

Die Frau und das Haus. Zur visuellen Verknüpfung von weiblichem und architektonischem Körper in der frühen Neuzeit

Elisabetta Cau

In the Early Modern period, the practice of anthropomorphising architecture had gendered qualities, whose analysis has so far been a desideratum. Beginning with the motif of the hellmouth, the article focuses on its origins and proceeds to a broad spectrum of visual and written media that ascribed femininity to buildings, cities, states - sometimes in similarly terrifying ways. In spite of their often obvious differences in terms of context, time or region of origin, the correlation of these constrictions can be traced topically until one certain type of the Annunciation is highlighted in its central significance for the connection of house - gender - security.

1. Eintritt durch den Höllenschlund

Das „Monster-Portal“ am Palazzo Zuccari (Abb. 1) in Rom ist ein fabelhafter Einstieg. Inmitten der römischen Altstadt an der Via Gregoriana gelegen, setzt es sich schon durch seine monumentalen Ausmaße von den Eingängen der umliegenden Häuser ab. Schreiten wir die fünf Stufen zu ihm hinauf, werden wir von dem weit aufgesperrten Maul eines insgesamt über sechs Meter messenden Mascherone einverleibt, eine an die menschliche Physiognomie erinnernde und doch fantastische Fratze. Das rasende, ja beinahe gorgonenhaft anmutende Haupt mit seinen wulstigen Lippen, den aufgeblähten Nüstern und den hypnotischen Pupillen führt heute in die Räumlichkeiten der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte und rahmte einst den Eingang zu dem kleinen Garten der Anlage, die ihrem Erbauer als Wohn- und Arbeitsort diente.¹

1 Die an ein Medusenhaupt gemahnenden Züge der Fratze rühren nicht von Ungefähr, auch Jurgis Baltrušaitis sieht sich während der Betrachtung von doppelten oder dreifachen Höllenschlunden, entstanden in der Spätromanik, an Gorgoneia erinnert. Vgl. *Baltrušaitis, Il Medioevo fantastico*, 70-73. Zur Stilgeschichte und Typenlehre des Gorgonenhaupts siehe *Floren, Studien zur Typologie*.



Abb. 1: Federico Zuccari, Mascherone, 1593, Portal mit einer Gesamthöhe von 6,45 m, Palazzo Zuccari, Rom (Public Domain)

Federico Zuccari (um 1540-1609), ein seinerzeit etablierter Maler und Kunstschriftsteller, verwies 1593 mit dem Entwurf der Fassade auf die Erzähltradition des Höllenschlundes.² Dabei handelt es sich um ein bereits in der Antike gegenwärtiges Motiv, das die Analogie zwischen Körper- und Raumöffnung verhandelt und, wie es Luigi Gallo in seinem erst kürzlich erschienen Aufsatz *Una metafora del male: la bocca dell'inferno* belegt, mit der zwischen 816 und 835 n. Chr. erfolgten Herstellung des *Utrechter Psalters* auch visualisierte.³ In wiederholter Ausführung zeigt die karolingische Bilderhandschrift, ein eindrucksvolles Zeugnis für das Wirken der Reimser Schule, die qualvolle Passage in die Hölle auf (Abb. 2).⁴ Unersättlich, wie Höllenschlunde es bekanntlich sind, nehmen sich auch die drei auf folio 53v und 59r zu sehen gegebenen anthropomorphen Exemplare all jener Seelen an, die ihnen in Scharen zugeführt werden.⁵ Eine der Gestalten sticht jedoch insofern hervor, als sie über einen Oberkörper verfügt, der mitsamt Kopf aus der Versenkung ragt. Zwar scheint der Statuswechsel des Menschen vom Räuber zur Beute regelrecht bindend für seinen Transit in die Unterwelt, nichtsdestotrotz ist der Rachen seines gigantischen Fressfeindes noch nicht eins mit der Höllengrube geworden.⁶ Diese Diskrepanz wird übrigens ebenso anhand der Kombination aus karger Landschaft und züngelnden Flammen ersichtlich, die als Rahmen der beiden, wie wir nun wissen, eingesunkenen Köpfe fungiert.

2 Vgl. Pommeranz, Die Hölle und ihr Rachen, 381.

3 Vgl. Gallo, A metaphor, 66.

4 Bereits auf dem ersten Blatt ist laut Bart Jaski, Kurator des Utrechter Psalters, eine personifizierte Höllengrube auszumachen. Die grobe Linienführung erschwert meines Erachtens jedoch eine eindeutige Identifikation. Auf der Illustration ist außerdem ein Medusenhaupt zu erkennen, das an die folgenden Höllenköpfe erinnert. Vgl. hierzu Anm. 1. Die Universität Utrecht stellt ein online Digitalisat zur Verfügung, siehe <https://psalter.library.uu.nl/page/1> zuletzt aufgerufen am 06.10.2022. Ausführlicher zu den einzelnen Illustrationen Köhler und Mütterich, Die karolingischen Miniaturen, 87, 112, 115.

5 Vgl. JESAIA 5:14. Hier ist allerdings nur die Rede von einem Ungeheuer, die Frage nach der Ursache für die Vervielfachung des Höllenschlundes birgt vermutlich spannende Erkenntnisse, die den Rahmen der folgenden Betrachtung jedoch sprengen.

6 Zwischen den Abgründen per se sollte allerdings differenziert werden, während zwei von ihnen von Kriegerinnen gefüttert werden, blickt der Schlund auf fol. 59r nahezu verzweifelt auf eine ihm gegenüberstehende Figur mit züngelndem Haar und erhält durch ein schlangenähnliches Wesen Hilfe beim Verspeisen der zahlreichen Abtrünnigen.

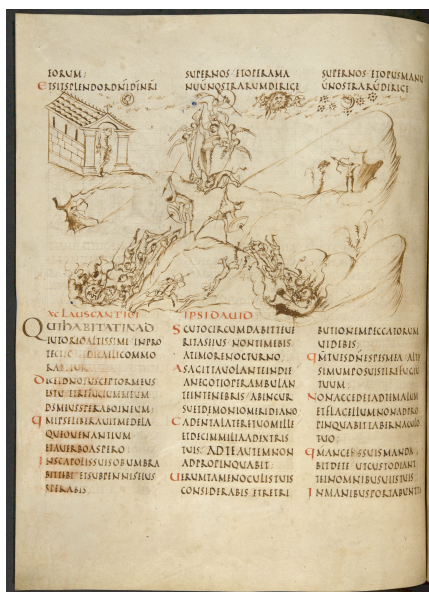


Abb. 2: Utrechter Psalter, 816/835, Tusche auf Pergament, Universitätsbibliothek Utrecht, MS 32, Psalm 90, fol. 53v (Public Domain)

Mithilfe der Tuschezeichnungen widerlegte Gallo zwar die etablierte These Ernst Guldans, die ein 1016 /20 n. Chr. entstandenes, angelsächsisches *Liber Vitae* zum visuellen Quell des Höllenschlundes erklärte.⁷ Der hierin wiedergegebene Zugang zur Hölle verfügt jedoch über diverse Qualitäten, die auch die eingehende Betrachtung dieser Bilderhandschrift lohnenswert machen. In diesem Codex der Schule von Winchester paraphrasiert ein Zyklus die ersten Verse des 20. Kapitels der Johannesoffenbarung. Laut Textstelle bezwingt ein Engel, nachdem er vom Himmel herabgestiegen ist, den Teufel, der die Menschen zuvor in Gestalt eines Drachen oder einer Schlange heimsuchte, und wirft ihn schließlich gefesselt in den Abgrund. Um den Widersacher daraufhin zu halten, sperrt der Engel ihn kurzerhand dort ein.⁸ Während die Prophezeiung keinerlei Auskunft darüber erteilt, wie der Abgrund nun aussehen oder was genau diesen verschließen mag, gelingt es einer der Winchester Miniaturen, diese Leerstellen zu füllen (Abb. 3).

7 Vgl. Guldans, Das Monster-Portal am Palazzo, 235.

8 Vgl. OFFB 20:1-3.

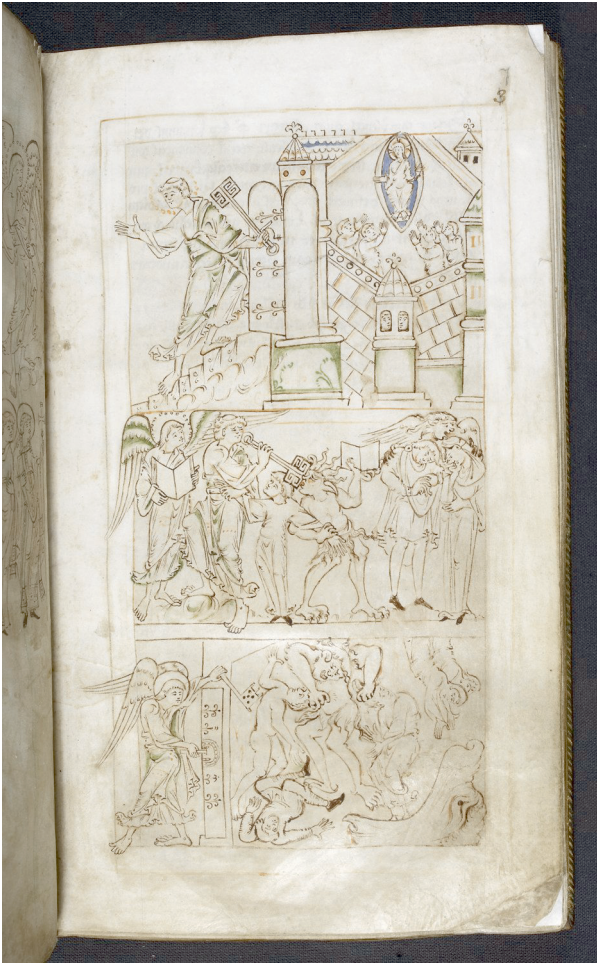


Abb. 3: Liber Vitae of New Minster und Hyde Abbey, 1016/20, Tinte auf Pergament, 25,5 x 14,2 cm, London, British Library, MS 944: fol. 7r, Johannesoffenbarung (Mit freundlicher Genehmigung der British Library, London)

Die Handlung erstreckt sich über eine Seite des Codex und ist in drei Panels unterteilt, deren letztes respektive unteres erwartungsgemäß den Zugang zur Hölle visualisiert. Allerdings befindet sich das Höllentor nicht auf Bodenniveau, sondern ist in ein senkrecht Bauteil eingelassen, eine Wand oder Mauer, die den himmlischen Gesandten von den Verdammten und den sie malträtierten Kreaturen trennt. Einen Schlüssel in der Tür

versenkend, führt der Engel ein weiteres Exemplar über die Einfassung des Portals in den angrenzenden Raum hinein. Diese Fähigkeit, die mühelose Überwindung der geschlossenen Tür, obliegt einzig dem Engel, der schon im Begriff ist, sich vom Höllenraum, eine Art Vestibül des Abgrundes, abzuwenden. Für die armen Seelen, die in den Sog des Teufels geraten sind und sich ihm verschrieben haben, entwickelt sich das Portal mitsamt Wand und Rahmen der Miniatur zur unüberwindbaren Grenze.

