

Metamalerei im 17. Jahrhundert

Daniela Hammer-Tugendhat
Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.
Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag
2009. 340 S., 142 farb. Abb., 14
Farbtaf. ISBN 978-3-412-20446-4

Daniela Hammer-Tugendhat geht von der Feststellung aus, dass Malerei nicht nur die Sichtbarkeit der Welt abbildet, sondern mit Ausschlüssen aus der visuellen Repräsentation Wertungen vornimmt und Weltbilder prägt. Das Buch untersucht derartige künstlerische Strategien in der holländischen Malerei des 17. Jh.s, die wegen der Perfektion in der Wiedergabe ihrer Sujets als besonders realistisch gilt. Die Verf. entfaltet ihre These einer „Bewusstseinsproduktion durch Unsichtbarmachen“ an zwei Themenkreisen. In dem ersten Teil geht es um Geschlechterkonstruktionen bei Rembrandt, in dem zweiten unter dem Motto „Malerei, nicht Mimesis“ um die holländische Genremalerei. Vermeer, van Mieris, Metsu, Hoogstraten, Terborch u.a. stellen deren vordergründigen Abbildcharakter in Frage und thematisieren mit dem Motiv der Briefleserin im Interieur die Unsichtbarkeit internalisierter Affekte.

In den Kapiteln zu Rembrandt stellt die Verf. in Darstellungen heterosexueller Erotik das Verschwinden der männlichen Protagonisten, in Repräsentationen von Öffentlichkeit die Abwesenheit von weiblichen Bildfiguren fest. In den Gemälden *Bathseba* (1654, Paris), *Susanna* (1636, Den Haag), *Lukrezia* (1664, Washington; 1666, Minneapolis), *Danae* (1636, St. Petersburg) und *Eine Frau im Bett* (1645, Edinburgh) konnotiert Rem-

brandt Weiblichkeit mit Körper, Privatheit und Liebe, Männlichkeit im Gruppenportrait *Die Staalmeesters* (1662, Amsterdam) und in Einzelbildnissen mit Rationalität, Öffentlichkeit und Triebkontrolle. Die Verf. konzentriert die Untersuchung auf Rembrandt, weil sich dessen Frauenbilder durch eine außergewöhnliche Empathie auszeichnen, wie die neuere Forschung einhellig feststellt, während die Thematisierung seines eigenen Geschlechts in den zahlreichen Selbstbildnissen und einigen wenigen Radierungen, die Paare im Liebesakt zeigen, keine Beachtung gefunden hat. Es geht Daniela Hammer-Tugendhat nicht um die abermalige Feststellung der Polarisierung der Geschlechter im Schema Natur/Kultur in der bürgerlichen Gesellschaft, sondern um deren ästhetische Konstruktion, um den spezifischen Beitrag der Malerei.

SELBSTREFLEXIVE METAMALEREI

Während die Ergebnisse des ersten Teils nicht unbedingt überraschen, verblüffen die des zweiten mit Nachweisen einer selbstreflexiven Metamalerei (im Anschluss an Victor Stoichita), die den suggestiven Realismus der holländischen Malerei als Täuschung markiert. Der Einsatz von Spiegeln, die nichts oder falsch abbilden, und Bilder im Bild, die nicht nur ikonographisch, sondern auch formalästhetisch argumentieren, geben ein hohes Niveau der Bildkritik zu erkennen. Die bildinterne Figur in Frans von Mieris' Gemälde *Frau vor dem Spiegel* (1670, München), die in das Betrachten der Betrachtung versunken ist, wird von der Verf. als Verkörperung einer Beobachtung zweiter Ordnung im Sinne von Luhmanns Systemtheorie interpretiert. Dieses Motiv und die pointierte Nicht-Übereinstimmung von Bild und Spiegelbild bei Vermeer u.a. verweisen auf die Faszination, die der trügerische Charakter der „Wahrheitseffekte einer realistischen Malweise“ und Widersprüche in der Bilderzählung ausübten. Die gemalte Skep-

sis gegenüber der scheinbaren Evidenz der Sichtbarkeit bereitet auf die Kapitel zur Darstellung der Empfindungen der *Liebesbrieffleserin* vor, die nicht mimisch oder gestisch zum Ausdruck gebracht werden, so dass die BetrachterInnen sie imaginieren müssen. Die Verf. kontextualisiert mit großer Umsicht das Schlüsselmotiv der *Brieffleserin im Interieur* und korrigiert die gängige Auffassung, dass erst die empfindsame Briefkultur des 18. Jh.s Innerlichkeit und Individualisierung forciert habe.

