

Norbert Schneider

Schwellenängste

Zu einem Vestibül-Bild Jacob Ochtervelts

Houbraken hat überliefert, daß Jacob Ochtervelt zusammen mit Pieter de Hooch Schüler des Nicolaes Berchem in Haarlem war. In der Tat weist Ochtervelts Malerei, eine äußerst subtil durchgearbeitete »fijnschilderij«, sowohl stilistisch als auch motivisch eine Affinität zu de Hoochs Bildern auf; auch zu Vermeers Werk lassen sich hinsichtlich mancher Sujets und der virtuoson Farb- und Lichtbehandlungen Relationen herstellen. Dennoch hat der Künstler, der die meiste Zeit in Rotterdam arbeitete und erst gegen Ende seines kurzen Lebens nach Amsterdam übersiedelte, stets im Schatten der Delfter Meister gestanden, obwohl er, wie Susan Donahue Kuretsky in ihrer Monographie von 1979 hat zeigen können¹, durchaus ein eigenständiges, wenngleich auf nur wenige Bilder – eine Reihe davon sind überdies Repliken – beschränktes Motivrepertoire entwickelt hat.

Es handelt sich dabei um einen Komplex von Gemälden, die Situationen in Vestibülräumen vor Augen führen, wie jenes vom Künstler 1665 datierte, das sich heute in Saint Louis befindet (Abb.1).² Besonders auffallend daran ist das System von Oppositionen und Konfrontationen, das sich sowohl auf der architektonischen als auch auf der sozialen Ebene manifestiert: Von einem Betrachterstandpunkt im Hausinnern, der soweit zurückverlegt ist, daß man die Distanz des aus einem diagonalem Fliesenrapport gebildeten, hellen Marmorfußboden überschauen kann, der eine räumliche Positionierung der agierenden Personen ermöglicht, blickt man auf die bräunlich verschattete Innenseite der genau bildparallelen Hauswand. In deren Mittelachse ist eine Tür geöffnet, so daß man – wie auf den Bildern Gerrit Berckheydes (»Straße in Haarlem«, Dresden) – auf die Häuserflucht einer Straße sehen kann, an



1 Jacob Ochtervelt: Straßenmusikanten am Haus- eingang. 1665. Öl auf Leinwand, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum (Gift of Mrs. Eugene A. Perry in memory of her mother, Mrs. Claude Kirckpatrick, Nr. 162.128)

deren Ende schemenhaft ein Kirchturm (wohl der der St. Laurenskerk in Rotterdam) erscheint. Offenbar setzt bereits die Abenddämmerung ein: in monochromer umbra- und sienabrauner Färbung verwischen sich draußen die Konturen.

Diesem Hintergrund in ihrer ärmlich-zerschissenen Kleidung farblich angeglichene, suchen zwei Straßenmusikanten – ein älterer Mann mit einer Geige und ein Knabe mit einer Drehleier, wohl sein Sohn – das Hausinnere zu betreten, mit verlegenem bodenwärts gerichtetem Lächeln, dennoch nicht ohne eine gewisse Keckheit. Vorwitzig hat der Junge bereits seinen linken Fuß auf die Schwelle gesetzt. Von rechts gebietet eine Magd den Eindringlingen Einhalt: ihr ausgestreckter Zeigefinger weist auf die gegenüber dem Straßenniveau erhöhte Türschwelle, die eine Trennlinie markiert, eine imaginäre Begrenzung oder Barriere, die nur mit besonderer Erlaubnis überschritten werden darf.

Sichtliches Vergnügen scheint dieser Besuch dem blau gekleideten Kind zu bereiten, das freudestrahlend zur Magd aufblickt, die es an der Hand hält. Offenkundig handelt die Magd im Auftrag der Frau links, die mehr im Inneren des Raumes auf einem etwas erhöhten Stuhl sitzt. Ihre Kleidung, ein lachsfarbener Satinrock mit Goldborte und eine hellblaue, mit gelben Schleifen verschlossene Seidenjacke, demonstrieren ebenso wie ihre Frisur und das den Wangen aufgelegte Rouge einen begüterten Status. Obwohl das »Vorhuis« (wie man das Vestibül im Holländischen zu nennen pflegte)³ mit Ausnahme des durch den voluminösen Reifrock der Frau verdeckten Stuhls nicht möbliert ist, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß dieser Raum Reichtum und großbürgerliche Wohlsituietheit signalisiert. Diese Sphäre grenzt sich als autonomer Bezirk von der Außenwelt ab, aber sie ist ein vermittelnder, zum Allerheiligsten des eigentlichen Hausinneren distanzschaffender Raum, in dem die bei aller Demarkation gegenüber der Außenwelt unvermeidlichen Sozialkontakte stattfinden und die Vertreter der andere Stände und Berufe abgefertigt werden.