Ein Schlüssel taucht in jeder Darstellung der Sequenz auf, reift mithin zum Leitmotiv heran, das die Binde- aber auch Lösegewalt der Vertreter Gottes symbolisiert. Er verschafft Zugang, nützt als Waffe oder auch Antwort, bewahrt vor dem Bösen, demonstriert die Vorherrschaft von Heiligen und Engeln sowohl im Himmelreich als auch auf Erden. Selbst über die Unterwelt besitzen Engel und Schlüssel Autorität, indem sie ihren Raum beschließen und ihre Zugänglichkeit beschränken. Die Verbannung des Teufels aber erfordert einen zweiten Schlüssel, der als Verstärkung des zugesperrten Tores sowie des darin steckenden Schlüssels zu lesen ist. Vereint tragen sie, i.e. Schlüssel und Portal, zur Differenzierung des Bildraumes und der darin befindlichen Figuren bei, sodass die durch den Engel geläuterte Umgebung unmittelbar neben einer stark frequentierten Folterkammer liegen kann.

Aus sicherer Warte schiebt der himmlische Bote die Figuren nunmehr in Richtung Untergang und nimmt dafür seinen Zweitschlüssel zu Hilfe. Wirr treiben die Sünder*innen umher und sind doch auf den aufgerissenen Schlund ausgerichtet, der im unteren rechten Bildfeld verortet ist. Über nur wenige Striche wird der Abgrund zum weit aufgerissenen Maul mit deprimiert starrenden Augen stilisiert.⁹ Auch das diabolische Wesen inmitten der verlorenen Seelen zerrt und drängt sie zum Höllenschlund, zwei Gefallene rasen gar kopfüber auf letzteren zu. Der Codex drückt die Notwendigkeit aus, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, hebt mehr noch die Schutzbedürftigkeit des einen vor dem anderen hervor. Gleichermäßen wird evident, dass beides seine Berechtigung hat, Engel und Dämonen gegebenenfalls zusammenarbeiten und das Gute ohne das Böse nicht zu existieren vermag. Denn weder ist das Seelenheil ohne die Verdammung von Belang, noch wird Sicherheit ohne potenzielle Gefahren als erstrebenswerter Zustand erachtet.

9 Die British Library ermöglicht einen digitalen Einblick in den Codex. Siehe http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=stowe_ms_944_f006r zuletzt konsultiert am 01.04.2021.

Raum- und Körperöffnung, das teilen die Miniaturen beider Bilderhandschriften, sind motivisch noch nicht miteinander verschmolzen. Dem *Liber Vitae* gelingt es jedoch, sinngemäß all jene Menschen als verloren zu vermitteln, die dem Teufel folgen und das durch den Engel markierte Portal durchquert haben.

Eine Vielzahl an Bibelstellen skizziert Dämonen als seelenverschlingende Untiere und verleiht dem Höllentor animalische oder auch anthropomorphe Eigenschaften. Sie allesamt provozierten das Bildthema des Höllenschlundes.¹⁰ Etwa soll der Leviathan, ein schlangengleiches Ungetüm, Hiob die Allmacht Gottes demonstrieren, als letzterer seine feuerspeiende Schöpfung voller Stolz betrachtet,¹¹ und fragt, „(...) wer darf es wagen, ihm zwischen die Zähne zu greifen? Wer kann die Tore seines Rachens auf tun? Um seine Zähne herum herrscht Schrecken.“¹² Jesaja wiederum, der das Gebaren des israelischen Volkes als gottlos verurteilt, erklärt „[d]arum hat das Totenreich den Schlund weit aufgesperrt und den Rachen aufgetan ohne Maß, dass hinunterfährt, was da prangt und lärmt, alle Übermütigen und Fröhlichen [Jerusalems].“¹³ Spezifischere Beschreibungen des Höllenschlundes blieben jedoch aus, sodass eine Bildtradition entstand, die durchaus von den schriftlichen Quellen angeregt wurde, deren Unabhängigkeit allerdings zu betonen ist.

Die Vorstellung des Eintritts in die Unterwelt, der einzig Sünder*innen vorbehalten ist, ordentliche Christ*innen durchqueren bekanntlich einen anderen Übergang, führte zu einem gefräßigen Fabelwesen, das noch während des 15. Jahrhunderts als unheilvoll galt. Indem es jedoch sukzessive aus dem christlichen Kontext herausgelöst und unter anderem in Theaterproduktionen parodiert wurde, verlor es seinen bedrohlichen Charakter und konnte spielerisch, als dekorative Maske oder Capriccio eingesetzt und angesehen werden.¹⁴ Zuccaris Portal-Entwurf ist nur eines von zahlreichen frühneuzeitlichen Werken, die architektonische Elemente mit animalischen oder auch anthropomorphen Attributen versehen haben.

Auf Theorieebene führte das wachsende Interesse am Studium antiker Schriften dazu, dass sich an Vitruvs Körperlehre als Maß aller Dinge

10 Vgl. *Guldan*, Das Monster-Portal am Palazzo, 234-237.

11 Vgl. HIOB 41:11-12.

12 HIOB 41:5-6.

13 JESAIA 5:14.

14 Vgl. *Pommeranz*, Die Hölle und ihr Rachen.

erinnert wurde.¹⁵ Letztlich sind jene körperbezogene Maßeinheiten, die gewissermaßen einen Vorläufer des metrischen Systems bildeten und in der Frühen Neuzeit längst nicht nur im Fachjargon wiederzufinden, sondern in die Alltagssprache übergegangen waren, als Ausdruck der zwischen dem baulichen und menschlichen Leib konstatierten Beziehung zu verstehen.¹⁶ Unter einer Vielzahl an Architektur- und Kunstschriftstellern nutzte auch Antonio di Piero Averlino (ca. 1400 – 1469), bekannter unter dem Namen Filarete, eine sich an der menschlichen Gestalt orientierende Bildsprache, um seine Leserschaft an den Entstehungsprozess einer Stadt heranzuführen.¹⁷ Nahezu ostentativ betonte er den annähernd göttlichen Wesenszug des Architekten, wenn er voraussetzte, der Mensch respektive Mann habe schon zu Lebzeiten Adams die Proportionen seines Körperbaus auf den Hausbau übertragen.¹⁸ Das Ergebnis seiner Mühen sei ein wahrhaftiges Abbild¹⁹ das schließlich in seinem Besitzer einen Vater finde.²⁰ Der Theore-

15 Vgl. Zöllner, Anthropomorphismus.

16 Vgl. Jütte, Living Stones, 661.

17 Unter anderem plädierte Michelangelo Buonarroti (1475-1564) für die Abhängigkeit der Architektur vom Menschen. „[...] le membra dell' architettura dipendono dalle membra dell' uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e massime di notomia, non se può intendere.“ *Buonarroti und Milanese*, La lettere di Michelangelo Buonarroti, 554.

18 „È da credere ancora che quegli i quali furono i primi inventori di queste cose dovessero pigliare queste misure, cioè dalla qualità de l'uomo grande e della più bella forma, [...] da quella d'Adamo[...]. [...] Misurorono tutto l'uomo e poi composono e partirono e accrebono le misure, e da essatutte se dirivano[...].“ *Filarete*, Trattato di architettura, 18. Sein Monolog führt ihn schließlich zu der Überlegung, ob Adam wohl der erste Architekt war. Vgl. *Filarete*, Trattato di architettura, 24. Als Gedanken-gang, der sich auch sprachlich niederschlägt, wird die unter anderem im Italienischen anklingende Verwandtschaft von *faccia* und *facciata* (Gesicht und Fassade) erwogen, wenn Filarete auf die Schönheit von Menschen und Bauten eingeht. „E [...] la testa del uomo, o vuoi dire la faccia, è quella che ha in sé la bellezza principale e per la quale si conosce ciascheduno, e così vuole avere lo edificio tutti gli altri membri che sieno conformi alla faccia [...]“ *Filarete*, Trattato di architettura, 25. Mit seinem Rekurs auf Gott befand sich Filarete in bester Gesellschaft, in seinem Architekturtraktat erinnern Leon Battista Albertis (1404-1472) Ausführungen nämlich ebenfalls an das Schöpfungsmoment der Genesis. Bereits im Prolog verkündet er „lo edificio, è un certo corpo“ und kommt über die Bücher hinweg immer wieder darauf zu sprechen, dass es die Aufgabe des Architekten sei, die unterschiedlichen Teile dieses Körpers zusammenzusetzen. Vgl. *Alberti*, Della architettura, 7, 10, 21, 62- 63, etc.

19 „Io ti mosterrò l'edificio essere proprio uno uomo vivo“ *Filarete*, Trattato di architettura, 29.

20 Vgl. *Filarete*, Trattato di architettura, 40; Jütte, Living Stones, 671.

tiker legte damit seine wörtlich genommene Interpretation des Hausvaters offen.

Um den Bauvorgang eines einzelnen Hauses zu präzisieren, wechselte Filarete im zweiten Buch seines 25-bändigen *Trattato di Architettura* allerdings den Blickwinkel. Nach wie vor das Schöpfer_tum des Baumeisters unterstreichend, weiß er hier indes von architektonischen Geburten zu berichten. Bereits zur Konzeption eines Gebäudes schlüpfe der Architekt in die Rolle einer Mutter, insofern empfehle es sich, die identische Anzahl an Monaten mit der Idee eines Baus schwanger zu gehen, die eine Mutter für die gesunde Entwicklung ihres Kindes benötige.²¹

Obschon die Aufzeichnungen signalisieren, dass Architektur in der Frühen Neuzeit gemeinhin organische bzw. wesenhafte Eigenschaften zugesprochen bekam, hat es den Anschein, die Grensräume eines Hauses riefen andere Assoziationen hervor als dessen architektonischer Tiefenraum, gewissermaßen der Körperbau von Architektur. So blieben tierhafte Attribute an der Fassade oder deren Elementen verhaftet, mit dem einfachen Wohnhaus in toto wurden sie jedoch nicht in Verbindung gebracht. Die ausführlich von Filarete heraufbeschworene Inversion des männlichen Schöpferarchitekten in eine gebärende Frau lässt wiederum gewisse Spezifika in der Engführung des weiblichen mit dem architektonischen Körper vermuten. Konkret gleicht die Virilisierung von Architektur in der patriarchalen Gesellschaftsordnung dem reinen Anthropomorphismus, der Mensch ist Mann, der Mann ist Haus et vice versa.²² Weshalb also sollte der Architekturtheoretiker dezidiert weibliche Bezüge konstruieren, um diese auf den Baukörper anzuwenden?

