

in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts von Jutta Held

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzt eine massive Kampagne ein, die vermutlich vom Patriziat der Städte in Verbindung mit der Kirche getragen und von der Bildpublizistik gestützt wird, mit dem Ziel, die alte Macht der Frauen zu brechen und zu inkriminieren¹. Diese alte weibliche Macht, die in matriarchalen Strukturen und Vorstellungen bis weit ins Mittelalter hinein wirksam blieb, gründete letztlich in der Sexualität der Frau, ihrer biologischen Funktion und Fähigkeit, Leben hervorzubringen. In agrarischen Gesellschaften, deren Weiterexistenz noch ständig gefährdet war, blieb dies bis weit über die Ur- und Vorgeschichte hinaus die elementare und alles ermöglichende schöpferische Fähigkeit, und sie wurde als solche auch anerkannt. Sie sicherte den Frauen Respekt und gewisse Privilegien und ließ keinen Zweifel an ihren besonderen, magischen Kräften, mit denen sie vor allem auf natürliche Prozesse, Gesundheit und Fruchtbarkeit der Menschen, des Viehs und der Pflanzen Einfluß zu nehmen vermochten. In mythisierter Form finden sich zahlreiche Belege dafür. So wird z. B. in der Edda von den Walküren berichtet, daß sie die erschlagenen Krieger auf dem Schlachtfeld an jedem Abend zu neuem Leben erwecken, so daß sie am nächsten Morgen die unentschiedene Schlacht fortsetzen können. Diesen verhängnisvollen Kreislauf von Leben, Kampf, Tod und neuem Leben halten sie endlos in Gang².

So gebrochen dieser Glaube an die besonderen Kräfte der Frau im Mittelalter – jedenfalls in den oberen Schichten der Gesellschaft – bereits sein mochte, die Kritik der Theologen an den Fruchtbarkeitsbräuchen und heidnischen Ritualen, die um die Sexualität der Frau kreisten, beweist, wie wirksam dieser Glaube gerade bei den Produzenten der Gesellschaft, den Bauern und kleinen Handwerkern, noch war. Aufschlußreich für diese, in der Volkskultur noch praktizierten Riten, die die Kirche zu unterdrücken versuchte, sind die Pönitentiale, d. h. die Bußbücher. In ihnen werden die Strafen für verschiedene Vergehen festgesetzt. So sollen Frauen

bestraft werden, die den Samen ihrer Männer unter ihre Speisen mischen oder ihr Menstruationsblut in die Getränke der Männer geben, um die Liebe der Männer auf sich zu ziehen³.

Genau hier, bei der Sexualität der Frau, setzt die Diffamierung an, und das ist nur konsequent, wenn es darum geht, diese Macht zu brechen bzw. durch neue soziale Ordnungen in den Griff zu bekommen. Ihre kreative Fähigkeit wird als böser Zauber dargestellt, mit dem sie den Mann in ihren Bann schlägt. Ihre Sexualität wird zur Sinnlichkeit degradiert und als Laster angeprangert. Es ging darum, die grenzenlosen und zwanghaften Bindungen zwischen Mann und Frau zu lösen oder zu bändigen, die promiskuen, dem Jahreszeitenrhythmus der Natur angepaßten Ausschreitungen (etwa auf den vielen jahreszeitlichen Festen) zu unterbinden oder doch einzuschränken. Statt dessen wurden sozial stärker geregelte Formen der Verbindung der Geschlechter propagiert, die dem Leben in den Städten angemessen sein mußten. Ein Stück menschheitliche Befreiung aus den Zwängen der Natur soll und kann in dieser Epoche realisiert werden, die jedoch die zunehmende Entmachtung der Frau zur Folge und Bedingung hat. Es begann also der jahrhundertelange Domestizierungsprozeß der Frau, der zugleich ein Kampf gegen die Promiskuität und für die Monogamie war, d. h. die Aufwertung von Ehe und Familie unter Führung des Mannes.

