

Maike Christadler

Daniela Hammer-Tugendhat: Das Sichtbare und das Unsichtbare

Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln, Weimar, Wien 2009.

Ganz programmatisch eröffnet Daniela Hammer-Tugendhat ihr jüngstes Buch mit der Abbildung von Rembrandts berühmtem Gemälde der *Frau im Bett* (1645–49). Dieses ungewöhnliche Bild ist oft als ikonographisches Rätsel wahrgenommen worden: Wer ist die Frau? Welche (biblische? mythologische?) Szene hat Rembrandt illustriert? Doch Daniela Hammer-Tugendhat geht es um etwas anderes. Wie ihr Text später ausführt, sind es der Blick der Frau aus dem Bild, ihr aktives Warten auf ein Ereignis, das der Betrachter – weil er nicht der Angeblickte ist – gerade nicht auf sich selbst beziehen kann, ebenso wie die Präsentation der jungen Frau, die nicht kokett für den außerbildlichen Voyeur posiert, die die Ungewöhnlichkeit des Bildes ausmachen. Das Sujet dieses Ungewöhnlichen hat Hammer-Tugendhat zum Motiv und Thema ihres Buches gemacht: die Repräsentation individueller, autonomer Weiblichkeit. Eindrücklich, engagiert und fundiert zeigt sie, dass auch Unsichtbares – aus dem Feld des Visuellen Verbanntes – Bedeutungen hervorbringt und deshalb ebenso analysiert werden muss wie Sichtbares. Dazu richtet sie ihren Blick auf Bilder, die seit langem den kunsthistorischen Diskurs um das holländische 17. Jahrhundert inspirieren, an die aber Fragen nach der Zuweisung von Geschlechterrollen nie ernsthaft gestellt wurden.

Hammer-Tugendhat vertritt in ihrem Buch gleich mehrere Interessen: sie sucht die Auseinandersetzung mit einer Kunstgeschichte, die ‚Geschlecht‘ für eine vernachlässigbare Kategorie

hält, sie orientiert sich an einer Medien- und Bildwissenschaft, deren Geschichtslosigkeit sie jedoch deutlich als Problem markiert und sie hat ein nachdrücklich politisches Anliegen, das aufzeigt, dass die Gründe für eine feministische Forschung noch keineswegs ad acta zu legen sind. Ihr Impetus verdankt sich den Überzeugungen, die die feministische Kunstgeschichte so spannend und fruchtbar gemacht haben: dass Bilder – und weiter: Kultur – einen fundamentalen Beitrag zur (historisch-politischen) Ordnung der Geschlechter leisten, diese keineswegs nur ‚spiegeln‘, sondern aktiv an ihrer Konstituierung beteiligt sind.

In zwei große Themenkomplexe gegliedert, befasst sich der erste mit der Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit vor allem im Werk Rembrandts; der zweite ist der Medienreflexivität der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gewidmet.

Im ersten Teil ihres Buches untersucht Hammer-Tugendhat die Darstellungen von Frauen, die als Idealbilder von Weiblichkeit konzipiert sind und deren Geschichten prominent mit dem Spiel der Blicke, mit Sichtbar- und Unsichtbarmachen zu tun haben: Bathseba, Susanna und Lucretia. Anknüpfend an ihre früheren Arbeiten untersucht die Autorin den Befund, dass der männliche Betrachter aus diesen Bildern verschwindet; er wird mit dem Betrachter des Bildes verschmolzen und entzieht sich so dem Angeblicktwerden im Bild. D. h. zugleich o. ä., dass die im Bild zurück bleibende Frau, den Blicken der Betrachter in besonderer Weise ausgesetzt, zum Objekt des Blicks wird. Diesen Prozess beschreibt Hammer-Tugendhat vor allem am Beispiel der Bathseba, deren weibliche Reize raffiniert zur Schau gestellt werden, so dass sie sich dem Betrachter des Bildes anbietet. Im Fall des Bildes der Susanna kom-