21 „[...] lo edificio si rasomiglia a l'uomo; adunque se così è, è bisogno generare e poi partorire come l'uomo [...]“ und weiter „[...] come niuno per sé solo non può essere creato, e come senza la donna non si può fare, così colui che vuole edificare bisogna che abbia l'architetto e insieme collui ingenerarlo, e poi l'architetto partorirlo e poi, partorito che l'ha, l'architetto viene a essere la madre d'esso edificio. [...] [C]ome proprio la donna che nove o sette mesi in corpo lo porta, [...] così l'architetto debba nove o sette mesi fantasticare e pensare e rivoltarselo per la memoria in più modi [...]“. Filarete, *Trattato di architettura*, 40-41.

22 Die 1707 von Tobias Cohn publizierte naturwissenschaftliche Enzyklopädie *Ma'aseh Toviyah* gibt eine sehr schöne Gegenüberstellung von offenem, männlichen Körper und dem Querschnitt eines Hauses zu sehen. Die inneren Organe, im Falle des Baus sind das die einzelnen Zimmer, werden jeweils in ihrer Funktionsweise miteinander verglichen. Die Jewish Public Library in Montreal präsentiert ihr Exemplar der ersten Auflage unter <https://jewishpubliclibrary.org/collections/rare-books/online-exhibit/ma%CA%BBaseh-t%CC%A3oviyah/> und liefert biographische Eckdaten zum Autoren. Zuletzt eingesehen am 14.10. 2022.

2. Der weibliche (Bau-)Körper

Die metaphorische Überblendung des Hauses mit dem Körper der Frau fand in der Frühen Neuzeit mannigfaltig Anwendung, sie wurde von verschiedenen Diskursen, Disziplinen oder auch Künsten bedacht. Dennoch wurde bislang vorrangig die Tatsache der Vermenschlichung von Architektur untersucht, kaum aber differenziert, welche Voraussetzungen gegeben sein mussten, dass Häuser mit weiblich gelesenen Eigenschaften assoziiert wurden, geschweige denn der Frage nachgegangen, welche Intention hinter dieser Verquickung lag.²³ Nachstehend widmen wir unsere Aufmerksamkeit deshalb einer Auswahl an besonders prägnanten Engführungen, deren Kontext zwar differiert, die topisch, trotz Varianz der Medien, Entstehungszeiten oder Kulturlandschaften, jedoch eine gewisse Verwandtschaft aufweisen und allesamt die, wenn auch abstrakte, Weiblichkeit von Architektur verhandeln.

Eine Graphik von Giovanni Battista Braccelli (ca. 1584-1650) führt das Verständnis von Körperlichkeit gar von der Mikro- auf die Makroebene, zumal sie die Verknüpfung auf die Gesamtheit einer Stadtansicht ausdehnt (Abb. 4). Das Blatt zeigt einen von insgesamt 47 Kupferstichen, die Braccelli 1624 unter dem Titel *Bizzarie di Varie Figure* publizierte.²⁴ Für Daniel Jütte, der sich intensiv mit urbaner Geschichte beschäftigt, positionierte sich der Künstler damit innerhalb einer hitzigen Debatte, in der sich zwei Jahrhunderte zuvor bereits Leon Battista Alberti (1404-1472) zu Wort gemeldet hatte.²⁵ Die vornehmlich unter Architekturtheoretikern ausgefochtene Kontroverse rankte sich um den Nutzen von Stadtmauern, deren Aufgabe nach gemeinem Verständnis seit dem Mittelalter darin bestand, eine *civitas* zu markieren, ergo einen Raum zu begrenzen, der seinen Bewohner*innen vor

23 Vgl. Jütte, *Living Stones*, 669-670. In einem kurzen Absatz stellt der Autor unter anderem Maria Brzóska's These infrage, in Deutschland habe die Dachform (Helmdach vs. Haubendach) Einfluss darauf geübt, ob ein Gebäude als männlich oder weiblich gedeutet wurde. Er zitiert jedoch die ungekürzte Version ihrer Dissertation, die mir nicht zugänglich ist. Deshalb lediglich der Verweis auf die weitaus kürzere Fassung. Vgl. Brzóska, *Anthropomorphe Auffassung des Gebäudes*. Bekanntere Theorien, die sich etwa mit dem geschlechtergebundenen Nutzen auch non-europäischer Häuser befassen, die Frau mit den intimeren Bereichen eines Gebäudes verknüpfen, oder die gendersensible Lesart der römischen Säulenordnung betreffen, erwähnt er hier ebenfalls.

24 Vgl. Braccelli, *Bizzarie di varie figure*.

25 Vgl. Jütte, *Entering a city*, 205-207.

allem Recht und Sicherheit versprach.²⁶ Nun sieht Daniel Jütte Braccellis Graphik als Beleg für den überdauernden Einwand Albertis, wehrlose Städte seien „spogliate di mura“, also praktisch entkleidet, und unterstunden der permanenten Gefahr, belagert zu werden.²⁷

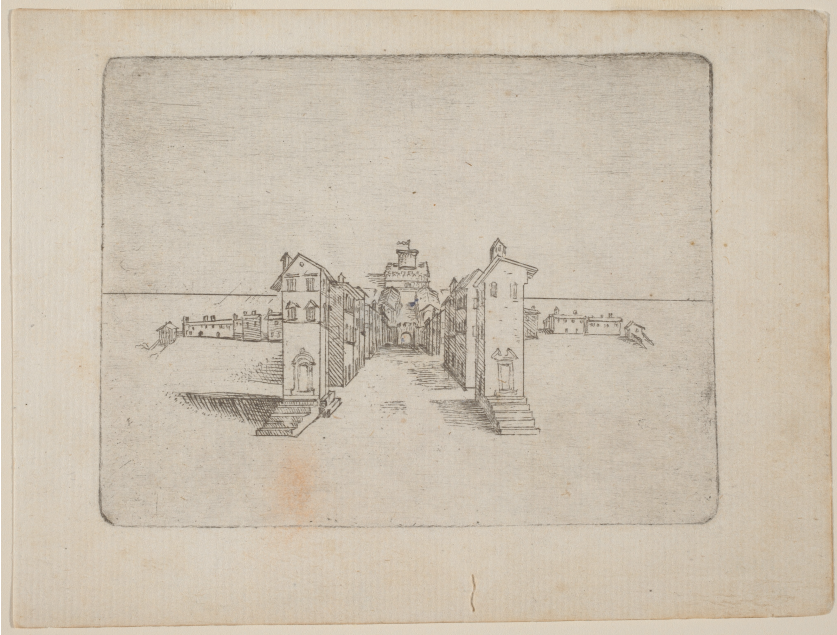


Abb. 4: Giovanni Battista Braccelli, Kupferstich aus *Bizzarie di varie figure*, 1624, Washington, D.C., National Gallery of Art (Public Domain / NGA)

In der Tat bedurfte Braccelli keiner weiteren Ausführung, als er die Häuserreihen in Form einer auf dem Rücken liegenden Frau mit gespreizten Beinen in seine Sammlung bizarrer Ideen aufnahm. Im Bild des Stadtkörpers adaptierte er einen Katalog weiblich gelesener, zumal negativer Eigenschaften und widersprach damit der herrschenden Erwartungshaltung an die Stadt. Er bekräftigte zeitgenössische Geschlechterstereotype und spitzte sie gewaltsam zu, indem er die feminierte Stadt als schwach, hilflos

²⁶ Vgl. Cancik, *Der neue Pauly*, 1224.

²⁷ Vgl. Jütte, *Entering a city*, 207 und Alberti, *Della architettura*, 86.

und vor allem penetrierbar inszenierte.²⁸ Der Künstler bediente sich des weiblichen Körpers zur Veranschaulichung seines Arguments, heißt einer weiteren von vielen männlichen Perspektiven beziehungsweise Sprecherpositionen innerhalb des Diskurses über die Stadtmauer. Er konzipierte einen passiven Körper, unterdrückte die Frau, die er schonungslos auf dem Blatt ausbreitete und in dieser geschundenen Position verharren ließ. Zwar ist ihr Haupt in weiter Ferne, oberhalb der Horizontlinie auszumachen, nicht aber ihr Blick. Als Ausdruck patriarchalisch strukturierter Geschlechtsidentitäten kultiviert die Graphik ein asymmetrisches Machtgefälle zwischen Künstler / Betrachter / Mann und weiblichem Stadtkörper. Denn die zentralperspektivisch angelegte Darstellung ermöglicht, mittels Durch- und Überblick, die Kontrolle über jedes Haus. „Die Sichtbarkeit ist eine Falle [...]“, die Stadt-Frau wird „Objekt einer Information, niemals Subjekt einer Kommunikation“.²⁹

Jeder Außenstehende gerät auf diese Weise zu einem potenziellen Eindringling, wird zur nahenden Bedrohung deklariert. Einerseits erweist sich der erniedrigende, brutale Blick als Selbstverständlichkeit für den Mann, wird mehr noch vom Künstler zu seinem persönlichen Vorteil instrumentalisiert, andererseits wird eine Trennlinie gezogen, unterschieden zwischen denjenigen Männern, die zu dieser Sicht berechtigt sind oder auch nicht. Die Lage der Frau bleibt unverändert, ist genauer gesagt nicht von Belang, während die ungestörte An- und Einsicht gleichermaßen als erster Schritt auf dem Weg zur Eroberung der Stadt-Frau inszeniert wird. Nicht nur ist sie im Wortsinn daraufhin ausgelegt, eingenommen zu werden, sie lädt förmlich dazu ein. Ihre Extremitäten enden in Treppenstufen, die in Richtung der Betrachter*innen weisen und bereit sind, erklommen zu werden. Die Mitschuld des weiblichen Geschlechts an jeglichen körperlichen Folgen wird figurativ, fast plakativ klargestellt. Das Haus links im Hintergrund allerdings weicht in der Darstellung ab, hier sind keine Stufen zu erkennen, sondern einige wenige Geraden, die den Eingangsbereich andeuten und

28 In einem zweiten Blatt stellt Braccelli der Stadt-Frau ein männliches Pendant entgegen und festigt dieserart ein binäres Verständnis von Geschlecht. Der jeweilige Stadtkörper verleitet stets zur Imagination des Anderen. Ausführlicher zu den Prozessen des *Otherings* vgl. *Habermann* und *Schabert*, Einleitung, 7-8.