Entscheidend ist der Schritt von einer kodifizierten Darstellung der Affekte im Sinne von Physiognomik und Historienmalerei zur Evokation von Emotionen auf der Betrachterseite durch Imagination des Unsichtbaren. Die Verf. arbeitet differenziert unterschiedliche Ebenen der Emotionalisierung heraus. Während Rembrandts *Bathseba* Einführung in das Seelendrama der Heldin verlangt, inszenieren Vermeer und Terborch das unzugängliche Innenleben der Brieffleserin als Geheimnis. Daniela Hammer-Tugendhat problematisiert die weibliche Codierung der zum verinnerlichten Gefühl transformierten Leidenschaften und ihre Domestizierung am weiblichen Körperbild (besonders streng und schön bei Vermeer) nicht, weil sie die Zuschreibung von selbstreflexiver Innerlichkeit („Nachdenklichkeit“) als Subjektivierung begrüßt. Im Mittelpunkt der Argumentation steht zudem hier das Verhältnis zwischen Bild, Schrift und Sprache, das zum Anlass für einen fulminanten Exkurs zur Hierarchie der Medien, Lessings *Laokoon* und Grundfragen kunstgeschichtlicher Methoden und Zielsetzungen wird.

Die Faszination des Buches beruht jedoch nicht allein in den hier verknüpft skizzierten Thesen und Ergebnissen, sondern vor allem in den brillanten Einzelanalysen und im Gang der Untersuchung selbst. Die Verf. verbindet ihre Bildlektüren mit einem theoretischen Rahmenwerk, das wissenschaftsgeschichtlich fundiert und in den Bild- und Geschlechterpolitiken der Gegenwart verankert ist. Die lebendige Sprache (die Spuren der Lebendigkeit der Vorträge enthält, aus denen die einzelnen Kapitel hervorgegangen sind) und

die großzügige Ausstattung mit Farbbildungen bieten ein echtes Lesevergnügen. Die Einarbeitung der umfangreichen Literatur wird produktiv gemacht für ideologiekritische Rezeptionsebenen, die wiederum Voraussetzung der wissenschaftsgeschichtlichen Selbstverortung der Verf. im Sinne der Diskursanalyse sind. Das Buch adressiert zwar vorrangig die Niederländer- und Genderforschung im Fach, es interveniert jedoch zugleich energisch in aktuelle Debatten um die Ent-Hierarchisierung von Text und Bild, die Geschichtlichkeit der Affekte und geschlechtsspezifischer Subjektivität in der Frühen Neuzeit. Daniela Hammer-Tugendhat führt exemplarisch vor, was eine disziplinär verankerte Kunstgeschichte zu einer interdisziplinären Kulturwissenschaft beitragen kann, die das Spezifische der visuellen Bedeutungsproduktion nicht selten unterschätzt oder ganz verkennt.

KUNSTGESCHICHTE ALS KULTURWISSENSCHAFT

Zwei Aspekte ihrer Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft sind besonders wichtig, weil sie erlauben, künstlerische Qualitäten ohne Geniekult zu fassen. Der erste betrifft den methodischen Schlüsselbegriff der ästhetischen Inszenierung. Die Verf. macht deutlich, dass Bedeutung in der Malerei nicht (nur) auf der motivischen, sondern auch und sogar primär auf der formal-ästhetischen Ebene entsteht. Sie weist den festgefahrenen Antagonismus zwischen Ikonologen und Anti-Ikonologen (Positionen, für die Eddy de Jong und Svetlana Alpers stehen) zurück und erschließt die kulturelle Bedeutung von Formen und formalen Strukturen. Zugleich erweitert sie mit ihren kulturwissenschaftlichen Fragen an die Semantik der Formen die neuere Bildwissenschaft (Gottfried Boehm) und eine Mediengeschichte der Malerei (Hans Belting, Christiane Kruse), die gendertheoretische Aspekte ignorieren und psychohistorische weitgehend ausklammern.

