

## Zur Vorgeschichte des romantischen Frauenbildes in Frankreich

Jutta Held

Seit dem 17. Jh. wird, vor allem in Frankreich, eine Kommunikationsform zwischen den Geschlechtern entwickelt, bei der die Frau dominiert und die Regeln setzt – entgegen jahrhundertealter Tradition. Es ist die galante Liebe, die zunächst in den Salons der Pariser elitären Gesellschaft, die sich abseits vom königlichen Hofe hält, eingeübt wird. Sie wurde eine nicht zu unterschätzende Voraussetzung für die Anerkennung der Gleichwertigkeit beider Geschlechter, die im 18. Jh. z. B. die Enzyklopädisten durchzusetzen versuchten. Die Argumentationen

treter aus jeder Stadt gegeneinander kämpfen. Dies stellt einen tragischen Konflikt dar, weil Sabina, die Schwester der Curatier, mit einem der Horatier verheiratet und Camilla, die Schwester der Horatier, mit einem der Curatier verlobt ist.

Diesen Konflikt interpretiert David als Geschlechterantagonismus. Die Trennungen, die er zwischen Männern und Frauen schafft, sind rigider und ausschließlicher als sie je zuvor gesehen worden sind. Kein Blick, keine Geste verbindet die Frauen und die Kriegergruppe. Die Frauen



Abb. 1

J.-L. David, *Der Schwur der Horatier*, Paris, Louvre

dieser Aufklärer, die die Frau für intellektuell und moralisch dem Manne ebenbürtig hielten, waren gegenüber den diffamierenden männlichen Theorien, die jahrhunderte lang wirksam waren, ein gewaltiger Fortschritt. Diese Aufwertung bedeutete allerdings nicht, daß sich auch die gesellschaftlichen Funktionen von Mann und Frau kontinuierlich einander angenähert hätten, im Gegenteil. Im 18. Jh. und im Zuge der französischen Revolution wurden die Arbeitsteilungen zwischen Mann und Frau – zumindest in der führenden Klasse, dem Bürgertum – in einer Weise gegeneinander abgegrenzt und fixiert, wie dies zuvor nie der Fall gewesen war.

David hat in seinem Bild von 1784, „Der Schwur der Horatier“ (Abb. 1), diese strikt getrennten Kompetenzzuweisungen an Mann und Frau mit beispielloser Schärfe wahrgenommen und antithetisch dargestellt. Die folgende Szene hat der Maler gewählt<sup>1</sup>: Die drei Söhne des Horatius schwören ihrem Vater, das Vaterland, Rom, zu verteidigen. Es ging um die Vorherrschaft von Rom oder Alba Longa. Um weiteres Blutvergießen im Kampf beider Städte gegeneinander zu vermeiden, sollen je drei Ver-

erscheinen selbstzentriert, ohne Bezugspunkt außerhalb ihrer selbst. Dabei hat David in diesem Bild nicht vornehmlich zwei unterschiedliche Organisationsformen, also den Staat links und die Familie rechts konfrontiert. Die trauernden Frauen hüten nicht etwa, wie es das 18. Jh. mit zahllosen Bildern ihnen vorexerzierte, liebevoll die Kinder, sondern überlassen den kleinen Jungen einer Amme. Außerdem zeigt David, wie dieser ihrer Obhut bereits entgleitet: mit seinem glühenden Blick ist er bereits bei den Männern und ihrem Vaterlandsschwur. Die „Stimme der Natur“ setzt sich bereits gegen den weiblichen Einfluß durch. Die Frauen werden also nicht primär bei einer anderen Aufgabe gezeigt, die der der Männer widerspricht. Von dieser ihrer anders orientierten Funktion hat David weitgehend abstrahiert. Dadurch erweckt er den Anschein, als verträten die Frauen naturnotwendig ein anderes emotionales und moralisches Wertesystem. Hier sind sicher die Anfänge biologistischer Argumentationen greifbar, mit denen sich die Männer im 19. Jh., zunehmend aggressiver, gegen die Frauenemanzipation zur Wehr setzen werden: Weibliche, natürliche