Ins Vestibül werden nun karitative Handlungen wie Almosenspenden, überhaupt Bezahlungen verlagert, die zuvor mehr noch auch vor der Haustür vollzogen wurden, wie Jan Steens zehn Jahre vor Ochtervelts Bild gemalte Szene des sogenannten Bürgermeisters von Delft belegt (Abb. 2),⁴ der breitbeinig vor der Haustür auf einem zweistufigen Podest sitzt und mit einer von ihrem Kind begleiteten gebrechlichen Frau über ihre Petition spricht, bei der es, wie ihre Geste andeutet, wohl um eine finanzielle Unterstützung geht.

Auch die Frau auf Ochtervelts Bild hält ein Entgelt in Form einer Münze bereit. Während der Bürgermeister nicht ohne eine behäbige Jovialität und Gönnerhaftigkeit die Bittstellerin anschaut, vermeidet die Hausfrau jeglichen Blickkontakt. Fast geistesabwesend, scheu und befangen, in einer annähernd puppenhaften Erstarrung schaut sie zu Boden: die ganze Situation, die in ihrer latenten Bedrohlichkeit und Ausgangsungeßigkeit bewältigt werden muß, ist ihr offensichtlich unangenehm und peinlich, wenngleich sie versucht, die Würde zu wahren, die zu beweisen ihr aufgetragen ist. Ihre als Handteller geöffnete Rechte, die spiegelbildlich zur linken, der gleichsam untergeordneten Hand gedreht ist, läßt zögernd und etwas zurückgenommen, von den Adressanten gar nicht bemerkt, zum Empfang des Geldes ein.

Unbefangen ist lediglich das kleine Mädchen, dem die musikalische Darbietung offensichtlich Freunde bereitet. Sein Spontanverhalten kennt noch keine sozialen Limitationen; kaum verwunderlich, daß es sich in unmittelbarer Nähe der Musikanten



2 Jan Steen: Der Bürger(meister) von Delft und seine Tochter. 1655. Öl auf Leinwand. Privatbesitz

befindet. Aber der auf die Schwelle verweisende Zeigegestus der Magd, der diesen gilt, übt auch bei dem Kind ein Abgrenzungsbewußtsein ein, ein Identitätsmuster, das über die Hauswände und die Türschwelle nicht nur symbolisch, sondern durchaus noch real geschaffen wird. Das Kind ist ganz der Magd zugeordnet, die es an der Hand hält, ihm so Schutz bietet, auf diese Weise aber auch die besondere Zusammengehörigkeit von Gesinde und Kindern der Herrschaft innerhalb des Familienverbandes bekräftigt. Magd und Kind bilden ein in sich geschlossenes soziales Subsystem, sie handeln zirkulär auf einander bezogen. Zwischen der Mutter, der »huisvrouw«, links und dem Kind besteht fast keine Beziehung, eher eine der wechselseitigen Ignorierung. Beide sind voneinander durch einen relativ großen Abstand entfernt, einen Zwischenraum, innerhalb dessen die beiden Musikanten erscheinen. So entsteht eine starke Isolierung der Mutter, der keine weitere Person beigesellt ist.

Ähnlich hatte Pieter de Hooch die sozialen Kohärenzen bzw. Segregationen kompositionell fixiert. Auf seinem »Delfter Hof« von 1658 (London, National Gallery) (Abb. 3)⁵ erscheint die Subsystembildung über einen architektonischen Rahmen vermittelt: Links eine bogenüberspannte Tür mit einem vom Hof zur jenseitigen Straße führenden schmalen Korridor, in dem – in Rückenansicht – die »huisvrouw« steht, rechts, aus einem dazu parallelen Verschlag hervorkommend, die Magd mit dem Kind. Auch hier faßt sie das ihr anvertraute Mädchen bei der Hand und wendet sich ihm im Gespräch zu. Der Flur bildet einen »doorkijk«, einen perspektivischen Durchblick, der, bei Reduzierung des Bildausschnitts, es ermöglicht, mehrere räumliche Bereiche im Sinne narrativer Simultanität nebeneinander sichtbar zu machen. Auch hier spielen die Türen, die vordere, also hofseitige und die hintere, zur Straße hin gelegene, geöffnete Tür eine besondere Rolle. Ihr Geöffnetsein suggeriert Durchlässigkeit und somit Freiheit. Zugleich aber ist evident, daß dieses Unverschlossenheit paradoxerweise abriegelt und eingrenzt; der Frau ist ein Verlassen dieser Sphäre nicht gestattet. Die Raumschranken sind verinnerlicht, es bleibt mithin



