

Domestizierung im Zeichen der Sicherheit: Ein Beitrag zur Reihe "Sicherheit in der Krise"

Ruby, Sigrid

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ruby, S. (2020). Domestizierung im Zeichen der Sicherheit: Ein Beitrag zur Reihe "Sicherheit in der Krise". *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80883-7>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Sigrid Ruby | Essay | 25.06.2020

Domestizierung im Zeichen der Sicherheit

Ein Beitrag zur Reihe "Sicherheit in der Krise"

Zur visuellen Kultur der Corona-Zeit gehören mit Masken bewehrte Mitmenschen, leere Innenstädte und Autobahnen, in Teilen verpixelte Bilder sogenannter Intensivbetten und auch Einblicke in private Wohnzimmer und Homeoffices. Letztere gewähren und erhalten wir, wenn wir uns in Videokonferenzen oder -dialoge begeben. Die innerhäuslichen Umfelder sehen in der Regel nicht besonders spektakulär aus, und doch sind es emblematische Bilder einer vermeintlich sicheren Zone, in die uns möglichst zurückzuziehen wir nun weltweit aufgerufen sind. „*Stay at home*“ lautet der Imperativ, mittels dessen Regierung und Staatsapparat die Bevölkerung zu domestizieren versuchen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Dass das Zuhausebleiben für den und vor allem die Einzelne auch Gefahren in Form von Aggression und Gewalt, Verarmung, Depression und Einsamkeit birgt, wird zwar gewusst und im gegenwärtigen politischen Diskurs problematisiert, bleibt aber der öffentlichen Sichtbarkeit entzogen und damit der bloßen Imagination überlassen. Kulturindustriell sind es heutzutage primär filmische Darstellungen (Spielfilme, Serien, Dokus, Reality-Formate, Videospiele), die das häusliche Interieur zu sehen geben, mehr oder weniger fiktional überformt, und es in seiner ganzen Ambivalenz – als Ort der Geborgenheit wie auch der Unsicherheit – erfahrbar machen. Aus kunsthistorischer Warte stellt sich zum einen die Frage, wann und warum das Haus, und vor allem das öffentlich realiter kaum einsehbare Hausinnere, zu einem Gegenstand bildkünstlerischer Darstellung wurde. Zum anderen ist zu überlegen, inwiefern dadurch kollektiv relevante Sicherheitsaspekte zur Ansicht kamen beziehungsweise visuell verhandelt wurden, und ob diese womöglich bis heute fortleben. Der Beitrag stellt drei kunsthistorische Sachverhalte respektive Befunde aus der Frühen Neuzeit vor, bei denen Sicherheit und Domestizierung korrelieren: Zunächst werden die Bildwürdigkeit häuslicher Alltagspraktiken in der Genremalerei und deren Normierungsleistungen skizziert (I). Dann geht es um die bildkünstlerische Verhäuslichung des Erzählens unter Einbezug prekärer Schwellenzustände am Beispiel von Mariä Verkündigung (II). Schließlich lässt sich anhand einer Darstellung der Lucretia-Legende die ambivalente Schutzfunktion des Hauses und sein Modellcharakter für gesamtgesellschaftliche Dispositive aufzeigen (III). In jedem Fall sind eine binäre Geschlechterordnung und stereotype Rollenentwürfe, vor allem für die Frau, fundamental.

I.

Die Bildwürdigkeit des Hausinneren ist keine Selbstverständlichkeit, sondern vielmehr bestimmten historischen Umständen zu schulden, die es zu einem interessanten Ort respektive Sujet für Künstler und Rezipienten machen. Erst im 17. Jahrhundert etablierte sich mit der Genremalerei, vor allem in den Niederlanden, das profane Alltagsleben in häuslicher Umgebung als ein eigenständiges Thema.¹ Zahlreiche Interieur-Darstellungen zeigen Hausfrau und Gesinde bei der Zubereitung von Speisen, der Vorratshaltung und -bestellung, der Reinhaltung der Zimmer und der Fürsorge für die Kinder (Abb. 1).