men zur Repräsentation von Schönheit und Verführung die Themen von Keuschheit und Unschuld hinzu, die am Bild der nackten Frau ausgehandelt werden. Beide Motive verfolgt Hammer-Tugendhat in der Bildproduktion des holländischen 17. Jahrhunderts und vergleicht sie mit den Bildfindungen Rembrandts. Wie schon die *Frau im Bett* implizieren sie einen etwas anderen Blick auf den Frauenkörper: Rembrandt verbinde in seinen Bildentwürfen der weiblichen Protagonistinnen eine individuelle Nachdenklichkeit und Subjektivität mit einer erotischen Ausstrahlung, räume der Dargestellten also eine Subjektposition ein und habe sogar weibliches Begehren visuell formuliert. Diese These untermauert die Autorin mit der Kontextualisierung der Bildzeugnisse in einem zeitgenössischen Diskurs um Weiblichkeit, den sie exemplarisch am Beispiel der Lucretia entfaltet. Ausgehend von der Geschichte wie Titus Livius sie beschreibt, bringt Hammer-Tugendhat in einem weiten Bogen den antiken und frühchristlichen Umgang mit dem ‚Zeichen‘ Lucretia mit heutigen Konzeptionen von Vergewaltigung und entsprechenden Zuweisungen von Schuld und Verführung zusammen. Vor diesem Hintergrund (augustinisch) theologisch-moralischer Wertvorstellungen, die ihre Gültigkeit bis heute hätten, schildert die Autorin die konkrete (holländische) Situation im 16./17. Jahrhundert. Die Feststellung, dass Lucretia-Darstellungen sich in der Renaissance auffällig häufen und die Figur der sich erdolchenden Frau im Tafelbild isoliert werde, interpretiert Hammer-Tugendhat vor allem als Indiz für ein sich generell veränderndes Bild von Weiblichkeit. Um diese These zu belegen, führt sie Ehe traktate als Quellen für sich verändernde Moralvorstellungen ebenso an wie literarische Zeugnisse; sie schöpft aus der niederländischen juristischen Traktatliteratur, um die rechtliche Konzeption von Gewalt gegen Frauen zu rekonstruieren und sie verortet ihre Untersuchungen in der zeitgenössischen sozialen Praxis. Mit der konkreten Analyse von Rembrandts Lucretia-Darstellungen wendet sie sich der Bildtradition zu und betont wiederum die Son-

derstellung Rembrandts: seine Lucretien (1664, Washington und 1666, Minneapolis) zeigten „weder die politisch-heroische, noch die rein allegorische noch die sittlich-lehrhafte und schon gar nicht sexualisierte Komponente.“ (83) Am ehesten orientiere sich Rembrandt an der christlichen Deutung, die er jedoch – ähnlich wie Shakespeare in *The Rape of Lucrece* (1594) – um eine individuelle Dimension erweitere und weibliche Nachdenklichkeit und Melancholie angesichts des (moralisch erzwungenen) Todes zeige. Doch von der Interpretation des Bildes wechselt Hammer-Tugendhat wieder zum Problem der Legitimation von Lucretias Selbstmord, den sie grundsätzlich in Frage stellt: „Gefordert ist nicht die Hermeneutik der Lucretia-Figur, sondern die Dekonstruktion dieser gesamten erzpatriarchalen Geschichte, in der Vergewaltigung von Frauen gleichsam als Naturgesetz konstatiert wird, die Opfer mitschuldig gemacht werden und von den vergewaltigten Frauen auch noch erwartet wird, sich umzubringen oder aus Scham und Verzweiflung zu sterben. Vergewaltigung wird heute noch als ‚tragisches weibliches Schicksal‘ angesehen. Dieses ‚Schicksal‘ hat einen Namen: Es ist die männliche patriarchale Gewalt.“ (86) Konsequenterweise in dieser Logik arbeitet die Autorin im weiteren Verlauf des Kapitels alternative Positionen zur Opferrolle Lucretias in Texten und Bildern heraus und kommt zu dem Ergebnis, dass es historisch „also ein Bewusstsein über Geschlechterdifferenz“ gegeben habe, und wir diese Fragen keineswegs „in die Vergangenheit zurück projizieren.“ (92) Ebenso kann sie konstatieren, dass es „zu Beginn der Frühen Neuzeit bereits Formen des feministischen Denkens und Schreibens“ (92) gab, die gängige Rollenzuschreibungen durchaus kritisierten.