Weichheit, weibliches Gefühl, werden männlicher Härte und Vernunft konfrontiert, ihre gegensätzlich aufgefaßten Naturen werden zu unüberbrückbaren Schranken zwischen den Geschlechtern hochstilisiert. Bei Davids antithetischer Darstellungsweise ist allerdings der Gedanke an gesellschaftliche und politische Alternativen, die die Geschlechter verkörpern, noch nicht aufgegeben. Durch den schärferen Geschlechterantagonismus und die rigide Reduktion der Szene auf diesen einen Gegensatz stellt David zugleich unerbittlich klar, daß es sich um ein Entweder-Oder handelt.

Die friedensorientierte Haltung der Frauen hat David in dialektischem Bezug zu den entgegengesetzten Interessen

Freundes des Brutus, vergewaltigt. Brutus und Collatinus wurden die ersten Konsuln der Republik. Brutus' Söhne jedoch schlossen sich der monarchistischen Verschwörung an. Ihr Vater ließ sie daraufhin hinrichten.

David beschrieb sein Bild in einem Brief an seinen Schüler Wicar: „Ich male ein frei von mir erfundenes Bild, und zwar Brutus, den Mann und Vater, der sich seiner Kinder beraubt hat und der zurückgezogen in seinem Heim ist, als ihm seine beiden Söhne für die Bestattung nach Hause gebracht werden. Er wird zu Füßen der Statue Roms durch die Schreie seiner Frau, die Angst und die Ohnmacht der ältesten Tochter aus seinem Leid und seiner Trauer aufgestört“.<sup>3</sup>

Abb. 2

J.-L. David, Die Liktores bringen Brutus die Leichname seiner Söhne zurück, Paris, Louvre



der kriegführenden Männer gesetzt. Beide Welten widerlegen oder relativieren sich gegenseitig. Damit hat David die Frauen zwar nicht als „Akteure“ der Geschichte gesehen und akzeptiert. Sie bleiben vielmehr leidend und passiv. Dennoch erscheinen sie objektiv als ein Gegenargument gegen den Kampfesmut der Männer. David nimmt es ernst genug, um es auf seiner politischen Bühne zu repräsentieren, auf der er keine Nebenszene und keine Nebengedanken duldet.

Auf diesen Gegensatz zwischen weiblichen und männlichen Interessen hat David in seinem „Brutus“ (Abb. 2) den Hauptakzent gelegt.<sup>2</sup> 1787 hatte er den königlichen Auftrag erhalten, die Geschichte des Coriolan zu gestalten. Dieser römische Patrizier, Führer der aristokratischen Partei zur Zeit des Brutus, hatte die Volskerstadt Coriolo für Rom erobert. Er war dann jedoch von den Plebejern vertrieben worden. Daraufhin verbündete er sich mit den Volskern und zog mit ihnen gegen Rom. Nur auf Bitten seiner Mutter und seiner Gattin ließ er davon ab, sich an Rom rächen zu wollen.

David gab den Coriolan jedoch auf, ein Thema, das in der damaligen historischen Situation sicher dazu dienen sollte, die Aristokratie an ihre Pflichten gegenüber dem Staat zu mahnen und alle gegensätzlichen Parteiungen im Interesse der französischen Monarchie zu einen. Stattdessen wählte David den „Brutus“, dessen Geschichte als Kampfansage an den Adel verstanden werden mußte. Das Bild wurde im Salon von 1789, bereits nach dem Sturm auf die Bastille, ausgestellt.

Brutus hatte die Rebellion gegen Tarquinius erfolgreich geführt. Neben anderen Greuelthaten hatte dieser letzte römische König Lucrezia, die Frau des Collatinus, eines

David wurde von seinem Malerkollegen Pierre vorgeworfen, den Hauptakteur ins Gegenlicht, in den Schatten gesetzt zu haben. „Haben Sie je gesehen, daß man eine vernünftige Komposition entwerfen kann, ohne eine pyramidale Linienführung anzuwenden?“<sup>4</sup> Nach alter kunsttheoretischer Tradition wird gefordert, daß die Hauptfigur in der Mitte stehen müssen, um sofort erkennbar zu sein, wie der König in seinem Gefolge.<sup>5</sup> Der Sinn der pyramidalen Komposition, soziale Hierarchien zu symbolisieren, wird deutlich ausgesprochen. David geht es jedoch um eine egalitäre, gleichsam republikanische Komposition, wie bereits bei seinen Horatiern. Zugleich geht es ihm auch hier darum, unversöhnte Antithesen zu übermitteln: Hell und Dunkel, Männer und Frauen werden eher noch schroffer getrennt als bei den Horatiern.