3 Pieter de Hooch: Dienstmagd mit Kind im Hof („Delfter Hof“). 1658. Öl auf Leinwand. London, National Gallery

nur eine im Schauen sich unzulänglich erfüllende Sehnsucht, der Blick auf die ohnehin handlungsarme Straße. (bei de Hooch wird dieses Motiv gelegentlich – so auf dem Berliner Bild »Die Mutter«⁶ von etwa 1661/63 (Abb. 4) – in der Weise abgewandelt, daß nicht die Mutter, sondern das Kind, ein Mädchen, an der geöffneten Haustür ins Freie schaut. Der Sachverhalt ist dort aber durchaus ähnlich, denn auch das Kind ist weitgehend an das Hausinnere gebunden.)

Die aus Backsteinen und Sandstein alternierend gebildete Rahmung der Hoftür auf de Hoochs Londoner Hinterhofbild erhält mit ihrem oberen rundbogigen Abschluss den Charakter eines Triumphbogens, der die Frau nobilitierend umfängt, gleichsam ein bürgerliches Pendant zum dignitätssteigernden Arcus, durch den – wie bei Rubens oder van Dyck⁷ – Repräsentanten des Adels einziehen. Dort freilich ruhmverklärend in frontaler Zuwendung zum Betrachter, während bei de Hooch nicht von ungefähr die anonyme Rückenansicht der Frau das Pathetische des aristokratischen Vorbildes in ein Bildzeichen affektgezügelter, demutsvoller Ergebenheit verwandelt.

Kaum zufällig ist die imitative Verwendung von bildimmanent einen neue Sinnzusammenhang stiftenden Realien durch de Hooch, der das Tor und die darüber befindliche Inschrift vom Hieronymusdael-Kloster in Delft (heute im Haus Oude Delft Nr. 157) abkonterfeit hat. Der Text der Tafel lautet: »Komm hierher in des Heiligen Hieronymus Tal, willst du Geduld und Gelassenheit erlangen. Denn wir müssen erst tief sinken, wollen wir erhoben werden.«⁸ Durch die Assoziation zum Kloster wird ein verzichtsbereit-asketisches Verhalten, ein zurückgezogenes Anachoretentum beschworen, und die in der Inschrift apostrophierte Selbsterniedrigung als Voraussetzung von Erhöhung und Ausgeglichenheit der Gefühle wird zum ethischen Ideal für die Frau.

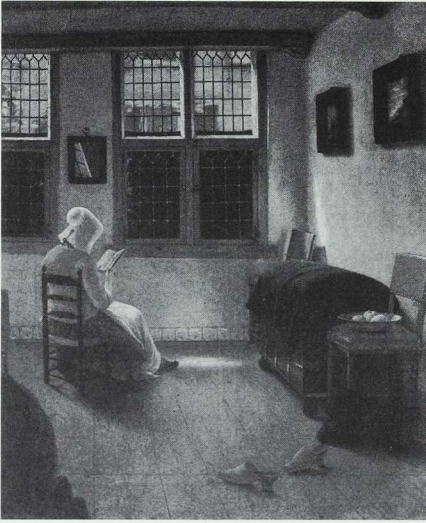
Derlei geradezu klösterliches Eingesperrtsein von Frauen thematisieren zahlreiche holländische Bilder wie etwas jenes von Dirck Hals mit einer Frau (Mainz, Ge-

mäldegalerie),⁹ die in aufgeregter Bewegung ihres Körpers einen ihr zugesandten Liebesbrief zerreißt. Ihrer Gefühlslage entsprechen die stürmischen Wogen auf dem Marinebild an der Wand, das emblematisch auf ihre Leidenschaften hindeuten soll. Hier ist der kahle Raum mit dem durch eine Lade abgedunkelten Fenster wirklich noch ein Gefängnis. Eine ähnlich Situation zeigt das Gemälde von Jacobus Vrel mit einer Frau am Fenster, die mit ihrem Armsessel zu dem dreiteiligen Bleirutenfenster gewippt ist, hinter dessen opaken Scheiben schemenhaft das Gesicht eines Kindes zu erkennen ist. Gibt es hier, anders als in Ochtervelts Bild, noch eine Zuwendung von der Mutter zum Kind, so ist diese objektiv durch das wandartig abschließende Fenster wieder durchschnitten; die unmittelbare Nähe verwandelt sich wieder in Distanz, in ein Nicht-Erreichenkönnen.