Im Folgenden lenkt Hammer-Tugendhat den Blick auf die Repräsentation dessen, was in ihrer ersten Bilder-Gruppe unsichtbar gemacht worden war: auf die Darstellung von Männlichkeit. Sie geht aus von der Feststellung, dass es keine Bilder von Männern gebe, die analog zu Frauen-Bildern, den Mann als Objekt weiblichen Begehrens

zeigen würden. Dort, wo eine Geschichte weiblichen Verlangens erzählt werde, wie im Fall von Josef und Potiphars Frau, zeigten die Bilder gerade nicht ein positives Begehren, sondern inszenierten vielmehr den Mann als Opfer weiblicher Wollust. Zwar differiere Rembrandt auch hier von anderen Versionen, denn in seiner Radierung des Motivs sieht die Autorin ein in der Figur des Josef dargestelltes inneres Ringen zwischen Begehren und Widerstehen (105), das keineswegs einseitig als Verurteilung von Potiphars Frau interpretiert werden könne. Zur Stützung dieser Auffassung bezieht sich Hammer-Tugendhat auf zeitgenössische holländische Theaterstücke, die dem Publikum ebenfalls die aktive Triebkontrolle beider Geschlechter zur Identifikation anboten. Dagegen spielten die Selbstportraits Rembrandts zwar mit Maskerade und mit Rollenklischees, thematisierten aber – anders als die von Marianne Koos¹ untersuchten Bilder der venezianischen Renaissance – nicht das träumerisch-melancholische und verletzte männliche Selbst (115).

Wo das individuelle Rollenspiel selbst imaginierte Annäherungen an Weiblichkeit ausschließt, ist die Männergruppe des holländischen Gruppenportraits ebenfalls sorgfältig ‚frauenfrei‘. Diesen Befund versucht Hammer-Tugendhat wiederum unter dem Aspekt der Bedeutung des Unsichtbaren zu analysieren und kommt zu dem Ergebnis, dass die Bilder männlicher Gruppen als Pendants zu den zahlreichen Interieur-Szenen gedacht werden müssen, die den privaten Raum als weiblich konnotieren. Damit wird ‚Raum‘ geschlechtsspezifisch semantisiert, denn der öffentliche Raum, den die Gruppenbilder konstituieren, wird ausschließlich und aktiv männlich besetzt – wofür die Autorin nicht den Hinweis auf eine tatsächliche Abwesenheit der Frauen in politischen Ämtern gelten lässt. Vielmehr bilde die Malerei die Geschlechter-Segregation nicht lediglich ab, sondern verschärfe die Bildung einer geschlechtsspezifischen Identität (133).

Im Anschluss kommt Hammer-Tugendhat nochmals auf ihre These zurück, dass der begehrende

(oder begehrenswerte) Mann aus den Repräsentationen von Geschlechtlichkeit verschwinde. Der Koitus werde bereits bei Tizian in den Goldregen der Danae sublimiert – wenn auch ziemlich konkret (sei es als Münzen oder als Samen). Bei Rembrandt ‚empfangen‘ die Danae – selbst in fast haptischer Leiblichkeit dargestellt – nur noch das Licht, das von Jupiter ausgeht, womit nach Hammer-Tugendhat der männliche Part des Geschlechtsaktes vollends als geistiger – im Gegensatz zur weiblichen Körperlichkeit – imaginiert werden kann. Dort wo Männer beim Koitus dargestellt werden, spreche die kunsthistorische Forschung sogleich von Pornographie – wozu die Inszenierung des weiblichen Geschlechts allein offenbar nicht ausreiche (146). Am Beispiel des *Ledikant (Das französische Bett)* (1646) erläutert die Autorin, dass die Darstellung eines Geschlechtsakts sogar zum Ausschluss eines Meisterwerks aus dem Œuvre führen kann; denn was im Auge der Kritiker nicht moralisch ‚rein‘ ist, kann keinen Ort haben im Werk des (großen) Künstlers (154).

Obwohl Hammer-Tugendhat ihre These stringent argumentiert, stellt sich die Frage nach den Ebenen ihrer Argumentation: sie zieht die pompejanische Malerei zur Klärung der Repräsentation des Geschlechterverhältnisses ebenso heran wie die (Rezeptions-)Geschichte der Göttermythen mit ihren verschiedenen Bedeutungsaufloadungen und suggeriert damit genau die anthropologische Konstante, die sie ja eigentlich historisieren will. Und obwohl sie durchaus einen überzeugenden literarhistorischen Kontext für die Interpretation der Rembrandt'schen Kunst rekonstruiert, ist die Dimension der Religion und der mit ihr zusammenhängenden Debatten und Umbrüche nicht sehr ausführlich berücksichtigt. So verweist Hammer-Tugendhat für die Rembrandt-Radierung *Mönch im Kornfeld* (1646) zwar auf den Diskurs des wollüstigen Mönchs, der in der Konfessionspolemik hochaktuell war und in der Graphik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts weite Verbreitung hatte. Doch hier hätte die Leserin gerne mehr erfahren zur Funktionalisierung derartiger

Inhalte in der Epoche der Konfessionalisierung in Holland, zur Resemantisierung der Mönchs-Figur und zu den Bedeutungsverschiebungen (oder -bestätigungen), die Rembrandt in seiner Übertragung aktiviert. Für den *Ledikant* verweist die Autorin zu Recht auf die sich verändernden Vorstellungen von Moral, die die Ehe zum einzig erlaubten Ort von Sexualität werden ließen und beides fest im häuslichen Bereich verankerten. Doch Rembrandts Mönch hat Sex eben nicht im Haus, sondern im Kornfeld.