Einen zweiten Ausstieg aus den „Meistererzählungen“ erlaubt die besondere Art der Kontextualisierung. Die Verf. verortet nicht nur einzelne Gemälde, Motive und Bildserien in unter-

schiedlichen Diskurs- und Praxisfeldern, sondern stellt darüber hinaus erhellende Analogien zwischen literarisch und künstlerisch artikulierten Positionen fest. Die Vergleiche etwa zwischen Shakespeares Versepos *The Rape of Lucrece* (1594) und Rembrandts Konzeption der *Lukrezia* (1666), zwischen Vermeers Diesseitigkeit und Spinozas Absage an einen transzendenten, personalen Schöpfergott profilieren die Bedeutung der Gemälde – ohne sie als Einfluss der Dichter und Philosophen auf die Maler deuten zu wollen. Hammer-Tugendhat geht es nicht um die Erklärung von Gemälden durch Texte, sondern um analoge Denkstrukturen, die in der ähnlichen Verarbeitung einer gemeinsamen historischen Erfahrung von Philosophen, Dichtern und Malern begründet sind. Ihre Kombination der ästhetischen Struktur und der historischen Diskursanalyse setzt die Zwangslage einer Einfluss-Kunstgeschichte außer Kraft, die auf eine unproduktive Konkurrenz der Medien und Meister um Priorität und Originalität hinausläuft.

GESCHLECHTERDIFFERENZEN

Abschließend seien Leerstellen der Argumentation als Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen erwähnt. Das erklärte Interesse der Autorin gilt den positiven Abweichungen vom hegemonialen Diskurs, dem Optimum des historisch Möglichen, das sie insbesondere bei Rembrandt feststellt und mit dem etwas unglücklich gewählten Adjektiv „alternativ“ bezeichnet. Sie vergleicht Rembrandts Formulierungen eines tendenziell egalitär-gewaltfreien Geschlechterverhältnisses mit radikalen Positionen, die nicht in der Malerei, sondern in der literarischen *Querelle des Femmes* artikuliert wurden. Hammer-Tugendhat misst das kritische Potential von Rembrandts *Lukrezia*-Bildern an Autorinnen, für die diese männliche Projektionsfigur im weiblichen Diskurs über Vergewaltigung uninteressant war (Christine de Pizan, Maria Schurmann, Suor Juan de la Cruz).

So aufschlussreich die Ausführungen für die Grenzen von Rembrandts „alternativen“ Geschlechterkonstruktionen sind, so unbefriedigend bleibt die Diskussion weiblicher Autorschaft in Li-

teratur und Bildkünsten. Die knappen Kommentare zu Artemisia Gentileschi und Judith Leyster referieren Bekanntes, die Problematik der aktiven Teilnahme von Frauen am hegemonialen Diskurs bzw. einer weiblichen Umdeutung der misogynen Narrative (die etwa bei Reproduktionsstecherinnen untersucht werden könnten) wird nicht neu aufgerollt – was angesichts der aktuellen Banalisierung von Künstlerinnen auf dem Buchmarkt bedauerlich ist. Die Frage, warum Autorinnen radikalere Positionen als Malerinnen vertreten, die auf die Frage nach der Geschlechtsspezifität der Medien hinausläuft, wird nicht gestellt. Während die Verf. auf der Rezeptionsseite zwischen männlicher und weiblicher Wahrnehmung sorgfältig differenziert, bleibt diese Unterscheidung auf der Produktionsseite unterbelichtet.

Schließlich ist das dem Buch zu Grunde liegende Verständnis von Geschlechterdifferenz keineswegs unumstritten. Das Buch bietet zwar einen ausgezeichneten Überblick über den Wechsel von einer essentialistischen Frauenkunstgeschichte zu einer medientheoretisch fundierten Genderforschung – an dem Hammer-Tugendhat selbst entscheidend beteiligt war – und fasst prägnant den Stand der Männlichkeitsforschung zusammen; es ignoriert jedoch den Ansatz der *queer studies*, die sich seit einem guten Jahrzehnt als ein eigenständiges Forschungsfeld etabliert haben und die Normalisierung heterosexueller Konstrukte demontieren. Bereits 1987 hatte Teresa de Lauretis in ihrem Essay *Technology of Gender* vor der Gefahr gewarnt, dass die feministische Kritik mit ihren Analyse-kategorien womöglich den kritisierten Modellen verhaftet bleiben könnte. Sie machte auf die Bedeutung einer *difference within* aufmerksam, die die vermeintliche Homogenität von weiblichen und männlichen Geschlechtsidentitäten in unendlich viele Differenzen auffächert, wie es die kunstwissenschaftlichen *queer studies* (Barbara Paul u.a.) inzwischen praktizieren und wie es im Kontext der *postcolonial studies* selbstverständlich geworden ist.