29 *Foucault*, Überwachen und Strafen, 257. Foucault spricht hier über Jeremy Bentham's Konzept des Panopticons, das dieser 1791 vorstellte und das dazu diente, einer Person, die Möglichkeit zu erteilen, viele andere simultan zu überblicken oder besser zu überwachen. Es sollte bspw. in Gefängnissen, Arbeitshäusern, Fabriken, etc. zum Einsatz kommen.

sich schließlich, wie Wurzeln, in der Erde verlieren. Dieses leicht zu übersehende Detail deutet den beginnenden Verfall der bereits geschändeten Stadt an.³⁰

Der entblößte Schoß signalisiert, dass eine fehlende Wehrmauer eine Gefahr für die Integrität der Stadt, das Stadtzentrum, darstellt. Ohne Befestigung ist es, als sei sie bereits von Feinden invadiert worden, ihre Ehre unterliegt einem permanenten Risiko. Zeitgenössische Gedichte und Lieder offenbaren, dass das Befinden, die Beständigkeit, die Sittlichkeit einer Stadt, sobald ihr die Belagerung drohte, mithilfe feminisierender Metaphern proklamiert wurden. Diese Rhetorik wurde auch im Anschluss an eine Besetzung beibehalten, um vom davongetragenen Sieg oder der erduldeten Niederlage zu berichten. Im Zustand der Jungfräulichkeit drückte sich die Unschuld einer Stadt aus, die Umstände des Herrscherwechsels bestimmten dann, ob die Stadt-Frau ihrer Verlobung mit dem zukünftigen Souverän in freudiger Erwartung entgegen- oder aber auf ihren geschändeten Körper herablickte.³¹

Unmittelbar vor dem Einfall der Spanischen Armada in England, soll Königin Elizabeth I vor ihren nach Tilbury berufenen Truppen eine Rede gehalten und die Männer zur Verteidigung des Reiches motiviert haben.³² Laut Überlieferung, indem sie ihren Körper instrumentalisierte. Zumindest verlautbarte sie nach dieser, sie sei gewillt gewesen, ihr Leben, ja, ihre Ehre für ihren Glauben und ihr Volk zu lassen. „[I] lay down for my God, and for my kingdom, and for my people, my Honour, and my blood even in the dust.“³³ Mehr noch wirft sie ihre Werte, ihr Ansehen, ihren Leib, ja ihre Person in die Waagschale und lässt diese, um Land und Leute ebenso wie ihren Glauben zu schützen, mit eben jenen verschmelzen. Auch das

30 Siehe hierzu die nördlich der Alpen bis ins 16. Jh. nachweisbare Bildtradition, vergewaltigte Frauen zurückgelassen in der Natur, auf dem Boden liegend abzubilden. Vgl. *Wolfthal*, *Images of rape*, 197-198.

31 Vgl. *Rublack*, *Wench and Maiden*, 2-7.

32 Mein Dank für den Hinweis auf die vermeintlich gesprochenen Worte geht an Anja Krause, die derzeit zu Queenship im frühneuzeitlichen England forscht.

33 Überarbeitete Orthographie nach *Frye*, *The myth of Elizabeth*, 98. Hervorhebungen im Original, i.e. ein Brief von 1623 an den Duke of Buckingham, in dem Leonel Sharp gegen die Spanische Vermählung von Prinz Charles argumentiert und an das Geschehen um Tilbury erinnert. Erstmals veröffentlicht wurde der Text inklusive königlicher Rede 1654 in *Anonymous*, *Cabala*, 257-262. Über die Authentizität der Ansprache ist sich die Forschung uneins. Susan Frye etwa hält sie für fragwürdig, während andere Historiker*innen wie Antonia Fraser ihre Echtheit anerkennen. Vgl. *Fraser*, *The warrior queens*, 249.

weibliche Geschlecht ist sie bereit, im Kampf um die Sache, zu denunzieren, doch bleibt die Ehre der Frau erhaben, während sie die männliche Kampfbereitschaft zu deren Rächer deklariert.

I know I have the bodie, but of a weak and feeble woman, but I have the heart and Stomach of a King, [...] and [I] think foul scorn that *Parma* or *Spain*, or any Prince of Europe should dare to invade the borders of my Realm, to which rather than any dishonor should grow by me, I myself will take up arms, I myself will be your General, Judge, and Rewarder of everie one of your virtues in the field.³⁴

Spätere visuelle sowie verbale Kampffeschilderungen verbanden, unter anderem durch die Wortwahl der Königin provoziert, sowohl ihre Person als auch ihren Körper mit England, sodass nunmehr Parallelen zwischen dem Angriff der spanischen Flotte und einer versuchten Vergewaltigung gezogen wurden.³⁵ Ein durchaus naheliegender Vergleich, zumal es zumeist der weibliche Bevölkerungsanteil ist, der nach einer territorialen Eroberung unter dem sexuellem Missbrauch der einfallenden Soldaten zu leiden hat.³⁶

Frauen, die sich selbst umbrachten, um jenen zielgerichteten, heißt geschlechtsbasierten Gräueltaten zu entkommen, wurden ebenso wie Frauen, die eigenhändig zu den Waffen griffen und ihre Stadt zu verteidigen suchten, zu Sinnbildern der städtischen Moral und des heroischen Mutes der waltenden Regierung stilisiert. Ulinka Rublack folgend, steht das Sujet der vergewaltigten Frau in Gedichten und Liedern deshalb zeichnhaft sowohl für eine zerstörte Stadt als auch für den negativ bewerteten Verlust der vormaligen patriarchalen Autorität.³⁷ Diese politische Codierung ist auf die visuelle Verhandlung des Themas auszudehnen.

34 *Frye*, *The myth of Elizabeth*, 98.

35 Ebd., 106-108. Mit Verweis auf Louis Montroses intensive Beschäftigung mit den Armada Portraits der Queen. Dieser deckt über einen anschaulichen Vergleich mit einem Portrait ihres Vaters einen Konnex auf zwischen der Verzierung von Elizabeths Kleid, ihrer Keuschheit und der Invasion der spanischen Truppen. Siehe *Montrose*, *The Elizabethan Subject*, 312-315.

36 Vgl. *Kennedy*, *Gender and Security*, 119-120. Aus gegebenem Anlass häufen sich mit dem Einfall Russlands in die Ukraine die Meldungen vergewaltigter Frauen. <https://www.n-tv.de/politik/Russische-Soldaten-vergewaltigen-Ukrainerin-stundenlang-article23256677.html> oder https://www.focus.de/politik/ausland/ukraine-krise/russische-soldaten-vergewaltigung-von-ukrainischen-frauen-zieh-dich-aus-oder-ich-erschiesse-dich_id_83210122.html zuletzt eingesehen am 24.10.2021. Strukturelle sexualisierte Gewalt gilt heute als Kriegsverbrechen, das nur mühsam nachzuverfolgen ist.

37 Vgl. *Rublack*, *Wench and Maiden*, 18.

Sowohl die Makro- als auch Meso- und Mikroebene der frühneuzeitlichen Gesellschaften in Europa waren auf ein diskursiv, institutionell und performativ bestehendes Ordnungsprinzip ausgerichtet, das Patriarchat. Der Souverän als Inhaber der Staatsgewalt spiegelte sich im normativen Konstrukt des männlichen Familienvorstands, dem *pater familias*, wider. Das Haus gibt sich damit als kleinste Organisationseinheit, als Kern und Sinnbild der Gemeinschaft, zu erkennen. Das Funktionieren des Haushalts, das durch die Hausfrau gewährleistet werden sollte, geriet zur stabilisierenden Basis für die nächstgrößere Ordnungseinheit.³⁸ Dieses analoge Verständnis von Haus und Stadt lässt sich gleichermaßen auf beider Grenz- und Schwellenräume übertragen. Der Unterschied zwischen einem Stadttor und einer Haustür, einer Stadtmauer und einer Hausfassade liegt dann lediglich in ihrer Skalierung. Trug das Stadttor nicht zum Schutz der Bevölkerung bei, legte es einen ebenso hilfsbedürftigen Körper frei, wie ein offenstehender Hauseingang. Bürgerinnen und Bewohnerinnen wären den Blicken und (Über-)Griffen Fremder gleichermaßen ausgeliefert.

Die Verantwortung, die sowohl dem Haus als auch der zugehörigen Haustür für das Wohlergehen von Frauen beigemessen wurde, führt ein Rechtsbuch aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts vor Augen.³⁹ Der sogenannte Sachsenspiegel ist durch eine Vielzahl an Handschriften überliefert. Vier bebilderte Abschriften, die zu einem späteren Zeitpunkt angefertigt wurden, erteilen außerdem auf visueller Ebene Auskunft über die zeitgenössische Rechtslage.⁴⁰ Der Text verhandelt insgesamt sieben Fälle von Vergewaltigung, fünf davon sind in gegebenenfalls leichter Variation illustriert.⁴¹ Ein Artikel ist in hiesigem Zusammenhang von besonderem Interesse. Er behandelt eine Hauswüstung, ein im Kontext sexueller Gewalt vollzogenes und weitaus älteres Ritual, das in das mittelalterliche Stadtrecht eingegangen ist.

38 Das Haus und die Familie stellen ein zentrales Politikum des italienischen Stadtstaates dar, dies belegen u.a. Lehrschriften wie die des Giovanni Dominici über die *Regola del governo di cura familiare*. Vgl. Richarz, Oikos, 61.

39 Vgl. Repgow, Sachsenspiegel.

40 Die „Textklasse der Bilderhandschriften [stellt insofern] bereits ein Stück Rezeptionsgeschichte des Sachsenspiegels dar.“ Scheele, Todeswürdige Delikte, 16.

41 Vgl. ebd., 170-182. Folgende Bilderhandschriften und Entstehungsdaten sind überliefert: Wolfenbüttel (1350-1375), Dresden (1350-70), Heidelberg (1315), Oldenburg (1308-1320).