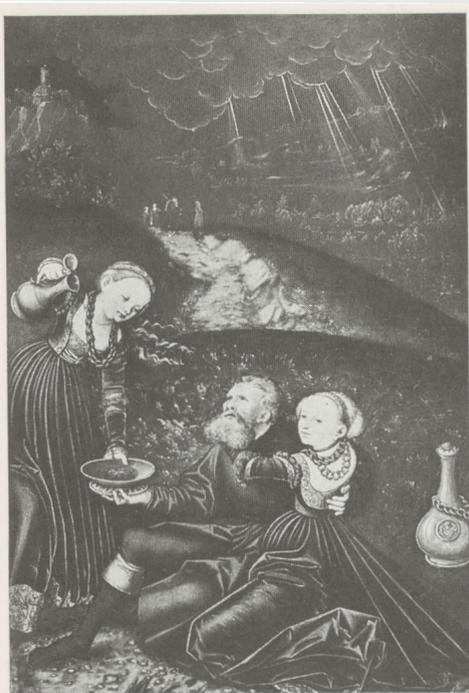
Phyllis und Aristoteles

In der bildenden Kunst werden eine Reihe von Bildmotiven entwickelt oder neu interpretiert, um diesen Prozeß zu bekräftigen, d. h. mit den letzten Resten matriarchaler Strukturen aufzuräumen. In der Sprache der Bilddidaktik heißt dies, daß die Lasterhaftigkeit der Frau und ihre ungerechtfertigte Herrschaft über den Mann angeprangert werden.

Phyllis wird gezeigt, die ihren Mann, den großen Philosophen Aristoteles, erniedrigt hat und auf ihm reitet. Indem Aristoteles der Sinnlichkeit nachgibt, wird er zum Tier erniedrigt. Dies Bild-



Hans Baldung Grien, Phyllis und Aristoteles, Federzeichnung von 1503, Paris, Louvre (oben), und Holzschnitt von 1513 (unten)



Lucas Cranach d. Ä., *Loth und seine Töchter*, 1530, Privatsammlung

Georg Petel, *Adam und Eva*, 1627, Antwerpen, Rubenshaus



motiv ist in vielen Variationen auch in der Flugblattgrafik verbreitet worden, um vor dem Laster der Sinnlichkeit zu warnen, mit der die Frau identifiziert wird, die über den Mann Macht hat. Eine Frage, die die Forschung noch nicht gestellt hat, ist, ob in dem Motiv der reitenden Frau vielleicht ein Nachklang des alten Mythos von den Amazonen zu sehen ist, der hier ins Lächerliche verzerrt worden ist.

Loths Töchter

Da die vorherrschenden Bild- und Argumentationsmuster in der frühen Neuzeit noch immer aus dem Alten und Neuen Testament stammen, werden vor allem biblische Motive neu interpretiert und bildlich verarbeitet. So ist ein weit verbreitetes Motiv „Loth und seine Töchter“. Nach dem biblischen, überhaupt nicht wertenden Bericht, geht es den beiden Töchtern allein darum, ihre Nachkommenschaft zu sichern. Da sie mit ihrem Vater einsam in den Bergen leben, ist er der einzige Mann, der ihnen Kinder zeugen könnte. So täuschen sie ihn, indem sie ihn trunken machen und werden beide schwanger von ihrem Vater und gebären Söhne, die die Begründer neuer Stämme werden⁴. In den bildlichen Darstellungen der frühen Neuzeit wird stets die List der Töchter, die Trunkenheit (die die Sinnlichkeit anfacht) hervorgehoben und vor allem die Geschichte erotisiert. Sie wird häufig der Erzählung von der keuschen Susanna als abschreckendes Beispiel gegenübergestellt. Die außereheliche Sexualität, die die Regeln familiärer Bindung außer acht läßt, wird in diesem Bildmotiv inkriminiert, während die Bibel sie völlig selbstverständlich hinnahm. Gleichzeitig wird das Inzestverbot bekräftigt, durch dessen strikere Handhabung der familiäre Zusammenhalt möglicherweise gestützt werden sollte⁵. Wie immer in diesen Bildern sind es Frauen, die die neue Ordnung mißachten. Sie verführen ihren Vater um verwerflicher erotischer Freuden willen.