In beiden Bildern hat David diese Antithetik im Verlaufe des Schaffensprozesses verschärft. So gibt es zu beiden Kompositionen vorbereitende Zeichnungen, auf denen die Gruppen und Geschlechter noch nicht derart rigoros geschieden sind. Eine Frau, die sich gegen die Draperie lehnt, vermittelt in dem Brutus-Bild (Abb. 3). Ferner scheinen rechts außen auch Männer zugegen zu sein. In dem Gemälde sitzt hier eine Dienerin, die ihr Gesicht in ihrem Tuch verhüllt. — Bei den „Horatiern“ war in einer der Skizzen der Frauengruppe rechts auch ein Mann zugeordnet.<sup>6</sup> Diese die Gegensätze abmildernden oder verunklarenden Motive eliminiert David in den endgültigen Kompositionen.

Im Unterschied zu dem früheren Gemälde sind in dem Brutusbild die Frauen die aktiveren in ihrem anklagenden Schmerz und ihrer Abwehr. Brutus dagegen, der unbeirrte Diener der Republik, sitzt abseits im Dunkel, quasi durch die Frauen in die Negation versetzt.

Der häusliche, familiäre Bereich der Frauen, der Liebe und Fürsorge, für den sie stehen, ist hier eingehender charakterisiert: durch die enge Verbindung der Töchter mit ihrer Mutter und durch die Näharbeit auf dem Tisch. Dennoch fehlt auch hier jede behagliche Identifizierung der Frauen mit dem Innenraum, wie sie in der deutschen Kunst um 1800 suggeriert wird.

Auf Davids Bild der Sabinerinnen von 1799 treten die Frauen nun selbständig hervor.<sup>7</sup> Sie greifen handelnd, nicht nur reagierend, in die Politik ein. Dargestellt ist nicht, wie in der Bildtradition üblich, der „Raub der Sabinerinnen“. Dieses Thema galt gemeinhin als Sinn-

Die scharfe Antithetik, in der David das Geschlechterverhältnis wahrnimmt, ist nicht ohne die Diskussionen und Entscheidungen im Verlaufe der französischen Revolution zu verstehen. Diese sind historisch selbstverständlich lange vorbereitet gewesen.

Wie die Klassengegensätze, so spitzten sich auch die Geschlechterantagonismen während der französischen Revolution zu. Verschiedene Phasen der Revolution wurden von Frauen entscheidend mit getragen.<sup>8</sup> Selbst bei der militärischen Verteidigung Frankreichs wirkten sie mit, ja, ihnen wurde hierbei von Deputierten applaudiert.<sup>9</sup> So drängten sie selbstverständlich auch in die Volksver-