Pieter Janssens Elingas ebenfalls in identitätsnegierender Rückenansicht dargestellte »Lesende Frau« (um 1670; München, Alte Pinakothek),¹⁰ (Abb. 5) vermutlich eine genrehafte Säkularisierung des Vita contemplativa-Motivs, ist ebenfalls in einen Innenraum gleichsam eingesperrt, wobei auch hier die Klappläden den Blick auf die Straße vereiteln. Elinga operiert mit Bildzeichen, die ihm aus der Tradition nie-



4 Pieter de Hooch: Die Mutter. Um 1661/63. Öl auf Leinwand. Berlin, Staatliche Museen (Nr. 820 B)



5 Pieter Janssens Elinga: Die lesende Frau. Um 1670. Öl auf Leinwand. München, Alte Pinakothek

derländischer Malerei vertraut waren. So sind – wie auf Jan van Eycks Arnolfini-Bild – die ausgezogenen Trippen in Anlehnung an die Mose-Stelle »Zieh deine Schuhe aus, denn der Ort, den du betrittst, ist heiliges Land« ein Hinweis auf die Heiligkeit des Zimmers bzw. des Hausinnern. Auch der Spiegel konnotiert im fernen Anklang die mariologische Bedeutung des »Speculum sine macula«. ¹¹

Doch kehren wir zu Ochtervelts Bild zurück. Die Komposition ist so angelegt, daß die Musikanten sich unmittelbar auf den Betrachter als den virtuellen Bewohner des Hauses zubewegen, so daß ihre Armut und ihr Vagantentum ihn in irritierender Weise provozieren. Es erfolgt hier innerbildlich eine unmittelbare Konfrontation zwischen einem in verfeinerter Wohnkultur sich immer mehr separierenden Reichtum und einer Armut, von der wir wissen, daß sie infolge der inflationären Entwicklung, der Stagnation der Reallöhne und infolge der Missernten, Seuchen und Kriege des 17. Jahrhunderts in riesigem Ausmaß zunahm und von der Gesellschaft als Bedrohung und Gefahr gesehen wurde. Die Gewalttätigkeit und Kriminalität, die durch diese Pauperisierung freigesetzt wurde, zeigt sich besonders in den (satirisch gefärbten) Bildern Adriaen van des Vennes (»Al-arm«, Den Haag, Mauritshuis), ¹² (Abb. 6) wo sich Krüppel und Blinde schlagen. Gegenüber solchen blindwütig-aggressiven Verhaltensformen der unterprivilegierten Schichten erscheinen die Armen Ochtervelts gezügelter, fast diszipliniert, jedenfalls voller Anerkennung der sozialen Hierarchie, und die Ausübung der Musik zeigt das Bemühen, Almosen nicht aufgrund einer schicksalhaften Randexistenz zu fordern, sondern für diese karitative Zuwendung eine entlohnbare Leistung zu bieten. Damit wird aus der Sicht des Künstlers Armut neu bewertet als ökonomisch erklärbarer Erscheinung, die auch ökonomisch wenngleich nicht überwindbar, so doch als verbesserbar begriffen wird. Dies unterscheidet Ochtervelts Darstellung der Armen vom älteren Stereotyp der Bettler, wie es Lucas van Leydens 140 Jahre früher geschaffener Stich einer »Bettlerfamilie« (Abb. 7) repräsentiert, wo in Anlehnung an Sebastian Brants »Narrenschiff«, das

Betteln als Müßiggang und vorgetäuschte Armut inkriminiert wird. (Das den Zug anführende Kind trägt eine Narrenkappe und als Zeichen der Torheit und Verblendung bzw. Sittenwidrigkeit des Verhaltens eine Eule auf der Schulter.) In seiner Schrift »An den christlichen Adel deutscher Nation« schrieb, mit einer solchen Auffassung im Einklang, Martin Luther: »Es geschicht, meynis achten, auff keinem handel so viel bubereyen und triegereyen, als auff dem bettel...«¹³