Eva und Adam

Ein anderes Thema, das sich anbot, um die Verantwortlichkeiten für falsches Verhalten neu zu akzentuieren, war der Sündenfall. Es wäre zu fragen, ob in dem biblischen Bericht nicht noch die führende Stellung der Frau, die sie aufgrund matriarchaler Gesellschaftsstrukturen innehatte, zur Geltung kommt. Es heißt: „Und das Weib schau-

te an, daß von dem Baum gut zu essen wäre... weil er klug machte, und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann davon und er aß.“⁶ Die biblische Eva zeichnet also eine Art prometheischer Erkenntnisdrang aus, sie wagt die titanische Herausforderung des Gottes, die nach späterem Verständnis der Mythologie nur den Männern zukommt. Ihre Sünde wird zunächst als Hochmut gedeutet, was frühe Illustratoren dadurch verdeutlichen, daß sie Adam und Eva auf einem Hügel stehend darstellen⁷. Zwar gibt es in der theologischen, allegorisierenden Auslegung des Sündenfalls eine lange Tradition, die auf Philo und Origenes zurückgeht, die Adam als Geist (nous) und Eva als sinnliches Erkenntnisvermögen (aisthesis) deutet und die Sünde darin sieht, daß sich der Geist den Sinnen gebeugt hat. Doch die Illustratoren des Mittelalters haben sich kaum bemüht, diesem Gedanken zu folgen, bei dem die Frau bereits als das niedrigere, sündigere Wesen mit dem geringeren Erkenntnisvermögen identifiziert wird, die dem Mann Unheil bringt. Im allgemeinen essen beide einträchtig und solidarisch von dem Apfel. Eva ist sicher die initiativreichere, aber Adam macht keine Anstalten, sie zurückzuhalten. Die These von der vollständigen Unterordnung der mittelalterlichen Künstler unter die Vorgaben theologischer Exegese, von der die Kunstgeschichte im allgemeinen ausgeht, müßte sicher neu überprüft werden. Bei diesem Thema scheint sie jedenfalls nicht gegeben zu sein. Statt dessen setzt sich in den mittelalterlichen Bildern des Sündenfalls offenbar ein Alltagsverständnis durch, in dem die Degradierung der Frau keineswegs so rigide durchgesetzt wurde wie in den theologischen Ideologien.

Es gibt eine ganze Reihe Varianten des Sündenfallmotivs, die sicher auch Aufschluß über den Antagonismus zwischen den Geschlechtern geben – sowohl Eva als auch Adam erscheinen als Anklagende, einander die Schuld zusprechende. Sicher ist aber, daß sich zur frühen Neuzeit hin die Tendenz durchsetzt, Eva mehr oder weniger ausschließlich für die Sünde verantwortlich zu machen und damit verbunden die Tendenz, die wir bereits beim Loth feststellten, die Szene zu erotisieren. In Dürers „Kleiner Passion“ umarmen sich Adam und Eva. In Petels Elfenbeinplastik ist die Verbindung von Sünde und Erotik noch deutlicher. Ein besonders zweideutiges Beispiel bietet Baldung Grien. In allen Fällen wird die Sünde



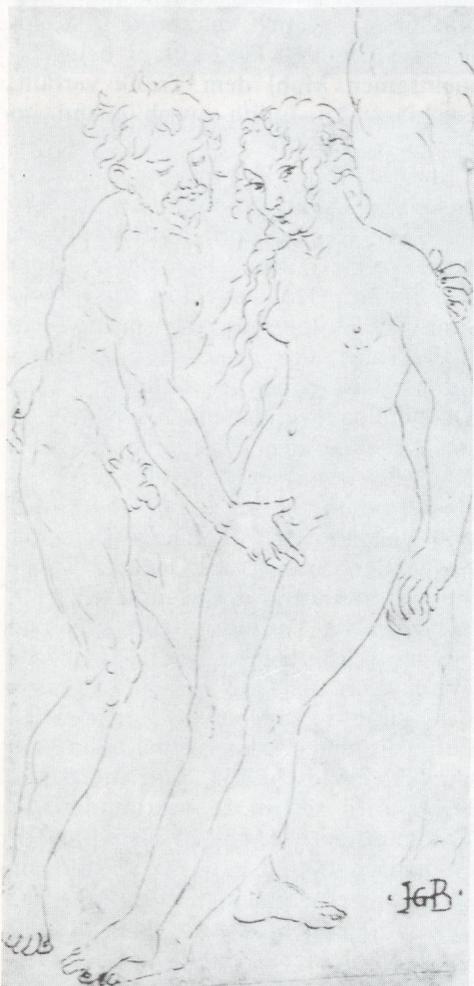
Adam und Eva, 14. Jahrhundert,
Konsolskulptur in der Sainte Chapelle, Paris
(ganz links)



Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1510–1511,
Holzschnitt aus der „Kleinen Passion“ (links)