Abb. 3

J.-L. David, Zeichnung zum Gemälde „Brutus“, Albi, Musée Toulouse-Lautrec

bild für Hochzeiten und war daher für eine Politisierung in Davids Sinne ungeeignet. Der Künstler hat stattdessen die Fortsetzung der Geschichte drei Jahre später als Sujet gewählt. Die Sabiner unternehmen einen Rachefeldzug gegen Rom. Die Sabinerinnen, längst glücklich mit ihren Römern verheiratet und Mütter geworden, treten zwischen die kriegführenden Gruppen der Römer und Sabiner. In der Mitte ist Hersilia dargestellt, die Frau des Romulus, die diesen von dem Sabiner Tatius trennt. David geht wieder von den bekannten Rollenfixierungen aus: der Mann ist auf Kriegführung aus, die Frau für den Frieden zuständig. Diesmal ist es jedoch kein statischer Antagonismus wie bei den Horatiern, wo sich die Frauen leidend mit ihrer Rolle abfanden. Sie werden auch nicht den kriegführenden Männern konfrontiert, denen gegenüber sie von vornherein unterlegen sind, sondern sie stehen – moralisch überlegen – zwischen den kriegführenden Parteien und vertreten das gemeinsame gesellschaftliche Interesse. Die Bildmitte, Ort der Synthese, wie wir gesehen haben, die bei den beiden Bildern der Horatier und der Familie des Brutus unbesetzt blieb, wird hier von den die Versöhnung stiftenden Frauen eingenommen. David selbst wollte Hersilia als die „mère patrie“ (die Mutter Vaterland – eine auf bezeichnende Weise paradoxe Formulierung!) gedeutet wissen, die sich zwischen die einander bekämpfenden Parteien stürzt, die einander auszulöschen drohen. Diese Deutung – auch mit ihrer Hoffnung auf die Frauen – ist biographisch verständlich, bedenkt man, daß David sein Bild nach der Niederlage der Jakobiner gemalt hat, nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis, in das er als aktiver Anhänger der Jakobiner geworden worden war.

sammlungen, und sie gründeten ihre eigenen revolutionären Clubs, um die politische Meinungsbildung mit zu beeinflussen. Die Proklamation der gleichen Rechte für alle bezogen sie auch auf ihr Geschlecht. Olympe de Gouges verfaßte eine Broschüre, die 1791 mit dem Titel „Les droits de la Femme et de la Citoyenne“ veröffentlicht wurde.<sup>10</sup>

In dem Maße jedoch, wie die Klassenschranken radikal negiert wurden, scheinen die natürlichen, biologischen Differenzen zwischen den Individuen akzentuiert worden zu sein. Hierfür sind die Ordnungen der revolutionären Festzüge aufschlußreich, die ein Idealbild gesellschaftlicher Gruppierung bieten. Nicht mehr die Stände, Korporationen, Zünfte und Gilden traten geschlossen auf, sondern „natürliche“ Gruppen wurden gebildet: Altersstufen und die Geschlechter; Mütter, Jungfrauen und die Familie als primäre soziale Einheit.<sup>11</sup> Aus den biologischen Unterschieden zwischen Mann und Frau wurden nun Funktionsteilungen auch in sozialen Bereichen abgeleitet, wo sie bisher nicht eindeutig definiert und zementiert waren. Man berief sich dabei auf die Natur und die Vernunft.<sup>12</sup> Deren Gesetze aber galten unabänderlich, während man die Gesetze der Sozietät gerade im Begriff war, entscheidend zu verändern. So hatte man ein Argumentationsmuster gefunden, um die Frauen aus der neu gewonnenen politischen Öffentlichkeit auszuschließen. Sowohl die Jakobiner als auch die Sansculotten sprachen sich dagegen aus, die Frauen auf der politischen Bühne auftreten zu lassen. Erst jetzt, als die bürgerliche politische Öffentlichkeit zur Institution wurde, verwies man die Frauen vollständig aus ihr und übertrug ihnen die Sorge für das Haus – das nun im eingeschränkten Sinne des 19. Jh. verstanden wurde. Wie so oft trug die Forma-

lisierung, die staatliche Regelung eines lebenspraktischen Bereichs dazu bei, die Frauen aus ihm zu verdrängen. Selbstverständlich hatten die Frauen zuvor in den Salons oder bei Hofe die politischen Diskussionen und Entscheidungsprozesse informell mitbestimmt. Und die Frauen der unteren Schichten waren seit altersher auf der Straße bei den plebejischen Aufständen, insbesondere den Brotrevolten, beteiligt gewesen.<sup>13</sup> Nun erst werden Familie und Haus zu der einzigen Bestimmung der Frau – der bürgerlichen, wohlgeordnet<sup>14</sup> – erklärt.