Abb. 1: Pieter de Hooch, Frau mit einem Kind in der Vorratskammer, um 1656–1660, Öl/Lw., 65 x 60.5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Zu sehen sind auch bürgerliche oder bäuerliche Familien bei gemeinsamen Mahlzeiten und beim Tischgebet, außerdem fröhliche Gesellschaften von Männern und Frauen, aus unterschiedlichen Generationen und Ständen, die sich miteinander vergnügen, musizieren, essen und trinken. Das häusliche Interieur ist mal Bühne und Schutzraum für soziale Interaktion, in der sich die Geschlechter begegnen können, mal Schauplatz einer Wirtschaftsgemeinschaft, die nur dann erfolgreich ist, wenn jedes Haushaltsmitglied den an ihn oder sie gestellten Anforderungen entspricht.² Die schiere Tatsache, ein „normales“ Leben führen zu können – mit geregelten Arbeitsabläufen und klarer Aufgabenverteilung im gemeinsamen Haushalt – bedeutete Stabilität, Wohlstand und Sicherheit, deren künstlerisch anspruchsvolle Zurschaustellung nicht nur der Repräsentation und Unterhaltung, sondern auch der ständigen Selbstbespiegelung der bürgerlichen Klientel und ihrer sozialen Distinktion diene. Einen im Prinzip ähnlichen Zweck erfüllten die Darstellungen von dysfunktionalen Haushalten, ungezügelter Affekte, Verwahrlosung etc., indem sie drastische Gegenbilder zur sich damals herausbildenden Norm entwarfen.

II.

Einblicke in das Haus finden sich schon in der Malerei Giottos um 1300 und in der frühen Renaissancekunst. Aber dort sind sie noch eingebunden in beziehungsweise Träger von weithin bekannten Historien, die wiederum die Bildwürdigkeit der profanen Häuslichkeit rechtfertigten. Zumeist handelt es sich um biblische Erzählungen und Heiligenlegenden, die ihren Ausgang von Geburtsszenen und göttlichen Prophezeiungen nehmen. Im 15. Jahrhundert avancierte das Haus mit seinen unterschiedlichen Ebenen und Zimmern, Treppen und Durchgängen zu einem regelrechten Schauplatz sequenziellen Erzählens inklusive der perspektivischen Erschließung binnenräumlicher Relationen.³ Mit der Domestizierung der Narration ging ihre Dramatisierung einher: Zum einen werden Hausgrenzen und innerhäusliche Schwellen übertreten, um die Erzählung voranzutreiben, zum anderen wird der Betrachter zur teilnehmenden Beobachtung animiert und rezeptionsästhetisch in die Bildwelt eingebunden.

Viele dieser Grenzüberschreitungen und visuellen Penetrationen sind ambivalent kodiert,

können Gefahr bedeuten, Zudringlichkeit anzeigen und auch leibhaftig erfahrbar machen; sie stellen somit die Funktion des Hauses als Schutz- und Rückzugsraum spannungsreich infrage. Ein diesbezüglich besonders heikles Bildthema mit reicher ikonografischer Tradition und Ausfaltung ist Mariä Verkündigung beziehungsweise die Verkündigung des Herrn. Die Künstler der Frühen Neuzeit zeigen das Geschehnis zumeist als Widerfahrnis in einem modern eingerichteten Gemach, dessen Vorderfront entfernt ist, um die Szene dem Betrachter anschaulich vergegenwärtigen zu können (Abb. 2).