Adam und Eva, Kopie nach Hans Baldung
Grien, Federzeichnung, Coburg,
Kunstsammlungen der Veste (links unten)

Tizian, Adam und Eva, um 1565–1570,
Madrid, Prado (unten)





Rembrandt, *Der Prediger Anslo*, 1641, Berlin-Dahlem, Museum

nicht länger in der Herausforderung des Schöpfergottes gesehen, sondern in der unbeherrschten Sinnlichkeit, und für diese wird an erster Stelle Eva verantwortlich gemacht. Tizians Adam teilt nicht mehr den Apfel mit Eva, sondern versucht, sie davon abzuhalten, ihn zu nehmen. Noch deutlicher differenziert Rembrandt: Während Eva keineswegs mehr die Erkenntnis suchend, sondern unbeherrscht, unüberlegt den Lüsten nachgebend gezeigt wird, weist Adam sie belehrend auf das Gebot Gottes hin (Abb. siehe Tendenzen Nr. 147, Seite 67). Man kann hier eine deutliche Parallele zu Rembrandts Bildnis des Predigers Anslo (1641, Berlin) ziehen, wo der Mann die ehrfürchtig lauschende Frau unterweist. Die Ehe – als deren Prototyp die Zusammenführung von Adam und Eva nach alter theologischer Deutung galt – ist nicht mehr nur eine Verbindung zweier Familien, mit der alle möglichen Herrschaftsziele verbunden wurden, aber kaum das Verhältnis der Ehepartner untereinander bedacht wurde. Hier werden der Ehe deutlich moralische, disziplinierende Aufgaben innerhalb der Familie zugewiesen. Der Mann vermittelt die Gebote Gottes (und des Staates), und die Frau hört demütig auf ihn. Es sei nur an Luthers theologische Begründung für diese Unterordnung der Frau erinnert: . . . „So soll des Weibes Wille, wie Gott sagt, dem Man-

ne unterworfen sein, und der soll ihr Herr sein. Das ist: daß das Weib soll nicht ihres freien Willens leben, wie denn geschehen wäre, wo Eva nicht gesündigt, so hätte sie mit Adam, dem Mann, zugleich regiert und geherrscht als sein Mitgehilfe. Jetzt aber, nun sie gesündigt und den Mann verführt, hat sie das Regiment verloren und muß ohne den Mann nichts anfangen oder tun. Wo der ist, muß sie mit und sich vor ihm ducken als vor ihrem Herrn, den sie soll fürchten, ihm untertan und gehorsam sein. Das ist nun die andere Strafe des Weibes, daß sie ihren Mann verführt. Und ich will glauben, daß die Weiber die vorigen beiden Strafen, wiewohl sie schwerer sind, nämlich Schmerz und Kummernis, wenn sie schwanger gehen, eher und lieber, ja auch williger und geduldiger leiden wollten, denn daß sie sollen den Männern untertan und gehorsam sein, so gerne herrschen und regieren die Weiber von Natur, ihrer ersten Mutter Eva nach“⁸. Selbst hier bei Luther finden sich noch Anspielungen auf die alte Vormacht der Frauen. Keineswegs argumentiert Luther so, wie wir es aus jüngster Zeit kennen, daß die Frauen etwa unfähig zum Herrschen und Regieren seien.

Ein anderer Aspekt der neuen und sich stärker durchgreifenden Regulierung des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern ist die zunehmende Ar-

beitsteilung zwischen Mann und Frau, die mit anderen gesellschaftlichen Arbeitsteilungen, bzw. Monopolisierungen von Kompetenzen übereinght. Diese hat die zunehmende Verdrängung der Frau aus allen öffentlichen Belangen zur Folge. Dieser Ausschluß der Frau erfolgt stets dann, wenn eine Tätigkeit professionalisiert und formalisiert wird.