In seiner Spätzeit, im Brüsseler Exil, als David von jedem möglichen politischen Einsatz seiner Kunst abgeschnitten war, hat er sich vornehmlich für das erotische – scheinbar ausschließlich private, unpolitische – Verhältnis zwischen Mann und Frau interessiert. Er griff dazu mythologische Bildmuster auf, u. a. Amor und Psyche.<sup>15</sup> Diese Geschichte wird in der Bildtradition seit der Renaissance im allgemeinen als Bilderfolge dargestellt. Eros entführt Psyche in seinen Palast. Solange Psyche ihn nicht zu sehen begehrt, kommt er jede Nacht zu ihr. Doch als sie ihn im Schlaf beobachtet, entwindet er. Psyche macht sich auf die Suche nach ihm, und nach zahlreichen Mühen vereint Zeus die beiden endgültig. Als Einzelmotiv kommt in der barocken Bildtradition nur die Szene vor, wie Psyche den schlafenden Eros betrachtet. David wie auch Picot – beide stellten ihre Bilder 1817 aus – wählten jedoch umgekehrt die Szene mit der schlafenden Psyche, die Eros bei Tagesanbruch verläßt. Er ist der aktive, der das Ende der Liebe bestimmt und Perspektiven jenseits der persönlichen Verbindung hat. Das letzte große Liebesbild von David stellt Mars und Venus dar.<sup>16</sup> Die drei Grazien und Cupido assistieren bei der Entkleidung und Entwaffnung des Kriegsgottes. Es scheint mir ein bezeichnender Zug zu sein, daß er sein entscheidendes Hoheitszeichen, das Schwert, sich nicht abnehmen läßt, sondern es mit imperatorischer Geste selbst darreicht. Er weicht ein wenig vor Venus zurück, so daß diese als die Bittende und Werbende erscheint. Während sie ihn zu bekränzen sucht, blickt er über sie hinweg, in Gedanken offensichtlich bei wichtigeren Geschäften. Gegenüber dem frühen 18. Jh. hat sich das Ver-

hältnis der Geschlechter verkehrt. Bei Watteau warb der Mann um die Frau, sie hatte es in der Hand, ihm ihre Gunst zu gewähren oder ihn abzulehnen. Beide brachen vereint zur Insel Cythera auf, zur gemeinsamen Erfüllung eines utopischen Glücks.

In der deutschen Malerei des frühen 19. Jh. wird das Geschlechterverhältnis nicht als derart politisch oder sozial konfliktrichtig gezeigt wie in Davids Darstellungen aus der römischen Geschichte. Auch die kühle Erotik des späten David, in der die ungleiche Interessenlage von Mann und Frau nachschwingt, ist der deutschen Romantik und dem Biedermeier als Idealbild der Liebe sicher fremd. Hier wird eine Verbindung zwischen Mann und Frau verherrlicht, die keine Gegensätze zuläßt, vielmehr die vollkommene Einheit in der Liebe und vor allem der Ehe propagiert. Diese Einigkeit zwischen den Geschlechtern beruht auf dem Verzicht der Frau. Während Davids Eros sich noch heimlich, fast betrügerisch von seiner Psyche wegstehlen muß, und dabei grinsend das Einverständnis des Betrachters sucht, akzeptiert die Frau der deutschen Maler, daß der Mann die Gemeinsamkeit der Liebe verläßt, wann immer es ihm richtig erscheint, daß er über eine zweite Welt verfügt, zu der sie keinen Zugang hat. Frauen werden gern geschlossenen Innenräumen zugeordnet, in denen der Mann nur wie zu Besuch auftaucht.<sup>17</sup> In einen solchen aussichtslosen Innenraum phantasierte sich ein französischer Romantiker, Delacroix, einen Harem hinein.<sup>18</sup>

Durch die resignative Liebe, die der Frau im deutschen Biedermeier zugesprochen und abverlangt wird, werden die gegensätzlichen Interessen der Geschlechter – die gar nicht mehr, wie bei David, als konträre zur Diskussion gestellt werden – miteinander versöhnt. Diese Einwilligung der Frau in ihre Unterordnung ist von den französischen Malern nicht derart überzeugend wie von den deutschen als Idealbild von Liebe gestaltbar gewesen – sei es, daß die längere und erfolgreichere Tradition weiblicher Emanzipation in Frankreich oder die Erfahrung der Revolution die Frauen selbständiger und fordernder auftreten ließ. Selbst die Imaginationen der Männer konnten dies nicht völlig verdrängen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. zu David die zusammenfassende Monographie von A. SCHNAPPER: J.-L. David und seine Zeit, Fribourg 1980. – Zu den „Horatiern“: CROW, T.: The Oath of the Horatii in 1785. Painting and pre-Revolutionary radicalism in France, in: Art History, 4 (1978), S. 424 ff.