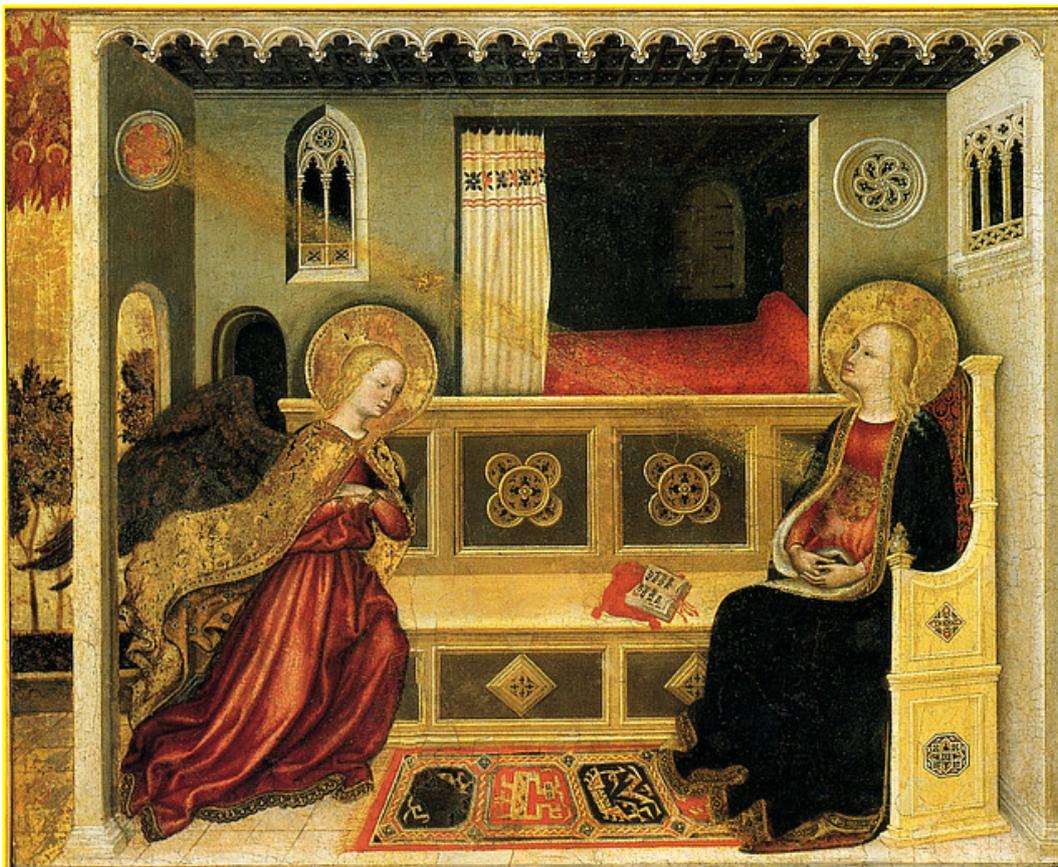


Abb. 2: Gentile da Fabriano (Werkstatt), Verkündigung, um 1425, Tempera und Gold auf Holz, 40,6 x 48,4 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana

Dass – wie es im Lukas-Evangelium (Lk 1, 26–38) geschrieben steht – der Engel Gabriel „bei ihr eintritt“, um Maria die bevorstehende Geburt von Jesus Christus zu verkünden, wird als

Eindringen in den häuslichen Bereich visualisiert. Die besondere Wirkmacht respektive Potenz des heilsgeschichtlichen Wunders zeigt sich in der Tatsache, dass es Grenzen überwindet: zunächst die Schwelle des Hauses in seiner Eigenschaft als vermeintlich sicherer Schutzraum, insbesondere für die weiblichen Haushaltsmitglieder, aber auch die Grenzen von Marias Leib, der vom göttlichen Strahl getroffen wird und die „Einlassstelle des Heiligen in die profane Welt“ verkörpert.⁴