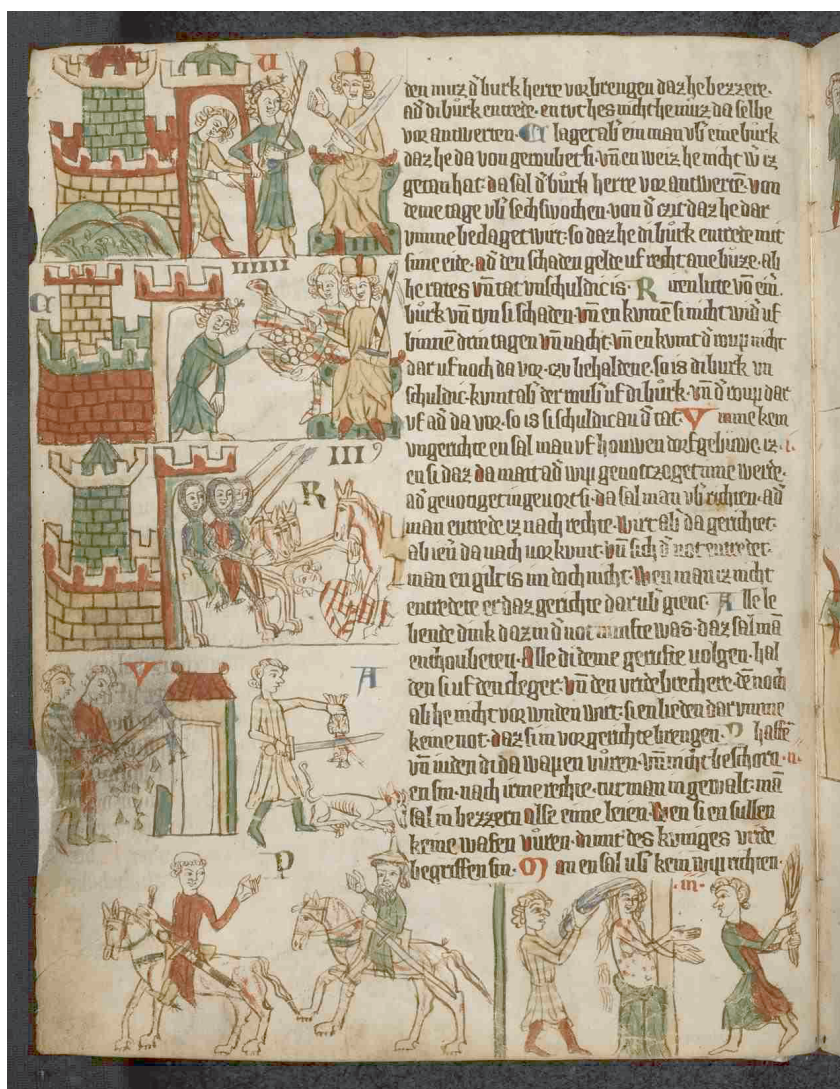


Abb. 5: Heidelberger Sachsenspiegel (Codex Palatinus Germanicus 164), um 1315, Tinte auf Pergament, 30 x 23,5 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg: fol. 12v, Wüstung eines Hauses (Public Domain)

Der rechtlichen Stellung der Frau im Sachsenspiegel ging Mariella Rummel auf den Grund und erwo, dass der Rügeritus vermutlich auf dem Glauben beruhte, die verübte Gräueltat sei im Stande gewesen, eine ausrei-

chend große Dosis an Bösem freizusetzen, um künftig Dämonen, ja den Teufel höchstpersönlich herbeizulocken.⁴² Ein im Anschluss an den Missbrauch heil gebliebenes Haus lancierte folglich die Ansiedlung der zuvor befreiten, dunklen Mächte. Nun geben die Oldenburger und Heidelberger Bilderhandschriften die Wüstung anhand zweier Männer zu sehen, die den Türrahmen des betroffenen Hauses zertrümmern (Abb. 5).⁴³ In ihrer Studie zu Bildern der Vergewaltigung betonte Diane Wolfthal deshalb die Relevanz des Eingangsbereiches und dechiffrierte die Miniatur als visualisierte erste Amtshandlung der exekutiven Gewalt. Ausgehend von der Schwellenzone sei das Haus, Wolfthal zufolge, fortan der negativen Einflussnahme auf seine Bewohner*innen bezichtigt worden, die letztlich der Hexerei angeklagt würden.⁴⁴ Oder aber es sei erwartet worden, das Haus sei, aufgrund seiner nunmehr gewonnenen Anziehungskraft auf Außenstehende, zur Zielscheibe regelmäßiger Überfälle verdammt.⁴⁵ Die Gesellschaft lief ohne dessen Abriss also Gefahr, mit ins Chaos gerissen zu werden. Allerdings bildete die Prävention gegen weiteres Unheil nicht den einzigen Anlass für die Zerstörung eines solchen Tatorts.

Im betreffenden Artikel fällt weder der Begriff *Wüstung* noch wird deren Ablauf beschrieben, sondern lediglich die notwendige Zerstörung des künftig für unbewohnbar erachteten Hauses vorgegeben. Die neuhochdeutsche Übersetzung der Wolfenbütteler Handschrift des Sachsenspiegels verkündet, „wegen keinerlei Verbrechen soll man ein Dorfgebäude niederreißen, es sei denn, dass darin ein Mädchen oder eine Frau vergewaltigt oder vergewaltigt dorthin gebracht worden ist.“⁴⁶ Der vom weiblichen Opfer ausgehende Gesetzestext evoziert, dass dezidiert das Recht der Frau gesühnt werden sollte und nicht das ihres Vormundes, wie es in den folgenden Jahrhunderten üblich sein würde.⁴⁷ Dennoch stand nicht Gerechtigkeit im Vordergrund dieses Urteils, zumal die Strafe des Vergewaltigers ohnehin

42 Vgl. *Rummel*, Die rechtliche Stellung der Frau, 202.

43 Die Universitätsbibliothek Heidelberg stellt den Heidelberger Sachsenspiegel als Digitalisat zur Verfügung. Für die Illustrationen, die im Folgenden betrachtet werden, siehe im 3. Buch den 1. Artikel unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg164/0038> zuletzt eingesehen am 24.03.2021.

44 Vgl. *Wolfthal*, Images of rape, 104.

45 Vgl. *Cohen*, Honor and Gender.

46 *Repgow*, Sachsenspiegel, 225.

47 Zur historischen Dynamik des Vergewaltigungsbegriffes und des dahinterliegenden Verständnisses beziehungsweise seiner strafrechtlichen Ahndung siehe *Wolfthal*, Images of rape, 124-125, insbesondere zum 17. Jh. vgl. *Chaytor*, Husband(ry), 379.

in seiner Enthauptung lag.⁴⁸ Nicht also der Täter beziehungsweise seine Bestrafung war ausschlaggebend für den Abriss eines Hauses, sondern die Engführung zwischen dem weiblichen Opfer und dem jeweiligen Gebäude. Aus diesem Grund wurde der Rechtspruch am Missbrauchsort und nicht etwa am Wohnhaus des Täters vollzogen.

Der Nebenentscheid des Urteilsspruchs sieht die Enthauptung aller während des Übergriffs anwesenden Lebewesen vor.⁴⁹ Sich den todeswürdigen Delikten des Sachsenspiegels widmend, erkannte Friedrich Scheele, dass sowohl den Tieren als auch dem Haus eine Mitschuld am Missbrauch zugesprochen wurde.⁵⁰ Das würde implizieren, auch der architektonische Körper wurde als Organismus wahrgenommen, und die Wüstung gleichsam als dessen Strafe betrachtet.⁵¹ Das Versagen des Hauses als Schutzraum, das Brechen seines Sicherheitsversprechens diene als obligatorischer Grund für diese Repressalien, das offenbart nicht zuletzt eine Glosse des Sachsenspiegels.⁵² Wie sonst konnte die Gefährdung weiterer Frauen ausgeschlossen werden?

Der erste Schlag des zu vollstreckenden Urteils galt laut Wolffthal dem Hauseingang, da dieser infolge seiner Funktion als materielle Schwelle zwischen dem inneren und äußeren, sichtbaren und unsichtbaren Raum als strukturell stärkster Teil des Hauses wahrgenommen wurde.⁵³ Angriffe auf Fenster und Türen im Kontext sexueller Nötigung sind auch für das 16. und 17. Jahrhundert nachweisbar.⁵⁴ Aufzeichnungen über einen südlich der Alpen grassierenden Vandalismus belegen, dass hier ebenfalls eine Ver-

48 Vgl. *Repgow*, Sachsenspiegel, 173. Den Ausnahmen dieser Regelung spürt *Scheele*, Todeswürdige Delikte, 175-176. nach. Laut Kultur und Literaturwissenschaftlerin Christine Künzel bilden Kopf und Herz, als Zentren der psychisch-physischen Integrität eines Menschen, die in einem Racheakt von Opfern sexueller Gewalt anvisierten Angriffspunkte. Frauen, die eine Vergewaltigung erleben mussten, empfinden diese als eine vergleichbare Integritätsverletzung ihrer Persönlichkeit, als eine Annihilation sowohl ihres körperlichen als auch seelischen Wohlergehens. Vgl. *Künzel*, Vergewaltigungslektüren, 263-265.

49 Vgl. *Repgow*, Sachsenspiegel, 225.

50 Vgl. *Scheele*, Todeswürdige Delikte, 175.

51 Vgl. *Jütte*, Living Stones, insb. 676.

52 Vgl. *Heusler* et al., Deutsche Rechtsaltertümer, 330 zitiert, jedoch ohne genauere Angabe, eine der zahlreichen Glossen des Rechtstextes, in der das Haus zum Komplizen des Täters postuliert wird, da es die Flucht der Frau verhindert habe. „[M]an hawet nichts abe denn die schloß u. die wende u. die stat die der frawen wereten, das sie nicht wegkommen mochte.“

53 Vgl. *Wolffthal*, Images of rape, 104.

54 Vgl. *Cohen*, Honor and Gender.

bindung zwischen den beteiligten Parteien und ihren Wohnstätten gezogen wurde. Die auch im Italienischen anklingende Analogie von menschlichem Gesicht und der Häuserfassade liegt unter anderem in beider Außenwirkung, gewissermaßen ihrer Fremdwahrnehmung begründet. Wenn nun das Gesicht als Sitz der Ehre galt, wie es Elizabeth Cohen aufzuzeigen gelang, dann wirkte sich dies also zwangsläufig auf das Verständnis der Fassade aus.⁵⁵ Konkret kam der Angriff auf eine Fassade einem Schlag ins Gesicht gleich, nicht nur handelte es sich um eine schwere Beleidigung, sondern wurde vielmehr als Affront gegen die Ehre eines oder mehrerer Menschen betrachtet.⁵⁶ Der Abriss eines Eingangsbereiches musste ergo der Enthauptung eines Hauses gleichkommen.