Vergleicht man Ochtervelts Detailmotiv der Musikanten mit verwandten Sujets, etwa David Vinckboons 1605 gemaltem »Blinden Drehleierspieler«, (Abb.8)¹⁴ so wird man eines kulturellen Wandels gewahr, der sich vornehmlich darin zeigt, daß zuvor noch der öffentliche Raum, der Marktplatz bzw. der Jahrmarkt der Ort des Auftretens von Musikanten war, wo eine grölende, sie verhöhnende Kinderschar sie umringt oder ihnen klettenhaft angeheftet folgt. Bei Ochtervelt dagegen wenden sich die Musikanten wie Hausierer an einzelne – hier: reiche – Familien. Damit wird ihre Musik, die sich nicht mehr an ein diffuses Publikum richtet, zu einem individuell adressierten Warenangebot, vergleichbar jenen Weintrauben, die auf einem anderen Bild Ochtervelts (St. Petersburg, Eremitage) (Abb. 9) eine Obsthändlerin feilbietet, die erkennbar die Schwelle des Vestibüls nicht überschreiten darf.¹⁵ Zwar erscheint die »huisvrouw« im Vergleich zu der auf dem Bild in St. Louis etwas lebhafter und am Geschehen beteiligter, aber auch hier steht sie – aufsichtführend – im Hintergrund. Der Vorgang spielt sich primär nur zwischen der Händlerin, dem Kind und der Magd ab, wobei letztere, vor der Handwaage mit einer Obstschale in der Hand kniend, eine vom Mädchen dargerechte Weintraube kostet.

Innerhalb der holländischen Genremalerei kam, wie die besprochenen Bilder erkennen ließen, den Innenräumen eine soziales Handeln und soziale Differenzierung definierende Funktion zu. Architektur – genauer: das Haus – erscheint als eine



6 Adriaen van de Venne: All-arm. 1621. Öl auf Holz. Amsterdam, Rijksmuseum



7 Lucas van Leyden: Die Bettlerfamilie. 1520. Kupferstich. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet



8 David Vinckboons: Der blinde Leierkastenmann. Öl auf Holz. Amsterdam, Rijksmuseum

Sphäre, die stratifikatorisch trennt und Position zuweist. In bildliche Diskurse übersetzt erscheinen hier Überlegungen, wie sie bereits Jean Bodin in seinen »Six livres de la république« (Paris 1583) formuliert hatte, eine Abhandlung, die zwar das theoretische Fundament für den monarchisch regierten absolutistischen Staat bilden sollte (und gebildet hat), dennoch eine so weit gefasste Staatstheorie war, daß ihre Prinzipien auch für ständedemokratische Systeme wie die holländischen Generalstaaten Geltung beanspruchen konnten. Zentral ist für Bodin der Eigentumsbegriff. Gegenüber dem »Kommunismus« Platos, der beabsichtigt habe, »die Begriffe ›mein‹ und ›dein‹ auszulöschen«, versucht Bodin gerade zu verdeutlichen, daß der Staat, das Öffentliche, nur existieren kann, wenn es Eigentum gibt. »Das Öffentliche kann nur in bezug auf das Private gedacht werden.«¹⁶ (»Wenn alle Bürger König wären, gäbe es keinen König.«) Das Private wiederum manifestiert sich im »Haus«, das weitgehend das Synonym für Familie ist – Familie im weiter gefassten Sinne, also nicht nur der kleine enge Verband von Blutsverwandten, sondern auch Gesinde, Anverwandte, Inleute, Altenteiler usw.

Wie Richard van Dülmen dargelegt hat, bildete das Haus einen Friedensbereich, »der entweder durch eine Außenmauer, eine Dachtraufe oder einen Zaun (...) von der Außenwelt abgetrennt war. Hausfriedensbruch galt als schweres Vergehen. Es wurde streng unterschieden zwischen einem Angriff auf den Hausherrn auf offener Straße oder in seinem Haus, zwischen Straßenraub oder Einbruch in ein Haus.«¹⁷