Unübersehbar passiert hier eine visuelle und diskursive Engführung von Haus und Frau, Interieur und weiblichem Körper. Tatsächlich war es bis weit in die Moderne hinein die Hausfrau und Mutter, der die innerhäuslichen Routinetätigkeiten der Versorgung und Pflege oblagen. In Anlehnung an historisch frühere Marienbilder kreierte und reproduzierte die Genremalerei ein Rollenbild, das die domestizierte, also an das Haus gebundene Frau zum Marker von Kontinuität, Verlässlichkeit und Geborgenheit stilisiert. Als Blickfang sowie Objekt der Betrachtung ist sie einem zwischen Schaulust und Beaufsichtigung oszillierenden, nachgerade prekären Blickregime unterworfen: Denn neben Bildern der „ordentlichen“ Hausfrau gibt es auch solche, auf denen als typisch weibliche markierte Laster (Müßiggang, Gefallsucht, Trinkfreudigkeit etc.) zu sehen sind, die sich mit dem voyeuristischen Vergnügen des Betrachters erotisch verbinden. Im kunsttheoretischen Diskurs des 16. Jahrhunderts etablierte sich der Topos vom schönen Frauenkörper als Sinnbild der Künste respektive der Malerei.⁵ Seine vollendete Darstellung galt als Ausweis von besonderer Virtuosität und setzte Kennerschaft, das heißt kulturelles Kapital, bei Betrachtern und Auftraggebern voraus. Frühneuzeitliche Bilder sinnlich inszenierter Frauen im häuslichen Ambiente lassen den Rezipienten häufig im Ungewissen über die Darstellungsabsicht des Künstlers und die Identität des Modells. Die Malereien scheinen es frei zu stellen, ob man sich an dem Anblick moralisch entrüsten oder aber ihn genießen, ob man Begehren zulassen oder aber sublimieren möchte.⁶

III.

Dass die Schönheit der Frau politische Verwerfungen und sogar Kriege auslösen, mithin eine Gefahr für die Sicherheit aller bedeuten kann, ist ein aus der griechischen Antike tradierter Mythos, den die Renaissancekunst fortschrieb. Besonders häufig wurde hier die Geschichte der Lucretia aufgegriffen: Die schöne und tugendhafte Römerin wird von einem Verwandten im eigenen Haus vergewaltigt, nimmt sich infolge dieses Ehrverlustes das Leben, und die Geschehnisse lösen einen Volksaufstand gegen die Monarchie aus. Das männliche Begehren nach der Frau des Anderen gefährdet die Sicherheit des Hauses und seiner Nachkommenschaft, also die Genealogie des Stammes und letztendlich auch des

Staates. Ein Gemälde von Jörg Breu dem Älteren veranschaulicht den Zusammenhang von Einzelhaushalt und Kollektiv durch ein visuell evoziertes In- und Miteinander von innen und außen (Abb. 3).⁷



Abb. 3: Jörg Breu d. Ä., Selbstmord der Lucretia, 1528, Öl auf Holz, 103,5 x 148,5 cm, München, Alte Pinakothek

Die Architektur des vornehmen Hauses, in dessen Gemächern die Schändung geschieht, rahmt die bühnenhaft inszenierte Selbststrichtung Lucretias. Ihr Opfer rechtfertigt den gewaltsamen Protest der Bevölkerungsmassen, dessen Anschwellen im Durchblick durch die beiden Arkadenbögen zu erahnen ist. Dort finden sich auch, symmetrisch angeordnet, die Wappen der hochherrschaftlichen Eheleute, die das Historiengemälde bei Breu in Auftrag gaben. Über den heraldischen Zeichen des Herzogenpaars sind plastisch erscheinende Figurinen von Adam und Eva beziehungsweise eine Darstellung des Sündenfalls zu erkennen. In Motiv wie Komposition vermittelt der Maler somit eine heilsgeschichtlich und historisch überlieferte Haus- und Geschlechterordnung, die für

Stabilität und Sicherheit steht und zugleich durch die Triebhaftigkeit des Mannes und die Verführungskunst der Frau permanent gefährdet ist.

IV.

Bei aller Vorsicht, die freilich geboten ist, wenn aktuelle Phänomene unser Interesse an der Vergangenheit präformieren: Die vormoderne Bildkunst beweist eine große Leistungsfähigkeit darin, elementare Zusammenhänge des historischen Weltverständnisses nicht nur darzustellen, sondern erfahrbar zu machen und mithin auch gesamtgesellschaftliche Sicherheitsfragen zu verhandeln. Über das Haus und seine Polyvalenz – als Familien- und Wirtschaftsverband, Bildmotiv, architektonische Struktur, Bühne, Metapher des Schutzes und des weiblichen Körpers – konnten die Komplementarität der Geschlechter und ihrer sozialisierten Rollen, die Koexistenz von Transzendente[m] und Irdischem, das Miteinander von Innen und Außen und die Verankerung des Einzelnen im großen Ganzen veranschaulicht werden. Auch die gesellschaftlichen Gebote zur Bewältigung der Corona-Pandemie plädieren im Grundsatz für ein #zusammenhalten, aber das semantische Potenzial des Hauses ist entkräftet, seine Verbindlichkeit scheint dahin. Stattdessen bilden nun virtuelle Umgebungen und digitale Chatrooms rhizomatische Netzwerke, in denen sich jede und jeder ständig neu erfinden und in Verbindungen treten kann, aber auch muss. Was hinter den Mauern der Häuser tatsächlich passiert, bleibt trotz Videotelefonie weiterhin unsichtbar und eigentlich ebenso unheimlich wie das Virus.