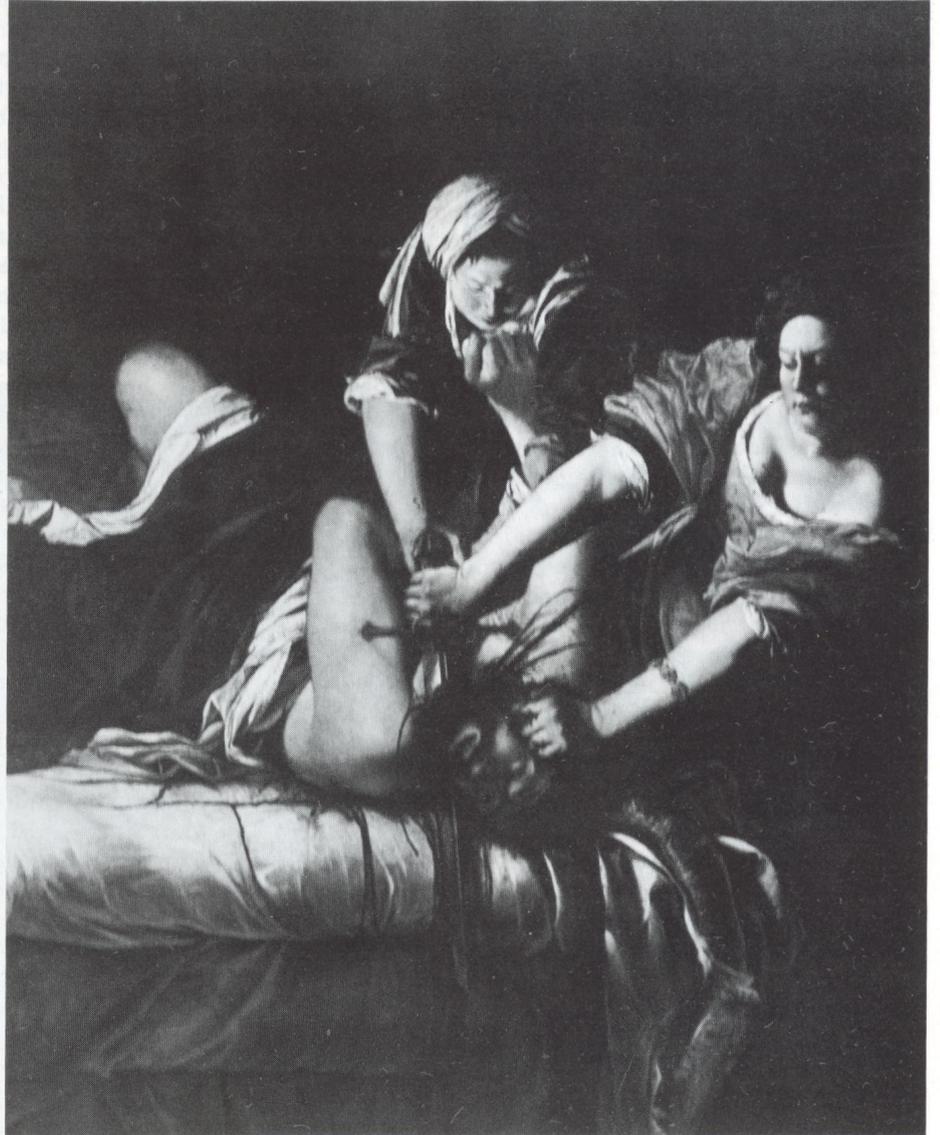
Judith und Holofernes

Dieser Vorgang wird m. E. in der Geschichte der Judith reflektiert, zu der die späteren theologischen Interpretationen ein zwiespältiges Verhältnis haben, obwohl sie in der Bibel eindeutig eine positive Gestalt ist. Sie rettet ihr Volk Israel vor der Vernichtung durch Holofernes, dem Feldherrn des assyrischen Königs, indem sie sich scheinbar als Verräterin in sein Zelt begibt und dabei ihre Schönheit ausspielt, durch die sich Holofernes blenden läßt. Als er beim gemeinsamen Mahl dem Trunk verfällt, erschlägt ihn Judith anschließend im Schlaf.

Judith wird in der theologischen Exegese als Tugend der humilitas und continentia (Demut und Enthaltbarkeit, Nüchternheit), dem Laster der superbia und luxuria (Hochmut und Ausschweifung), die Holofernes verkörpert, gegenübergestellt⁹. Ihre Ermordung des Holofernes wird daher in mittelalterlichen Darstellungen und noch bei Donatello im Schema der Psychomachia, des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern, dargestellt, d. h. sie erhebt sich über den zu ihren Füßen liegenden oder hockenden besiegtten Gegner. Diese Rollenverteilung – der Mann als Laster, die Frau als Tugend – läuft späterem Verständnis entgegen, und so wird das alte Schema der Psychomachia aufgegeben. Judiths Tugend wird tendenziell auf Keuschheit, also sexuelle Enthaltbarkeit eingeschränkt, und in diesem Sinne wird sie im 18. Jahrhundert als Präfiguration der Maria zugeordnet.