<sup>2</sup> SCHNAPPER, A.: a. a. O., S. 91 ff. – PUTTFARKEN, T.: David's Brutus and Theories of Pictorial Unity in France, in: Art History 4 (1981), S. 291 ff.

<sup>3</sup> SCHNAPPER, A.: a. a. O., S. 93.

<sup>4</sup> PUTTFARKEN, T.: a. a. O., S. 294.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 294, 296.

<sup>6</sup> Die erwähnte Skizze zum Brutus befindet sich in Albi, Musée Toulouse-Lautrec (SCHNAPPER, A.: a. a. O., S. 93). Die Zeichnung zu den Horatiern in Lille, Palais des Beaux-Arts (ROSENBLUM, R.: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1970, Abb. 139).

<sup>7</sup> SCHNAPPER, A.: a. a. O., S. 187 ff.

<sup>8</sup> Vgl. BERTAUD, J.-P.: La vie quotidienne en France au temps de la Révolution (1789–1795), Paris 1983, S. 177 ff., 195 ff.; DUHET, P.-M.: Les femmes et la Révolution 1789–1794, Paris 1971.

<sup>9</sup> BERTAUD, J.-P.: a. a. O., S. 213.

<sup>10</sup> DUHET, P.-M.: a. a. O., S. 67 ff.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 170.

<sup>12</sup> Nicht nur Natur und Vernunft sprechen dafür, die Frauen aus dem öffentlichen politischen Leben auszuschließen, nach Talleyrand hängt auch das Glück der Menschheit davon ab. DUHET, P.-M.: a. a. O., S. 187 f.; BERTAUD, J.-P.: a. a. O., S. 208 f., 218 f.

<sup>13</sup> Vgl. u. a. DULONG, C.: La vie quotidienne des femmes au Grand Siècle. Paris 1984, insbesondere S. 124 ff.; vgl. auch BERTAUD, J.-P.: a. a. O., S. 210 ff.; DUHET, P.-M.: a. a. O., S. 45 ff.

<sup>14</sup> Die Frauen der unteren Schichten gehen weiterhin, ja zunehmend, ihrer Arbeit außer Hauses nach. Von Rechten kann hier allerdings weniger als von Notwendigkeiten gesprochen werden. Vgl. u. a. BERTAUD, J.-P.: a. a. O., S. 200 ff.

<sup>15</sup> Vgl. SCHNAPPER, A.: a. a. O., S. 294 ff. Das Bild ist 1817 datiert und wurde in diesem Jahr in Brüssel und Paris ausgestellt. Vgl. auch: BOROWITZ, H.: The Man who wrote to David, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1980, S. 256 ff., insbesondere S. 263 ff.

<sup>16</sup> Vgl. SCHNAPPER, A.: a. a. O., S. 302 ff. – Das Bild wurde 1821–24 gemalt.

<sup>17</sup> Vgl. SPICKERNAGEL, E.: Die Macht des Innenraumes (noch unveröffentlichter Vortrag). Die Autorin geht hier ausführlicher auf das Bild von F. S. Stirnbrand (1853) ein.

<sup>18</sup> Vgl. die Algerischen Frauen von Delacroix 1834 im Musée du Louvre.

## Bildquelle

A. Schnapper: David und seine Zeit, Fribourg 1980: 1–3.

Verfasser: Prof. Dr. phil. Jutta Held  
Kunsthistorisches Institut der  
Universität Osnabrück  
Schloß, Neuer Graben  
Osnabrück  
D-4500