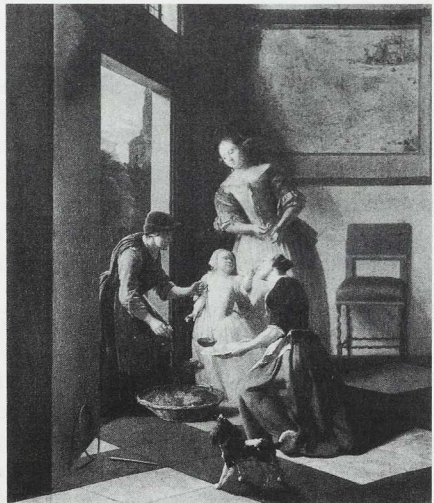
Was nun an den holländischen Interieurbildern (und speziell dem hier besprochenen Ochtervelt) auffällt, ist die Tatsache, daß der in der Rechts- und Verfassungsliteratur der Zeit als souveränes Oberhaupt der Familie beschworene »Hausvater« (pater familias) so gut wie gar nicht in Erscheinung tritt. Er ist, strukturalistisch gesprochen, ein »Term in absentia« im Syntagma des Bildes.¹⁸ Obwohl er nicht auftaucht, ist er aber stets mitgedacht, ja seine Wertmuster und Normen – in denen er seinerseits heterodoxen Forderungen des neuen Staates genügt und sie innerhäuslich transmittiert – bestimmen das Handeln der in seinem Haus wohnenden Personen. Seine

Regulative sind übersetzt in die Komposition des Bildes, in die Fügung der Kohärenzen und Distanzen; die formale Anordnung von Personen und Gegenständen entspricht tendenziell seiner Wahrnehmung, die im Bild und durch das Bild sich normativ verfestigt und durch dessen scheinbare Evidenz des Faktischen zu einem Sinnangebot für den Betrachter wird.

Kaum ein Zufall kann es sein, daß es fast ausschließlich Frauen sind, die stellvertretend handeln, dabei aber – und das gilt besonders für die »Mater familias«, die »Hausmutter« – Fähigkeiten der Konfliktbewältigung entwickeln müssen. Auf Ochtervelts Bild wird gezeigt, wie die Frau auf die Probe gestellt wird, wie bzw. ob sie sich angesichts der ungewissen (und vielleicht auch als gefährlich empfundenen) Situation adäquat verhält, was vorrangig heißt, ob sie intrafamilial die Distanz wahrt und gegenüber der Außenwelt Distanzen schafft und deutliche Grenzen zu ziehen imstande ist.

Dabei kommt in dem ihr zugerechneten Bewußtsein der Schwelle¹⁹ eine besondere Bedeutung zu, die an der Grenze des Hauses zum Raum der Öffentlichkeit der einzige schmale Bereich ist, der eine Durchlässigkeit gestattet. Sie ist zugleich aber auch der Bereich der Verhinderung, für Außenstehende die Zone des Innehaltens und Abstandwahrens, der Respektierung des Privaten. Die Schwelle – als halb reale, halb imaginative Grenze und Barriere – wird so, besonders bei der »Hausmutter«, zu einem mentalen Modell sozialer Abgrenzung und Differenzierung, zu einem prägenden Muster für das Verhalten.

Im Gegensatz zu Ochtervelt haben Rembrandt und Adriaen van Ostade auf ihren Hausierer- bzw. Bettlerszenen die Situation nicht von innen, sondern von außen, von der Straße her dargestellt. Ochtervelt adaptiert auf seinem Vestibülbild weitgehend die Perspektive bzw. den Blickwinkel der privilegierten städtischen Oberschicht, deren Wohlstand – proportional zur Deklassierung und Pauperisierung unterer Schichten – in der zweiten Jahrhunderthälfte noch zugenommen hatte. Die Lebenssphäre dieser Oberschicht wird durch die leuchtende Helligkeit des Innenraum zusätzlich



9 Jacob Ochtervelt: Der Traubenkauf. 1669. Öl auf Leinwand. St. Petersburg, Eremitage



10 Rembrandt: Der Dreheleierspieler und seine Familie erhalten Almosen. 1648. Radierung (B. 176/1)

geheiligt: auch auf dieser ästhetischen Ebene – nicht nur der der Komposition – findet eine starke Polarisierung statt.

Es ist bezeichnend, daß Rembrandt auf seiner Radierung von 1648 (B. 176/1) die Situation von der Straße als dem öffentlichen Raum her wahrnimmt. Sein Interesse fixiert sich also, nicht ohne Emphatie, stärker auf die Unterprivilegierten, die im Vergleich zu dem Almosen gebenden Alten in der Haustür, von dem nur der Oberkörper zu erkennen ist, ganzheitlich (als Ganzfiguren) wiedergegeben werden. Aber obwohl die Sozialkontakte nicht den hohen Distanzierungsgrad wie auf Ochtervelts Bild aufweisen, das Verhältnis des Almosenspenders zu den Armen eher voller Anteilnahme und Gefühlswärme erscheint, ist auch hier eine Grenze durch die Tür bzw. die Außenwand des Hauses gesetzt: ein Betreten des Hauses ist den Bettlers verwehrt.²⁰

