns vielfache Einblicke in das Innere eines Hauses (Abb. 4).¹⁸ Die Innenarchitektur entspricht keinem real gebauten Haus, es ist eine imaginäre Theaterbühne, die uns die komplexe soziale Struktur der Bewohner und Bewohnerinnen erkennen lässt. Sichtbar werden die Grenzen zwischen Klassen und Geschlechtern, aber ebenso ihre Überschneidungen. Zwei Torbögen im Zwischengeschoß lassen den Blick die Treppe hinauf auf eine vornehme tafelnde Gesellschaft richten, in der eben eine der Figuren das Glas zum Anstoßen erhebt. Der Blick wird aber gleichzeitig auch nach unten geführt in den Bereich des *voorhuis*, der Küche und weiter hinaus ins Freie. Am Treppenabsatz, der die untere von der oberen Etage trennt – wobei oben und unten nicht nur räumlich, sondern ebenso sozial zu verstehen sind – steht eine Frau, sehr wahrscheinlich die Hausfrau. Ihre Bewegung von oben nach unten wird durch ihren rechten Fuß pointiert, der über die letzte Stufe

18 Vgl. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, 103-148; Hammer-Tugendhat, *Dutch Paintings*, 536-539.

hinausragt. In ihrer Linken hält sie ein leeres Weinglas. Ihre rechte Hand mit dem ausgestreckten Zeigfinger vollführt eine Geste, die sie einerseits als Zeigefigur, als Kommentatorin ausweist. Andererseits kann die Geste auch als *psst*, als Aufforderung zum Schweigen, gedeutet werden. Der dezidierte Blick zu den Betrachter*innen, das leise Lächeln, macht diese gleichsam zu Komplizen. Was sie nur hört, wir jedoch nur sehen, ist die junge Magd vor der Küche, die eben von einem Herrn angemacht und somit von ihrer Pflicht, die Tafelgesellschaft zu bedienen, abgehalten wird. Der im Vordergrund abgelegte rote Mantel mit Hut und der Degen weisen diesen männlichen Besucher als Vertreter des Militärs aus. Die Magd soll verführt werden. Wie sie darauf reagiert bleibt durch ihre stoische Haltung offen. Die ‚Störung‘ hat jedenfalls zur Folge, dass die Katze in der Küche das Essen, das für das Mahl im oberen Stockwerk zubereitet war, von der Schüssel stiehlt. Die Landkarte an der Wand holt die Welt ins private Heim, erinnert aber darüber hinaus auch an weltliche Vergnügungen und korrespondiert mit dem Kopf der Göttin Juno über dem Pilaster, die wiederum für geordnete häusliche Verhältnisse steht.¹⁹ Es gibt einerseits eine Trennung zwischen *high* und *low*, zwischen der Gesellschaft der Elite oben und der Magd unten. Aber die Grenze zwischen der höheren Gesellschaft und den niederen Schichten läuft nicht nach eindeutig moralischen Grenzen, vielmehr werden diese Grenzen als Grenzen apostrophiert und in Frage gestellt. Die Hausfrau, die sich nach unten bewegt hat, um ihr leeres Weinglas wieder zu füllen, da sie offensichtlich vergeblich auf die Bedienung gewartet hat – ist sie wirklich die Hüterin der Moral? Das Weinglas ist nicht eben ein Attribut weiblicher Tugend. Farblich ist sie durch das Rot ihres Rockes und der Jacke mit dem Rot des Mantels und der Bluse der Magd eng verbunden. Der Ausdruck ihres Gesichts wirkt eher amüsiert als moralisch empört. Bedroht wird die Moral des Hauses durch einen männlichen Besucher, der nicht zu den sozial Deklassierten gehört. Insgesamt hat das Bild eine komische, witzige Note. Die offene Struktur des Bildes stellt die komplexen Bezüge zwischen den Klassen und den Geschlechtern zur Diskussion, ohne zu moralisieren. Dies unterscheidet die Kunst von der misogynen Rhetorik der Hausfrauenliteratur und didaktischen Ehe-traktaten wie die von Jacob Cats.²⁰ Verbindungen sind eher zu den Komödien der Zeit zu finden, in denen verbotene Liebe, Heimlichkeit, Verführung und Ehebruch in

19 Zu Bedeutung und Funktion von Karten in holländischen Bildern vgl. *Alpers*, Kunst als Beschreibung, 213-286; *Stoichita*, Das selbstbewusste Bild, 173-223; *Helgerson*, Genre-malerei, 123-153; *Hedinger*, Karten in Bildern; *Jongh*, The Changing Face, 59-82.

20 *Jacob Cats*, Huwelijk (1625), hrsg. von *Sneller* 1993.

allen möglichen Verwicklungen durchaus auch lustvoll auf die Bühne gebracht worden sind.²¹ Die Figur der Lauscherin entspricht dort dem Kommentator, der gleichzeitig zur Verschwiegenheit aufruft und Geheimnisse preisgibt.

Nicolaes Maes hat das Thema der Lauscherin mehrfach variiert, sechs Gemälde sind erhalten; in einer dieser Versionen hat Maes das Verhältnis von Hausfrau und Magd umgekehrt: Die Magd belauscht die Hausfrau, die nach der Gestik zu schließen, jemanden beschimpft.²² Dieser Jemand ist aber von einem Vorhang im Vordergrund verdeckt und somit für uns unsichtbar. Maes spielt hier mit dem Wechselspiel von sehen und nicht-sehen, aber auch von hören und sehen und insofern mit der Imagination der Betrachter und der Spezifik des bildlichen Mediums. Wolfgang Kemp hat den rezeptionsästhetischen Ansatz in der Kunstgeschichte nicht zufällig an diesen Gemälden von Nicolaes Maes demonstriert.²³ Analog zum Kommentator im Theater ist bei Maes die Lauscherin als Figur der Betrachteranweisung zu lesen. Die Bilder fordern nicht zur Kontemplation, sondern zur Kommunikation auf. Man kann davon ausgehen, dass sich zeitgenössische Betrachter /innen vor dem Bild über Deutung und Wertung unterhalten haben und unterschiedliche Narrative imaginiert haben. Ich verweise auf die Forschungen von Todd Richardson, der auf die Conviviums-Literatur bei Erasmus und anderen aufmerksam gemacht hat, in der bei Tischgesprächen explizit zur Diskussion unterschiedlicher Meinungen auch anhand von Bildern aufgefordert wird.²⁴

Die Komplexität der Bilder mag dazu angeregt haben, über häusliche Strukturen, Ordnungen, Hierarchien, Ein- und Ausgrenzungen und Moral, über Sicherheit und Unsicherheiten zu reflektieren und sich auszutauschen. Die Werke der holländischen Malerei haben oft eine ambigue Struktur: Ein und dasselbe Bild kann Vorstellungen von sozialen und genderspezifischen Ordnungen entwerfen und affirmieren und gleichzeitig in Frage stellen. Die schöpferische Qualität der holländischen Malerei bezüglich unserer Fragestellung liegt somit einerseits in der Produktion von geschlechtlichen Identitäten wie andererseits in der Verunsicherung normativer Fixierungen.

21 Vgl. *Leucker*, „De last van't huys, de will des mans...“

22 *Nicolas Maes*, *Die Lauscherin*, 1655, Privatbesitz.

23 *Kemp*, *Kunstwerk und Betrachter*.

24 *Richardson*, *Pieter Bruegel the Elder*.