Ursprünglich galten David und Judith gleichermaßen als Retter ihres Volkes und standen daher z. B. in Florenz als Symbole der Republik auf der Piazza della Signoria, vor dem Palazzo Vecchio, in dem die Gerichtsbarkeit ihren Ort hatte. Bezeichnenderweise mußte die Judith im frühen 16. Jahrhundert einem David, dem des Michelangelo, weichen¹⁰.

Judith ist nun nicht mehr eindeutig das Idealbild einer Tugend, sondern wird unter die Exempel der Weiberlist eingereiht, die Frauen, die Männer zu



Donatello, Judith und Holofernes, Florenz

Oben links: Caravaggio, Judith und Holofernes, Rom, Casa Coppi

Oben rechts: Sandro Botticelli, Judiths Rückkehr, Florenz, Uffizien (Ausschnitt)

Rechts: Artemisia Gentileschi, Judith und Holofernes, Florenz, Uffizien

Rechts: Andrea Mantegna, *Der Parnaß*, 1497, Paris, Louvre

Unten: Maria wehrt die Pfeile ab, die Gott auf die Menschen abschießt (Pestbild), aus: *Betrachtungsbuch*, 1485, Neustift bei Brixen

Darunter: N. Dorigny nach Lorenzo Bernini, *Apollo und Daphne*, Stich

Seite 51: Jean-Baptiste Greuze, *Die Dorfbräut*, 1761, Paris, Louvre



Minnesklaven degradiert haben. Gehörten zu dieser Serie zunächst aus der Bibel nur Samson und Delilah, also eine bereits in der Bibel negativ gewertete Frau, so wird diese Folge der verführerischen Frauen im 14. Jahrhundert um Judith, Eva, Bathseba und andere erweitert¹¹. Holofernes ist damit nicht mehr Personifikation des Lasters, sondern beklagenswertes Opfer der Tücke eines Weibes. Dieser Uminterpretation entspricht m. E. der Typus der Judith, der im frühen 17. Jahrhundert immer wieder variiert wird. Judith schleicht sich nachts, im Dunkeln, zu dem schlafenden Holofernes und schlachtet ihn auf fürchterliche Weise ab. Eine alte Dienerin hilft bei der Tat (im Unterschied zu der jungen Begleiterin, die z. B. Botticelli seiner Judith zugesellt¹²) und verleiht der Szene zusätzlich diffamierende Valenzen. Wurden doch in dieser Zeit vornehmlich alte Frauen der Hexerei bezichtigt. Merkwürdigerweise wird fast immer genau der Moment des Tötens gewählt, ganz im Unterschied zu der Darstellung bei Donatello. Neben einer allgemeinen Tendenz zur Emotionalisierung von Märtyrer- und Leidensszenen, die im frühen 17. Jahrhundert festzustellen ist, gibt es hierfür möglicherweise noch speziellere Gründe. Man wollte der Frau auf diese Weise die Kompetenz absprechen, ein Urteil zu vollstrecken. In der mittelalterlichen Gerichtsbarkeit war es noch üblich, daß der Kläger selbst das Urteil über den Angeklagten vollstreckte. So exekutierten auch Frauen den Mann,

der sie vergewaltigt hatte¹³. Judith fehlt es auf diesen Bildern – so martialisch, und das soll jetzt heißen, verabscheuenswert sie dargestellt wird – an Kraft, ihren Gegner mit einem Streich zu enthaupten, wie es von dem Scharfrichter verlangt wurde¹⁴. Das fürchterliche Gemetzel der Judith vor Augen zu führen, mochte auch den speziellen Nebensinn haben, die Mitwirkung von Frauen in Gerichtsverfahren zu desavouieren.