Der zweite große Teil von Hammer-Tugendhats Buch widmet sich vor allem der Medienreflexion und bezieht sich auf die in der Kunstgeschichte laufende Debatte, die Bilder auf ihre Selbstbezüglichkeit und die Thematisierung von Kunst/Malerei hin untersucht.

Am Beispiel von Vermeers *Frau mit Waage* (1664) verfolgt die Autorin semiotische Spuren und analysiert die Meta-Bildlichkeit des Gemäldes. Das Bild des Jüngsten Gerichts, das Vermeer als Wandschmuck im Zimmer der Wägerin zeigt, liest Hammer-Tugendhat nicht nur als inhaltlichen Kommentar, sondern vor allem als ästhetische Reflexion. Die Unterschiedlichkeit der Stile, die sich im Bild gegenüber stehen, deutet sie medienreflexiv: Das Weltgericht, das stilistisch ins 16. Jahrhundert weist, stehe der modernen, aktuellen Malerei Vermeers gegenüber. Damit, so Hammer-Tugendhat, thematisiere Vermeer den Prozess einer künstlerischen Bedeutungsproduktion, indem er das Bild mit allen seinen Bild-Mitteln als Bild ausstelle: „Das Bild im Bild funktioniert nicht als ‚Wahrheit‘, nicht als Interpretationsrahmen. Vielmehr wird eben dieser Rahmen als Rahmen, das Zitat als Zitat offenkundig. Es ist, wie wir sahen, der Rahmen des Bildes, der auch die Figur umfasst, der betont und vom Licht hervorgehoben wird.“ (213) Vermeer visualisiere im Bild einen Denk- und Wahrnehmungsrahmen, den die Autorin dann auch in der zeitgenössischen Philosophie Spinozas wiedererkennt.

Mit den Briefleserinnen wendet sich Hammer-Tugendhat der Analyse eine Bildergruppe zu, die

immer wieder auf Interesse gestoßen, aber letztlich unerklärt geblieben sei. Die Autorin lenkt das Augenmerk wiederum auf den Kommentarcharakter der Bilder in den Bildern, die visuell über Gefühlslagen reflektieren können: so gibt in Gabriel Metsus *Die Briefleserin* (1664–67) ein Schiff auf stürmischer See Aufschluss über den vermeintlichen Inhalt des Briefs. Das Thema des Briefes führt Hammer-Tugendhat zu einem historischen Exkurs über die Kultur des Briefeschreibens, über Modell-Briefe, wie sie in den berühmten „Briefstellern“ gesammelt und veröffentlicht wurden und die gerade Liebesbriefe als rhetorische Meisterwerke erkennen lassen. Die Autorin kann zeigen, dass Briefe in den Bildern als Zeichen einer Doppelstruktur eingesetzt werden, um zugleich Subjektivität und die kulturelle Prägung von Codes zu visualisieren. Aber noch mehr: Das Spiel zwischen Bild und (unsichtbarem) Wort, wie es im Gemälde inszeniert wird, nutzt Hammer-Tugendhat, um so grundlegende Diskussionen der Kunstgeschichte wie das Text-Bild-Verhältnis aufzublättern. Sie kritisiert, dass es eine Hierarchisierung der Bedeutungsproduktion zugunsten der Sprache/Schrift gebe, die die mediale Idiosynkrasie eines Bildes nicht ausreichend berücksichtige. Hammer-Tugendhats Anliegen ist dagegen, wie sie nicht müde wird zu wiederholen, die Eigengesetzlichkeit von bildender Kunst ins Bewusstsein zu rücken und die (ästhetische) Form als Bedeutungsproduzenten ernst zu nehmen.