Die holländische Malerei des 17. Jh.s widmet ganze Bildgattungen – wie das Bauerngenre – der sozialen Ausdifferenzierung von Geschlechtsiden-

titäten. Rembrandt pointiert im Paradigma der Generation den Unterschied zwischen hegemonialer und subalternen Männlichkeit, wenn er in dem Gemälde *Die Opferung Isaaks* (1636, München) die Signifikanten Leiblichkeit/Passivität und Rationalität/Handlungsmacht einsetzt, die Hammer-Tugendhat für die Bezeichnung von Weiblichkeit und Männlichkeit reserviert. Mit der weiblichen Doppelfigur Herrin/Magd konstruieren Vermeer, Metsu und Terborch bürgerliche Weiblichkeit, die sie mit körpersprachlichen Standesunterschieden zwischen Frauen definieren.

ETHNIZITÄT

Ein weiteres Moment der Ausdifferenzierung binärer Geschlechtsidentitäten kommt mit der Repräsentation von Ethnizität ins Spiel. Rembrandt setzte sich bekanntlich mit der jüdisch-portugiesischen Diaspora in Amsterdam auseinander und markierte mit Stereotypen des Orientalismus und der Semantik der Hautfarben männliche Alterität. Erinnert sei nur an das *Selbstbildnis in orientalischer Kleidung* (1631, Paris) und an die Thematisierung afrikanischer Männlichkeit mit der *Taufe des Kämmerers*, der ein Eunuch ist (1626, Utrecht), sowie dem repräsentativen Doppelbildnis *Zwei Neger* (1661, Den Haag). Das Gemälde entstand gleichzeitig mit den *Staalmeesters* und schreibt Afrikanern fürstliche Souveränität und zugleich eine leidensfähige Emotionalität zu, die als Kritik am holländischen Sklavenhandel gelesen werden kann.

In diesem Zusammenhang scheint bei Hammer-Tugendhat auch die Deutung der Seestücke in den Interieurs ausschließlich als Metaphern der Gefühle der Liebesbrief-Leserinnen zu verengt. So eindeutig diese literarisch gesicherte Bedeutung des Motivs ist, so thematisiert es doch zugleich auch eine neue, koloniale Raum-Erfahrung, die in die Geschlechterverhältnisse eingreift und den Brief als Medium der Kommunikation aktualisiert. Die ikonische Idealisierung, ja Sakralisierung eines intakten Hauswesens in der Genremalerei verarbeitet koloniale Ängste vor Entgrenzung, Verlust und Kontrollverlust durch die über-

seeische Expansion des territorialen Nationalkörpers. Das Briefmotiv, die Seestücke und Kartenbilder beschwören nicht zuletzt auch die imaginäre Präsenz des räumlich Fernen und faktisch Abwesenden im bürgerlichen Interieur. Vielleicht verkörpern die Bilder aber auch einen unmarkierten, männlichen Kontrollblick, der sich – wie in Hoogstratens Gemälde *Die Pantoffeln* (1660, Paris) – in der Durchdringung der Innenräume seines Besitzes vergewissert und mit der Stimulierung der weiblichen Imagination schließlich doch das Innenleben der Betrachterinnen erreicht.

Es liegt mir fern, einem an substantiell neuen Beobachtungen und Überlegungen überaus reichen Buch den Vorwurf zu machen, dass irgendetwas vergessen worden sei. Es geht hier nicht um bloß ergänzende Aspekte, sondern um die problematische Analysekategorie einer heterosexuell und weiß normierten Geschlechterdifferenz. Die Analyse normalisiert bipolare Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit, die es so als soziale oder diskursive Praxis nicht gibt und die als Interpretament dem erklärten Ziel ihrer Dekonstruktion abträglich sind. Diese Einschränkung beeinträchtigt jedoch weder die Erweiterung des Problemhorizontes, vor dem Hauptwerke und Grundfragen der holländischen Malerei des 17. Jh.s neu gesehen werden, noch die Überzeugungskraft des vorgelegten Modells einer Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft, das aus der systematischen Verbindung von ästhetischer Struktur- und historischer Diskursanalyse entwickelt wurde.

PROF. DR. VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOF
 Sömmerringstr. 14, 60322 Frankfurt a.M.,
linsenho@uni-trier.de