Die unterschiedlichen Wahrnehmungsformen und Blickwinkel lassen das Bemühen der holländischen Genremaler erkennen, Perzeptionsmuster zu entwickeln, die nicht (nur) als innerästhetische Bildlösungen begriffen sein wollen, sondern als anschauliche Verhaltensmodelle in die Realität des Alltags wirken sollten. Halb registrieren sie eine bereits sich etablierende neue Lebensform, halb transzendieren sie das faktische, indem sie wunschbildhaft Lösungen für die gesellschaftlichen Konflikte, in unserem konkreten Fall: den Widerspruch von steigendem Reichtum und expandierender Armut, anbieten. Deutlich wird dabei, daß die Konflikte nicht gezeugnet werden, jedoch harmonisiert erscheinen. Ein große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Modellierung des Affektverhaltens zu, das diese Spannungen aushalten und bewältigen und in eine Rhetorik der Körpersprache übersetzen muß, die, einmal geschaffen, dann entlastend wirken kann. Ochtervelt hat mit seinem Bild, das gleichsam im visuellen Experiment die Frage auch der adäquaten Reaktion und sozialen Konfiguration aufwirft, gezeigt, mit welchen Gefühlsambivalenzen, Selbstkontrollen, ja letztlich Isolationen der privilegierte Status erkauft ist.

Anmerkungen

- 1 Susan Donahue Kuretsky: *The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1882)*, Montclair, N. J., 1979. – Dies.: *The Ochtervelt Documents*, in: *Oud Holland* 87, 1973, S. 124-41. – Dies.: *The Ochtervelt Documents (aanvulling)*, in: *Oud Holland*, 89, 1975, S. 65-66.
- 2 Vgl. Nr. 187 in: *Ausst.-Kat. Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (Dahlem)*, 8. Juni bis 12. August 1984, S. 260 ff. (mit Farbabb.; Text von Peter C. Sutton).
- 3 Zur holländischen Architektur des 17. Jahrhunderts vgl. Jakob Rosenberg, Seymour Slive, Engelbert Hendrik ter Kuile: *Dutch Art and Architecture 1600-1800 (Pelican History of Art)*. Harmondsworth 1977 (3rd ed.), S. 371 ff.
- 4 Vgl. Bob Haak: *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*. Köln 1984, S. 427, Abb. 936.
- 5 Vgl. Christopher Brown: *Dutch Genre Painting. Themes and Painters in the National Gallery*. London 1976, Pl. 32, S. 41 ff. – *Ausst.-Kat. Von Frans Hals bis Vermeer* (wie Anm. 2), Nr. 55, S. 196 ff.
- 6 Vgl. W.R. Valentiner: *Pieter de Hooch (Klassiker der Kunst 35)*. Stuttgart 1929, S. 56, 274. – Jan Kelch: *Flämische und Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1985, S. 189 ff. hier S. 240 (mit Farbabb.). Siehe auch Peter C. Sutton: *Pieter de Hooch. Complete Edition with a Catalogue Raisonné*. New York 1980, S. 30, 54, 91, Kat.-Nr. 51.
- 7 Vgl. Peter Paul Rubens: *Der Herzog von Lerma. 1603. Öl auf Leinwand, Madrid, Prado*. Dazu: Charles Scribner III: *Peter Paul Rubens*. New York 1989, S. 14 (Abb. 13 auf S. 15). – Anthonis van Dyck: *Karl I. zu Pferde, begleitet von dem Stallmeister St. Antoine. 1633*. London, Royal Collection. Dazu: Erik Larsen: *L'opera completa di van Dyck 1626-1641*. Mailand 1980, S. 110, Nr. 773, Farbtafel XXIX.
- 8 Vgl. *Kat. Von Frans Hals bis Vermeer* (wie Anm. 2), S. 193, Abb. 1.
- 9 Eduard Plietzsch: *Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*. Leipzig 1960, Abb. 10.
- 10 *Katalog Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*. München 1983, S. 262 f. (Peter Eikemeier). – *Katalog Alte Pinakothek III. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Bearbeitet von E. Brochhagen und B. Knüttel. München 1967, S. 38 f.
- 11 Vgl. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge/Mass. 1953 (ND New York, Evanston u.a. 1971: Icon Editions), Bd. 1, S. 203 (zur »Arnolfini-Hochzeit«); Norbert Schneider: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*. Köln 1992, S. 32 ff.
- 12 Vgl. *Ausst.-Kat. Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. Amsterdam, Rijksmuseum, 1976, Nr. 67.
- 13 Vgl. Christopher Brown: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. München 1984, S. 111 ff., bes. 129 ff. – Vgl. auch Thomas Fischer: *Städtische Armut und Armenfürsorge im 15. und 16. Jahrhundert. Sozialgeschichtliche Untersuchungen am Beispiel der Städte Basel, Freiburg i.Br. und Straßburg*. Göttingen 1979 (zugl. Diss. Phil. Freiburg i.Br. 1976). Zur Bewertung der Armut als gottgegebenem sozialen Stand, der im heilsgeschichtlichen Plan unverrückbar vorgesehen ist, im Werk von Hans Sachs siehe Anne Kathrin Brandt: *Die »tugentreich frau Armut«*. Besitz und Armut in der Tugendlehre des Hans Sachs. Göttingen 1979, bes. S.13 ff.
- 14 Brown (wie Anm.13), S. 19 (Farbabb.)
- 15 Vgl. E. Plietzsch (wie Anm.9), Abb. 99. – Zum expandierenden Hausiererhandel im 17. Jahrhundert vgl. Josef Kulischer: *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit*. Darmstadt, 4. Aufl. 1971, Bd. 2, S. 285 ff. – Zur Vagabundage seit dem 16. Jahrhundert vgl. Michel Mollat: *Les pauvres au moyen âge*. Paris 1978, S. 256 ff. – Bronislaw Geremek: *Geschich-*