Doch in der wunderbaren Reihe ihrer Beispiele von Briefleserinnen, für die sie überzeugend den Kontext der Briefstellerliteratur anführt und deren geschlechtsspezifische Konnotationen von innen- außen, von lesen-schreiben, von aktiv-passiv sie am einzelnen Bild jeweils neu erläutert, geht oft gerade der nahe Blick auf die Materialität der Bilder, der ihre Analysen von Rembrandt so eindrücklich macht, ein wenig verloren. Befangen in ihrem eigenen methodischen Anliegen, einerseits loszukommen von der Vorstellung des illustrativen Charakters von Bildern, die immer auf Texte verweisen, und andererseits doch einen (ge-

schlechterspezifischen) Kontext rekonstruieren zu wollen, um die semiotischen Signale der Bilder zu entschlüsseln, bleibt Hammer-Tugendhats Text manchmal mit einem etwas apodiktischen Gestus doch in der Ikonologie stecken (denn diese nutzt ja auch nicht immer nur Textvorlagen für Bilder, um ihre Symbolik zu entschlüsseln).

Besonders intensiv setzt sich die Autorin zuletzt mit Samuel van Hoogstratens *Die Pantoffeln* (1658-60) auseinander, einem Bild, das in seiner Suggestionskraft seinesgleichen sucht. Über eine überzeugende Herleitung des Bildes im Bild, das eine Version von Ter Borchs *Galanter Konversation* (um 1654, ehemals *Väterliche Ermahnung*) zeigt, macht Hammer-Tugendhat deutlich, dass Hoogstraten mit seinem assoziativen Zitieren des Brief-Bildes und dessen komplexer Positionierung in einem durch mehrfache Tür-Rahmen gebrochenen Innenraum vor allem bestrebt ist, sein Bild als Bild zu zeigen. Das Gemälde gebe, so Hammer-Tugendhat, den Blick des Betrachters quasi an dessen Imagination zurück, in der das eigentliche Bild entstehe (290).

Obwohl diese Lektüre fast so suggestiv ist wie das Bild – und ihm insofern tatsächlich gerecht wird – bleibt doch bei der Leserin eine gewisse Verwunderung zurück: Das, was im ersten Teil als ein politisches Buch begonnen hatte, wird im zweiten Teil ein Plädoyer für einen bewussten Umgang mit der Medialität der Bilder. War im ersten Teil der Blick aufs Bild zwar durchaus – um in der Hammer-Tugendhat'schen Formulierung zu bleiben – ein Blick aufs *Bild*, blieb dieser aber auch ein politisch definierbarer und in einem Machtdiskurs verankerter Blick. Im zweiten Teil scheinen sich Blick und Analyse in einem rein selbstbezüglichen ‚Meta‘(Kon)Text aufzulösen und sich höchstens noch an den Irrungen und Wirrungen der eigenen Zunft mit ihren Ein- und Ausschlüssen und ihren Politiken des Sichtbar- und Unsichtbarmachens zu reiben.

Hammer-Tugendhat verbindet auf intelligente, spannende Art eine Kunstgeschichte, die nach positiven weiblichen Identifikationsfiguren sucht,

mit dem Anspruch einer historischen Kontextualisierung und einer Medienreflexivität, die die Bildwissenschaft für eine ihr allein eigene Kompetenz hält. Doch obwohl die Autorin häufig gar ein wenig polemisch gegen den Strom arbeitet, fließen in ihren Text durchaus Voraussetzungen der Methoden ein, die sie kritisiert: denn verdankt sich nicht auch ihre Rembrandt-Analyse dem Wunsch nach einem großen Künstler, dessen Genialität in seiner Subversion herrschender Tendenzen liegt? Und was ihre historische Analyse der Geschlechterdichotomien anbelangt, stellt sich die Frage, ob nicht das Insistieren auf der fundamentalen Unterscheidung von aktiv-passiv, außen–innen, Subjekt–Objekt nicht genau diese Dichotomien weiter schreibt. Denn trotz des Versuchs, Verschiebungen zu finden, sind sie für Hammer-Tugendhats Text strukturierend.

Doch in einer Kunstgeschichte, in der deutlich ein Rückzug auf die Fundamentalkategorie ‚Bild‘ zu beobachten ist, die vornehmlich als Medienwissenschaft funktioniert und vor allem darauf bedacht ist, sich als Leitwissenschaft im Bereich der Kulturanalyse zu positionieren, ist das Buch von Hammer-Tugendhat, das auf der politischen Dimension von (Geschlechter)Bildern beharrt, eine wohlthuende Ausnahme.

1 Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens*. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten/Berlin 2006.