Die eingangs erwähnte These, Grenz- und Schwellenräume wurden als primär männlich gelesen, forciert außerdem den Schluss, dass die Tür in ihrer maskulinen, bewahrenden Rolle als erster Adressat gemäßregelt wurde. Das Haus hingegen, sein Baukörper, wurde dem Erdboden nicht nur, wie so häufig vermutet, aufgrund seiner Beziehung zum Missetäter gleichgemacht, sondern trat symbolisch viel eher an die Stelle des geschändeten Körpers und der weiblichen Ehre.⁵⁷

Den Blick auf den Eingangsbereich eines Bordells eröffnete ein unbekannter Künstler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, indem er schlicht keine Tür ausführte (Abb. 6). Die Bildunterschrift verrät, dass er für seine Versuchungen des Heiligen Antonius einer zeitgenössischen Vorlage Hieronymus Boschs folgte. Eindrücklich lenkte er das Augenmerk von der Glaubenskraft des Heiligen auf die Situation am gegenüberliegenden Flussufer. Die weiblichen Figuren bedrohen sowohl Antonius' Tugendhaftigkeit als auch diejenige des Publikums. Die Versuchung ist in Form eines Hauses konzipiert, dessen Dach aufgrund freiliegender, zackiger Holzstreben an eine Krone erinnert. Regentin, Inhaberin oder auch Haupt des Hauses ist eine gealterte Frau. Die morschen Balken, die ihrem gewaltigen Kopf aufsitzen, gehören einem Taubenschlag an.⁵⁸ Ein abgedecktes Dach bildete

55 Ebd., 607.

56 Der Begriff ‚sfregio‘ wurde sowohl für eine Wunde im Gesicht als auch Verwüstungsspuren an der Fassade genutzt. Vgl. Jütte, *Living Stones*, 666 und 675. Siehe auch Cohen, *Honor and Gender*, 621.

57 Vgl. Laubenberger, *Wüstung*, 1589.

58 Der konsequente Rückbezug auf Tauben und andere Vogelarten findet seinen Ursprung in mannigfaltigen Spottnamen, die neben den Prostituierten zugleich die Freier und das Etablement per se mit den Tieren in Verbindung brachten. Ein Bordell wurde als Taubenschlag bezeichnet, während zwischen weiblichen und männli-



Abb. 6: Hieronymus Bosch (nach), Die Versuchung des Heiligen Antonius, um 1550, Öl/Holz, 61,8 x 79,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Public Domain / Rijksstudio)

ein Indiz für die Verkehrung von Geschlechterrollen, ergo nonkonformes Verhalten.⁵⁹ Die Wirtin stand ihrem Haushalt wie eine Mutter vor, etablierte jedoch ein verkehrtes Wertesystem.⁶⁰ Ihr weißes Tuch wird stellenweise von der intakten Dachverkleidung überschritten, sodass sich das Stroh wie glänzendes Haar an ihr Haupt schmiegt. Das dunkel daraus hervorragende Gestrüpp ist auf die Vorstellung zurückzuführen, nach der all jene, die sich der göttlichen Ordnung entziehen, ihr keine Folge leisten, an ihrer wirren Erscheinung erkenntlich sind. Die Blätter und Zweige inmitten der Haare

chen Tauben unterschieden wurde, um die involvierten Beteiligten zu titulieren. vgl. *Pigeaud*, *Woman as temptress*, 52. Im Mittelalter konnte außerdem ein Schwan die Schilder von Bordellen zieren bis er schließlich als Symbol für Gasthäuser genutzt wurde. Siehe *Bogers*, 'manner of Jheronimus Bosch'.

59 Das Dachabdecken wurde nicht rechtlich verfügt, sondern vom Volk in Eigenjustiz beschieden und ausgeführt, es entwickelte sich wohl aus der Ächterwüstung. Siehe *Laubenberger*, *Wüstung*, 1588; *Heusler et al.*, *Deutsche Rechtsalterthümer*, 319-320; *Krug-Richter*, *Vom Rügebrauch zur Konfliktkultur*.

60 Vgl. *van de Pol*, *Der Bürger und die Hure*, 62.

verbildlichen die Wildheit und das Triebhafte der weiblichen Rolle und helfen neben ihrer Positionierung fernab der Stadt, sie als Außenseiterin zu markieren.⁶¹

Die visualisierte Haus-Frau lässt ihren Blick schweifen, während drei andere Augenpaare aus dem Bau herauspähen – neben dem Tisch, im offenen Eingangsbereich und am Seitenfenster sind weitere Gestalten auszumachen. Nicht nur ihre Blöße, sondern auch die Tatsache, dass nur ihr ein Körper zugestanden wird, hebt die Erscheinung der am Hauseingang platzierten Figur von den beiden anderen ab. Ihr offenes Haar greift die Farbigkeit des Strohdachs wieder auf. Ihr helles Inkarnat hebt sich kontrastreich vom dunklen Hintergrund ab, in den die beiden anderen Gestalten bereits eingetaucht sind. Ihre Gesichter haben sich in verze(h /r)te Masken aufgelöst. Die mit ihrer Nacktheit lockende Figur weist mit einer einladenden Geste in die unergründlichen Tiefen des Gebäudes. Renée Pigeaud, die sich in einem Aufsatz eingehend mit dem Gemälde befasste, schloss aus den fehlenden unteren Extremitäten der Frau, dass diese im Begriff ist, im Morast zu versinken.⁶² Neben ihrer Degradierung bedeutet dies vor allem, dass sie droht, den beiden anderen Frauen in die Dunkelheit zu folgen. Gelingt es ihr nicht, sich zu befreien, werden ihr Körper, ihre Person, ihre Bedeutung für die christliche Gemeinde ausgelöscht.

Der Künstler arbeitete die Ambivalenz ihrer Situation heraus. Das Gemälde erlaubte ihm, qua medialem Eigenwert, simultan mehrere Positionen zu verhandeln. Die nackte Figur ist Gefahrenquelle und Opfer zugleich. Weder gibt es eine den Körper der jungen Frau bewahrende Tür noch wird ihr über eine Schwellenzone die Aussicht auf einen Ausweg oder Raum geboten, der anderen Konventionen folgt als ihr derzeitiger Aufenthaltsort.⁶³ Sie kann ihrer Mittellosigkeit nicht entkommen, sondern hat sich, ebenso wie die beiden Figuren an ihrer Seite, gänzlich von der Wirtin verinnahmen lassen. Letztere scheint die drei Frauen in sich aufgenommen respektive verschlungen zu haben und erinnert damit an den einführend beschriebenen, teuflischen Höllenschlund. Die absorbierten Frauen sind dann als Chiffren eines mit Dämonen eingegangenen Bundes zu verstehen.

61 Vgl. *Gilman*, *Seeing the insane*, 8. Eine allgemeingültige, heißt ubiquitäre und vor allem transepochale, Richtlinie zum Standort von Bordellen hat es nicht gegeben. Vgl. *van de Pol*, *Der Bürger und die Hure*, 66; *Ghirardo*, *The Topography of Prostitution*.

62 Vgl. *Pigeaud*, *Woman as temptress*, 52.

63 Schlösser und Türen nahmen eine bedeutende Funktion ein, wenn es darum ging, die Frauen vor Übergriffen randalierender Freier zu bewahren, ihnen Schutz zu bieten. Vgl. *Wolfthal*, *In and out*, 102.

Der griechische Ursprung des Dämonenbegriffs *δαίμοναι* liefert Aufschluss über deren Aufgabe, Menschen zu teilen beziehungsweise zu zerteilen.⁶⁴ Die am Himmel kreisenden Dämonen, die sich auf die Häuser und eventuell ein Kloster in der unmittelbaren Umgebung stürzen, verdeutlichen, dass sowohl vom Haus als auch dem nackten weiblichen Körper darin eine infernalische, den gläubigen Christen gefährdende Kraft ausgeht. Weibliche Sexualität, das vermittelt das Gemälde, bedroht den Mann und das Gemeinwesen. Der Heilige Antonius wappnet sich mithilfe eines Gebets gegen die Frauen, während diese mit Dämonen verkehren und ihr Umland mit sich in den Abgrund ziehen.

3. Die Emergenz von architektonischen Frauentypen

Ein ebenso misogynen Frauenbild erkannte Christine de Pizan (1364 – 1429) zu Beginn des 15. Jahrhunderts, als sie den *Roman de la Rose* in den Händen hielt.⁶⁵ Denn der bereits im vorhergehenden Jahrhundert erschienene und zu ihren Lebzeiten weit verbreitete französische Roman, der in Form eines Traumgedichts verfasst ist, bedient sich frauenverachtender Rhetorik und tarnt diese als Liebesprosa. Von der frühen Frauenforschung wurde er als schriftlicher Ausgangspunkt der *Querelle des Sexes* begriffen, als deren wesentliche Initiatorin Christine de Pizan galt.⁶⁶ Die Entstehungsdaten des Romans (1235 – 80) sind einem Autorenwechsel geschuldet, der sich insbesondere in seiner Gliederung in zwei Teile ausdrückt. In der Einleitung seiner zweisprachigen Ausgabe des Textes kritisierte Karl Ott die gemeinhin vertretene These, der erste Abschnitt sei der höfisch-romantischen Tradition verpflichtet, während seine Fortsetzung diesem vor allem aufgrund ihrer misogynen Qualitäten entgegenzustellen sei. Sein Widerspruch prägt sich in Form zahlreicher Argumente aus, die gänzlich gegen eine Kategorisierung als höfische Dichtung sprechen.⁶⁷ Auf jeden Fall sind die beiden Passus inhaltlich wie stilistisch von einer divergierenden Erzählweise geprägt.

64 Vgl. *Kirchschläger*, Dämon, 1-3.

65 Die Universität de València stellt eine französische Fassung des Romans, die wahrscheinlich um 1400 in Paris verfasst und illustriert wurde, online zur Verfügung. <https://roderic.uv.es/handle/10550/21987> zuletzt konsultiert am 08.04.2021.