- te der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa. München 1991. – Richard Gascon: *Économie et pauvreté aux XVIe et XVIIe siècles*. Lyon, ville exemplaire et prophétique, in: Michel Mollat, Hg.: *Études sur l'histoire de la pauvreté*. Paris 1974, S. 747 ff. (enthält viel statistisches Material zur sozialen Herkunft der Armen). – Thomas Riis: *Poverty and Urban development in Early Modern Europe*. Alphen, Stuttgart, Brüssel, Florenz, 1981, S. 1-28. – Paul Zumthor: *Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts*. Leipzig 1992, S. 277 ff. (»Massenlebens und Kriminalität«). Zumthor betont, daß Armut und Vagabundage mit Unnachsichtigkeit und drakonischen Strafen verfolgt wurden. Dieser Sachverhalt steht in diametralem Gegensatz zu der harmonisierenden Darstellung der Pauperismus in der holländischen Malerei der Zeit.
- 16 Jean Bodin: *Über den Staat*. Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Gottfried Niedhart. Stuttgart 1987, S. 13 f. (= Buch I, 2. Kapitel, aus: *Les six livres de la république*. Paris 1583). – Zur Verbreitung dieses Werks in den (südlichen) Niederlanden vgl. M.T. Lenger: *Les éditions anciennes de la »République« de Bodin conservées dans les bibliothèques belges*. Brüssel 1983. – Siehe auch:
- »La République« de Bodin. Atti del convegno di Perugia. 14.-15. November 1980 (In: *Il pensiero politico*, 1981, Fasz. 1).
- 17 Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit*. Erster Band: *Das Haus und seine Menschen*. 16.-18. Jahrhundert. München 1990, S. 12 ff. und die in den Anmerkungen (S. 245 ff.) angegebenen Literaturhinweise.
- 18 Vgl. Roland Barthes: *Die Imagination des Zeichen*, in: *Ders.: Literatur oder Geschichte*. Frankfurt am Main 1969 (edition suhrkamp 303), S. 36 ff.
- 19 Zur Schwelle vgl. Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle, Leipzig 1743, Bd. 36, Sp. 380. – Vgl. auch Heidi de Mare: *Die Grenze des Hauses als ritueller Ort und ihr Bezug zur holländischen Hausfrau des 17. Jahrhunderts*, in: *Kritische Berichte* 4/1992, S. 64-79.
- 20 Zu Rembrandt vgl. Christopher White: *Rembrandt as an etcher. A Study of the artist at work. Plates*. London 1969. – Marianne Bernhard (Hg.): *Rembrandt*. Druckgraphik. Bd. I. München 1976, Abb. S. 372. – Vgl. auch R. Graul: *Rembrandt. Die Radierungen*. Leipzig, 2. Aufl. 1923, Nr. 236. – L. Münz: *Rembrandt's Etchings*. London 1952, Nr. 271/II.