Der frühneuzeitlichen Genre- und Historienmalerei war es gelungen, eine quasinatürliche Verbindung der Frau mit dem Haus(halt) zu sehen zu geben und diese als zwiespältigen Konnex zu etablieren: einerseits als Sinnbild kollektiver Sicherheit, andererseits permanent gefährdet durch geschlechterstereotype Laster und extrafamiliäre Eindringlinge. Die zweite Welle der Frauenbewegung und die feministische Kunst der 1960er/1970er-Jahre⁸ haben diese ikonische Heuristik als Klischee und Instrument patriarchalen Machterhalts entlarvt und nachhaltig erledigt. Heute finden sich Bilder glücklicher Hausfrauen und Mütter höchstens noch in der Werbung, sicherheitspolitisch sind sie dagegen weitgehend unbrauchbar geworden. Dies sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die gegenwärtige Devise des #stayathome auch jetzt zu Lasten der Frauen, ihrer Arbeitskraft, ihrer Karrieren, ihres Vermögens und ihrer körperlichen Unversehrtheit gehen wird.⁹

Endnoten

1. Vgl. Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2004.
2. Siehe auch den Beitrag von Inken Schmidt-Voges in dieser Reihe.
3. Vgl. Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; ders. *Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs*, in: Sabine Schulze / Christoph Asendorf (Hg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ausstellungskatalog Städelmuseum, Ostfildern 1998, S. 17–29.
4. Albrecht Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt am Main 2000, S. 65.
5. Vgl. Sigrid Ruby, *Das Porträt der schönen Frau bei François Clouet und Pierre de Ronsard*, in: Simone Roggendorf / Sigrid Ruby (Hg.), *(En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*, Marburg 2004, S. 71–86.
6. Siehe auch Sigrid Ruby, *Lust am Prekären? Gefallen(d)e Frauen*, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (2012), 53, S. 25–38.
7. Vgl. Pia F. Cuneo, *Jörg Breu the Elder's "Death of Lucretia". History, Sexuality, and the State*, in: Jane L. Carroll / Alison G. Stewart (Hg.), *Saints, Sinners, and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, Abingdon / New York 2003, S. 26–43.
8. Vgl. z.B. Martha Rosler, *House Beautiful. Bringing the War Home*, ca. 1967–1972.
9. Vgl. Julia Schaaf, *Mutti macht das schon*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 10.4.2020, S. 9; siehe auch das Interview von Patricia Hecht mit Karin Nordmeyer, der Vorsitzenden des UN Women Nationales Komitee Deutschland für Gleichstellung der Geschlechter und Stärkung der Rechte der Frau. Dies., „[An die Bruchstelle ran – jetzt](#) [16.5.2020]“, in: *taz*, 30.4./1.5.2020, S. 14. Für eine geschlechterkritische Analyse der wirtschaftlichen Entwicklung in Italien siehe Alessandra Casarico / Salvatore Lattanzio, [Nella "fase 2" a casa giovani e donne](#) [16.5.2020], in: *Lavoce.info*, 28.4.2020.

Sigrid Ruby

Sigrid Ruby ist Professorin für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Ihre Forschungsinteressen gelten der europäischen Hofkunst und -architektur der Frühen Neuzeit, der Porträtkultur und der Geschlechtergeschichte sowie der Kunst der Moderne.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Wibke Liebhart.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/domestizierung-im-zeichen-der-sicherheit.html>