66 Vgl. *Kelly*, *Early Feminist Theory*, 4-5.

67 Vgl. *Lorris und Meung, hg. von Ott*, *Der Rosenroman*, Bd. 1, 65-76.

Allegorien wiederum durchsetzen die Schrift, zum Beispiel verkörpert die Rose die Angebetete des Ich-Erzählers, um deren Eroberung sich die Handlung rankt. Als der Protagonist schließlich die von Schlossmauern umfriedete Rose erreicht, gelingt es ihm, die Wehranlage zu stürmen und die Blume gewaltsam zu pflücken. Während die Frau durchweg als Objekt betrachtet wird, das es zu erobern gilt, missbraucht der zweite Autor ihren Körper darüber hinaus als Projektionsfläche männlicher Phantasien. Als Leitmotiv der Erzählung wird die Rose letztlich das Opfer einer brutalen De-floration. Die Metapher vermittelt treffend, dass der Vergewaltiger die Integrität seines Opfers verletzt.

Auf die Eroberung der Frau hinarbeitend, bedient sich der zweite Verfasser einer im Roman bisher ungenutzten Bildsprache. Er vergegenwärtigt den Protagonisten jäh als Kleriker, der eine kräftezehrende Pilgerreise auf sich genommen hat, um eine begehrte Reliquie berühren zu können.⁶⁸ Zwei Miniaturen aus einer Handschrift, die sich heute in Valencia befindet und um 1400 in Frankreich entstand, veranschaulichen den Moment des Missbrauchs auf eindringliche Weise (Abb. 7).⁶⁹ Die zerrissene Kleidung der Frau wird über einen Vorhang vergegenwärtigt, den der Mönch soeben zur Seite schlägt, als er sich zum Kuss der Frauenstatue vornüberbeugt. Der Verharmlosung des Deflorierens, jenem Euphemismus, der sprachlich so prominent auch für den gewaltsamen Verlust der Jungfräulichkeit angewandt wird, ist visuell ebenfalls nachzuspüren.⁷⁰

68 Wenngleich sie diese durchaus als Taktik begriffen habe, ihre Gefolgsmänner von Frauen bzw. dem Ehestand fernzuhalten, sei Christine de Pizan insbesondere von den zahlreichen verbalen Angriffen durch Kleriker auf Frauen verstört gewesen. Vgl. Kelly, *Early Feminist Theory*, 11. Laut Karl Otto ist davon auszugehen, dass auch Jean de Meung, der Verfasser des zweiten Teils des Rosenromans, Kleriker gewesen sei. Vgl. *Lorris und Meung, hg. von Ott, Der Rosenroman*, Bd. 1, 40. Er geht aus diesem Grund auch auf die theologische Exegese der Handlung ein, ebd., 50-64. Obschon weder Erzähler noch Protagonist mit dem Autor zu verwechseln sind, ist die Wahl eines Mönches als Sprachrohr durchaus vor diesem Hintergrund zu bedenken.

69 https://marjal.uv.es/cgi/view7.pl?div=298&source=uv_ms_0387&session=2020030913064624222&zoom=0 zuletzt eingesehen am 08.04.2021.

70 Vgl. Santore, Danae, 421.



Abb. 7: Roman de la Rose, um 1400, Tinte auf Pergament, 39 x 28,5 cm, Valencia, Biblioteca Histórica de la Universitat, MS 387: fol. 147v (Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Histórica, Universitat de València)

Der Oberkörper der Statue ist gänzlich ausgestaltet, ihre Beine hingegen bilden Elemente der Wehrarchitektur. Der Mönch führt seinen Pilgerstab in eine Schießscharte zwischen den beiden Säulen unterhalb ihres Torsos ein. Gewaltsam okkupiert der Eindringling sowohl den weiblichen als auch

architektonischen Körper. Pilgerstab, Sack und Hammer sind wiederkehrende, phallische Symbole. Die Inbesitznahme der Frau gerät zum langwierigen Manöver für den Mann, das sich über mehrere Seiten hinzieht. Die steinerne Frau bricht im Moment der brutalen Penetration der unter ihrem Schoß platzierten Schießscharte vom Gemäuer, das bereits in Flammen steht. Ihr schmerzlicher Zusammenbruch erweckt fast den Anschein, als habe sie Teil an der Schuld ihres Gegenübers, als stürze sie ihm willentlich entgegen. Die destruktiven Auswirkungen der grausamen Misshandlungen sind weder für den Täter noch für die Erzählung von Belang, sie werden stattdessen bagatellisiert, als Liebespiel zwischen Frau und Mann inszeniert. Der Erzähler versichert seinen Lesern zwar, er richtet sich explizit an den „Seigneur vallet“, von dem er meint, er wolle seinem Vorbild bei Gelegenheit sicher Folge leisten, „[q]ue nul outrage fait n'i ait“. Doch habe er sein Gegenüber notwendigerweise ein wenig verletzen müssen, um letztendlich im Stande zu sein, sein „grant desir“ befriedigen zu können.⁷¹ Dass er sein Ziel schließlich erreicht, wird anhand der zweiten Illustration der Szene ersichtlich, in der der Vorhang einem hochgewachsenen Kirschbaum, der Familie der Rosengewächse zugehörig, gewichen ist.⁷² Der Pilgerstab des Klerikers ist eingeführt, während er den Baumstamm mit einer Hand umfasst, seinen Körper reckt und eine Blüte zu erreichen sucht. Sein Opfer liegt indes versteinert neben ihm und lässt die Qual über sich ergehen.

Zwischen dem Missbrauch der Frau und dem Einsturz der Burg wird eine Wechselbeziehung konstruiert. Der Protagonist muss die Festung zugrunde richten, um zu der begehrten Frau zu gelangen. Der Zusammenbruch der Burg vermittelt zugleich das Ende der weiblichen Jungfräulichkeit und die Funktionslosigkeit der Architektur, deren Unvermögen, die versprochene Sicherheitsleistung zu erbringen. In einer dritten Miniatur wiederum wird der brutale Sturm einer Wehranlage veranschaulicht. Der Icherzähler vergleicht sich und seine Mühen an dieser Stelle mit Herkules, der die Behausung des Cacus erstürmt.⁷³ Nicht nur verklärt er die Situation, indem er zwischen sich und einer mythologischen, ja göttlichen

71 *Lorris und Meung, hg. von Ott, Der Rosenroman*, Bd. 3, 21678, 21700, 21718.

72 Die Kirsche wird ebenso wie der Apfel als Paradiesfrucht betrachtet. Vgl. *Bergström, Disguised Symbolism*, 304.

73 Vgl. *Lorris und Meung, hg. von Ott, Rosenroman*, Bd. 3, 21620-21632. Das Aufeinandertreffen von Cacus und Herkules beschrieb Ovid in seinen *Fasti*. Vgl. *Ovid, hg. von Holzberg, Fasti*, 1,550-580. Der Riese hatte sich heimlich an einer in Herkules' Obhut stehenden Herde von Rindern bedient, wurde jedoch von diesem ertappt und konfrontiert. In einem Zweikampf bringt der Gott den Dieb schließlich zur Strecke.

Figur Parallelen sieht, er intendiert mehr noch die Notwendigkeit seiner Tat, skizziert auf anstößige Weise ein durchaus beschwerliches und doch gerechtfertigtes Bild dieser.

Die Miniatur zeigt indes einen Mann in Rüstung, der mit einem Knüttel auf die Eingangspforte einer Befestigung einschlägt. Das Arrangement der Illustrationen unterstreicht die Engführung der beiden gewaltsam besetzten Körper. Ist der Eingangsbereich eines Bauwerks erst überwunden, rückt die Eroberung der Frau in greifbare Nähe. Dann steht das Tor pars pro toto für das Bauwerk, das auf metaphorischer Ebene wiederum den weiblichen Körper reflektiert.

Diesen Eindruck erweckt auch Georg Pencz (ca. 1500-1550) in seinem Kupferstich von 1543 (Abb. 8), in dem er die Erzählung um die Tugendheldin Lucretia verarbeitete. Von ihrer Notlage berichtete Livius in seinem 29 v. Chr. erschienenen historiographischen *Ab Urbe Condita*.⁷⁴ Die Stellung und Funktion Lucretias als verheiratete Frau ist für den Ausgang



Abb. 8: Georg Pencz, Tarquinius vergewaltigt Lucretia, um 1543, Kupferstich, 8,1 x 12 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (Public Domain / Metropolitan Museum of Art)

74 Vgl. Livius, hg. von Hillen, *Ab urbe condita*, 1.57,1-60,3.

der Handlung von entscheidender Tragkraft. Als Hausfrau folgt sie den gesellschaftlichen Konventionen, wenn sie den hochgestellten Besuch ihres Mannes empfängt und diesem, da ein Verwandtschaftsverhältnis besteht, über Nacht ein Zimmer anbietet.⁷⁵ Die Graphik Pencz' geht über die Veranschaulichung des Handlungselements hinaus und provoziert stattdessen die Schlussfolgerung, dass ein Mann lediglich des Zutritts in ein Haus bedarf, um sich den Weg ins Bett der Hausherrin zu ebnen.

Die Darstellung führt drei Szenen der Erzählung zusammen: Die Ankunft des Veters Tarquinius, seinen freundlichen Empfang durch die Hausfrau und die ihr drohende Vergewaltigung durch den Gast. Kompositorisch findet das von außen nach innen führende Narrativ in Tarquinius' Übergriff, der durch einen Griff um die Schulter Lucretias visualisiert wird, seinen gewaltsamen Höhepunkt. Die aus dem Missbrauch resultierenden Konsequenzen, vor allem Lucretias Selbstmord, der in einen Bürgerkrieg mündet und die Verlagerung des Geschehens in den öffentlichen Rahmen der Stadt bedeutet, werden nicht thematisiert.

Einem Bühnenbild gleich konzipierte Pencz den Handlungsraum über additiv aneinandergereihte Ebenen, die er durch flache Stufen miteinander verband. Die Erzählarchitektur in Verbindung mit der Figurenfolge verleiht dem Werk seine zeitliche Dimension. Michael Bachtin prägte für dieses Phänomen den Begriff des Chronotopos und konkretisierte, dass „[i]m künstlerisch-literarischen Chronotopos [...] räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen [verschmelzen]. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets der Geschichte hineingezogen.“⁷⁶ Tarquinius gelangt nach seiner Ankunft unter freiem Himmel in einen überdachten Vorraum, eventuell eine Loggia, wo er von Lucretia begrüßt und ins Haus geführt wird. Diese Ebene liegt tiefer als die beiden anderen Handlungsräume. Sowohl die Bildarchitektur als auch die Darstellungsweise von Tarquinius' Schrittfolge erweckt den Anschein, als handle es sich beim Hauseingang und der Tür zum Schlafzimmer um dieselbe Raumöffnung. Nur wenige Schritte trennen Tarquinius im Außenbereich von der Tür und dem Absatz des Bettes, den er im Hausinneren schließlich erklimmt.

75 Vgl. Hanika, Lucretia, 119.

76 Bachtin, Formen der Zeit, 8.

Grundlegend die Bedeutung des Sichtbaren beziehungsweise Unsichtbaren verhandelnd, etablierte der Künstler eine Beziehung zwischen dem männlichen Körper und den Übergangszonen des Hauses wie den Stufen und der Haustür, während er den weiblichen Körper mit dem architektonischen Raum verschränkte. Im Außenbereich des Anwesens wird Lucretias vorbildhafte Funktion infrage gestellt, sie empfängt nicht nur einen männlichen Gast in Abwesenheit ihres Mannes, sondern lädt diesen gewissermaßen mit erhobenem Zeigefinger in ihr Schlafgemach ein. Über die Leinwand erhalten die Betrachter*innen hingegen die Einsicht in das Hausinnere, erfahren, dass dieses die Rolle des sicheren Heims einbüßt und durch das Eindringen eines fremden, bewaffneten Mannes zur Falle für die Frau gerät.⁷⁷ Sowohl die Frau als auch das Haus erfahren einen Statuswandel, Lucretia von der potentiellen Ehebrecherin zur tugendhaften Ehefrau, das Haus vom Schutzraum hin zur Gefahrenzone. Die Wahrnehmung dieses Wandels oszilliert jedoch über die Hauswand. Erst die fiktive Öffnung der Darstellung, gewissermaßen eine Fiktion zweiter Ordnung, lässt ihn vernehmen.⁷⁸ Diese Schauöffnung, mit den Worten Wolfgang Kemp's gesprochen, in die Kammer Lucretias dient einzig der Kommunikation zwischen Bild und Betrachter*innen.⁷⁹ Zur Verhandlung steht, welches Verhalten sich für die sittsame Hausfrau gebührt, welchen Normen sie zu entsprechen hat.⁸⁰

4. Synthese

Die Verkündigung, die Jacopo Tintoretto (1518 – 1594) für die *Scuola Grande di San Rocco* in Venedig anfertigte (Abb. 9), dient als Schlüsselszene für den Abschluss unserer Überlegungen. Sie bildet den Auftakt eines Zyklus, der seit 1587 in der *Sala Terrena* hängt und den wesentlichen Stationen des Marienlebens gewidmet ist. Maria, zum Ideal erhoben, wird als tugendhafte Verlobte im Haus bei der Lektüre und am Spinnrad vergegenwärtigt. Ihre

77 Vgl. Anm. 52, die Glosse zum Sachsenspiegel vermerkt, das Haus habe das weibliche Opfer an der Flucht gehindert.

78 Eine Fiktion erster Ordnung stellt die Visualisierung selbst dar, also die Verwendung der Leinwand als Trägermedium des Bildes.

79 Vgl. Kemp, *Die Räume der Maler*, 29.

80 Fügt sie sich den geltenden Normen nicht, hat Lucretia mit entsprechenden Konsequenzen zu rechnen. Geschlechteridentitäten gelten noch immer als Vorwand für Morde, das demonstrierte *Hansen*, *Mermaid*, 291-293.



Abb. 9: Jacopo Tintoretto, Die Verkündigung, 1583-1587, Öl/Lw., 545 x 422 cm, Venedig, Scuola Grande di S. Rocco, Sala Terrena (aus: Giandomenico Romanelli (Hg.), Venedig. Kunst und Architektur, Königswinter 2007, S. 455)

Inszenierung – die erhobenen Arme, ihre geöffneten Lippen, die geweiteten Augen – all das sind Indizien einer schreckhaften Verwunderung der Jungfrau. Sie wird, während Joseph außerhalb des Hauses seiner Arbeit nachgeht und nicht um ihre Heimsuchung weiß, von einem männlichen Eindringling überrascht. Nicht Gabriels Sprechgestus, der signalisiert, dass das Wort Gottes verkündet wird, sondern die Dynamik seines Auftritts duldet keinerlei Widerspruch. Die Jungfrau wird von der Erscheinung des Fremden, von seiner einschüchternden Körpersprache, zum Schweigen gebracht.⁸¹

81 Die Kritik Hansens an den Security Studies beziehungsweise dem Konzept der Copenhagen School konzentrierte sich in ihrem Aufsatz zur kleinen Meerjungfrau auf den vermeintlich notwendigen Sprechakt. Wenn Unsicherheit jedoch nicht artikuliert werden kann, ohne die vorhandene Gefahr zu forcieren, so ihre auf Judith Butler aufbauende These, muss die Relevanz von Körpersprache für den (unterlassenen) Sprechakt beachtet werden. Vgl. Hansen, Mermaid, 287.

Ogleich es sich um einen folgenschweren Augenblick für Maria, ihre Familie, gar die Gesellschaft handelt, wird dieser vom Christentum nicht als ein (auch) gewaltsames Moment begriffen, sondern das eingeleitete Chaos vielmehr zugunsten des in Aussicht gestellten Seelenheils verdrängt.⁸² Die uns mittlerweile geläufigen inhaltlichen Parallelen zur Legende um Lucretia jedoch werden, rekurrierend auf die Graphik Penczs, durch deren kompositorische Verwandtschaft verstärkt.⁸³ Der architektonische Überbau gliedert den Bildraum, der offene Raum wird von der intimen Kammer kontrastiert, die Flugbahn des Engels bestätigt die Lese- richtung und verleiht dem Geschehen eine zeitliche Dimension. Das Bett, als (ordentlicher) Ort der Reproduktion, wird wirkmächtig hervorgehoben. Neben seiner prominenten Positionierung erinnern die darüber drapierten Stoffbahnen an das weibliche Genitale. Die himmlische Potenz Gabriels wird durch die Gestaltungsweise seines Einfalls unterstrichen. Ein gewaltiger Schwarm an Putti, angeführt vom Heiligen Geist, begleitet ihn, dringt aber separat in das Gemach der Jungfrau ein. Im Hintergrund die Labien des Baldachins, stoßen sie unmittelbar vor der Jungfrau aufeinander.

Die Dramaturgie der Verkündigung macht die Engführung des weiblichen Körpers mit dem architektonischen Baukorpus auf besonders drastische Weise ersichtlich. Zwar wird die Unberührtheit Mariens visuell gewahrt, doch Verkündigung und Empfängnis sind eingeleitet, als der Engel in die Kammer der Jungfrau vordringt. Abschließend ist es Gabriels Grenzüberschreitung, die erneut an die eingangs formulierte These von den männlich konnotierten Architekturelementen erinnert. Indem Tintoretto die Figur des *pater familias* in den Hintergrund rückte und den Eingangsbereich des Hauses zertrümmerte, offenbarte er die Korrelation zwischen der Hausfassade und der Außenwirkung des männlichen Familienvorstandes. Josephs Abwesenheit, der somit begründete Verlust an Schutz entfaltet seine Wirkung über den Mangel einer Tür. Infolge seines außer Acht gelassenen Zuständigkeitsbereichs durchdringt ein anderer Mann die Raum- bzw. Körperöffnung.

82 So folgt etwa aus Unsicherheit des Königs Herodes der Bethlehemitische Kindermord. Vgl. MT 2.

83 Auch Lucretias Fleiß wird über ihre Arbeit am Spinnrad ausgedrückt, Tarquinius' Begehren wird vor allem durch dieses sittsame Bild geweckt. „Ibi Sex. Tarquinius mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma turn spectata castitas incitat“, heißt es bei *Livius*, hg. von *Hillen*, *Ab urbe condita*, 1.57,10.

Die ideengeschichtliche Verschränkung der Frau mit dem Haus erfolgt, wenngleich der vorliegende Beitrag insbesondere diese darstellerische Strategie beleuchtet, nicht ausschließlich über beider Körperlichkeit. Etwa erkennen wir, dass sowohl Georg Pencz in seiner Graphik als auch Jacopo Tintoretto in seinem Gemälde darüber hinaus eine normierte geschlechter- und rollenspezifische Verteilung von Aufgaben und Pflichten implementierte, die gleichermaßen zur Verortung der Frau im Haus beitrug. Das in den Werken eingebettete soziokulturelle Verständnis offenbart einen Idealtypus des weiblichen Geschlechts, der in der Frühen Neuzeit auch mithilfe anderer Medien (Prosa, Gesetzestexte, Architekturtraktate, aber auch in der Rhetorik, etc.) propagiert wurde und für die Malerei schließlich in die Bildwürdigkeit der Frau im Haus mündete.⁸⁴ Grundlegend ist davon auszugehen, dass die visuelle Kultur der Frühen Neuzeit die weibliche Verhäuslichung, insofern auch Domestizierung, simultan forderte, formte und sozialisierte. Die Frau wurde diskursiv wie normativ mit dem Haus verbunden und diese Verquickung, indem das weibliche Geschlecht als Sicherheitsrisiko markiert wurde, zugleich gerechtfertigt. Die feminisierte Architektur diente dem Mann zumeist zur Bewertung oder als Attribut. Das Sujet der Frau im Haus indes ist Zeugnis einer das Gemeinwesen stabilisierenden Maßnahme, es veranschaulicht und verhandelt, was es zu bewahren galt, insbesondere die Aufrechterhaltung des patriarchalen Ordnungsprinzips.

Einmal unter diesem Blickwinkel betrachtet, nimmt die Ikonographie der häuslichen Verkündigung bei der Interpretation des Verhältnisses von Haus, Geschlecht und Sicherheit eine regelrechte Schlüsselrolle ein. Mit ihrer Hilfe können weitere in der Frühen Neuzeit präsente biblische, mythologische und andere Historien, aber auch die niederländische Genremalerei hinsichtlich einer Ästhetik der Sicherheit neu erschlossen werden.

84 Inge Stephan hat herausgestellt, dass männliches Wunschenken gepaart mit mythischen Strukturen die Darstellungsweise von Frauentypen heraufbeschworen haben. Die *Femme Fatale*, die Heilige oder aber die Hure hängen per definitionem von einem männlichen Antagonisten ab, vgl. *Stephan, Bilder*, 26-27.