Feministinnen haben sich begrifflicherweise für das Judithmotiv interessiert und darin ein seltenes Zeugnis der Rache der Frau an dem sie demütigenden Mann gesehen. Ganz besonders schien diese Deutung zuzutreffen, da auch eine Malerin, Artemisia Gentileschi, dies Motiv dargestellt hat, und man weiß, daß ihr Vater gegen Agostino Tassi einen Prozeß führte, weil dieser sie vergewaltigt hatte¹⁵. So schlüssig dieser Zusammenhang zu sein scheint, so muß diese Interpretation im Sinne frühen feministischen Bewußtseins sich doch weiteren Fragen stellen. Zum einen ist es nicht sicher, daß der Prozeß eine Vergewaltigung zum Gegenstand hatte, so wie wir heute diesen Tatbestand verstehen. Der geschlechtliche Verkehr unter Unverheirateten war durchaus üblich und wurde häufig dann zur Vergewaltigung erklärt, wenn der Mann nicht bereit war, die Frau zu heiraten. Dies war bei Tassi möglicherweise der Fall. Die amerikanischen Feministinnen, die für Artemisia Partei ergreifen, neigen dazu, sie gleichzeitig zu ei-



APOLLO, E DAFNE DEL CAVAZIER GIO. LORENZO BERNINI.
N. Dorigny del.

nem pruden, sinnenfeindlichen Neutrum des 20. Jahrhunderts zu stilisieren. Zudem ist die dominante Funktion dieses Motivs m. E., ein negatives Beispiel einer „männlich“ handelnden Frau vorzuführen. Es kann also allenfalls gefragt werden, ob es Artemisia gelang, dem Motiv, das sicher eher „männliche“ Interessen propagierte, Akzente zu verleihen, die ihm einen Nebensinn aus der Sicht der Frau verliehen.

Es gelang den Obrigkeiten nicht, das Bild der Frau diesen misogynen Deutungsmustern der Kirche vollständig zu unterwerfen. Auch die theologisch legitimierte Ideologie hinsichtlich der Frau mußte immer wieder den volkstümlichen Alltagserfahrungen, in denen die Frau selbstverständlich auch eine positive Rolle spielte, Raum gewähren. Es sei nur an die vielen weiblichen Heiligen gedacht, die die Kirche akzeptierte und vor allem an das Bild der Maria, das bei allem historischen Wandel, gemäß den herrschenden Idealen der Frau, doch stets positiv besetzt blieb. Es soll hier nur ein Bild aus dem späten Mittelalter¹⁶ (1485) angeführt werden, das eher volkstümlichen Charakter hat. Maria als Fürbitterin, die sogenannte Schutzmantelmadonna, gewährt Frauen und Männern, darunter auch Würdenträgern, unter ihrem Mantel Asyl, während Gottvater vom Himmel Pestpeile auf die Menschen abschießt. Der männliche Gott ist ein ferner, unbarmherziger und kriegerischer Despot, während die Göttin (diesen Rang und Wert hatte Maria

wohl zumindest im Leben des Volkes) zwar auch mit ihrer Gestalt in die himmlische Sphäre hineinreicht, gleichzeitig aber auf der Erde steht, den Menschen ganz nahe und zugänglich. Sie konnte um Schutz vor der männlichen Gewalt angegangen werden.

Dienten die negativen Frauenbilder dazu, die Frau aus der Öffentlichkeit zu verdrängen und in der Familie dem Mann unterzuordnen, so wurden ihr doch gleichzeitig notwendige soziale Funktionen auf einer unteren Ebene übertragen. Nicht zuletzt wurde sie für die Einhaltung moralischer Direktiven in den zwischenmenschlichen Beziehungen verantwortlich gemacht. Oder anders gesagt, die Frauen haben diese zunächst aufgezwungene Rollenzuweisung genutzt und eine Kultivierung der sozialen Verkehrsformen durchgesetzt, die letztlich zu ihrer eigenen Emanzipation beigetragen hat.

Friedensreich der Venus

In dem Maße, wie die Märkte und Städte sich entwickelten, die Höfe zum Schutz des Handels sich das Gewaltmonopol aneigneten, wurden neue soziale Verkehrsformen erforderlich. Für sie wird im frühen 17. Jahrhundert die galante Liebe, die in den Pariser Salons kultiviert wird, das Modell. Die Minneklaverei, einst verpönt und diffamiert, wird nun zum Ideal des honnête homme. Hier wird den kriegerischen Männern, deren Erziehung nach Castiglione

noch dem Ideal der Selbstverteidigung folgte, die Friedensfähigkeit beigebracht, und zwar von den Frauen¹⁷. Statt Kampfstrategien zu lernen, wird hier gegenseitige Rücksichtnahme eingeübt, die Relativierung des individuellen Standpunktes.

Vorformen zu dieser neuen Friedenskultur gibt es nicht von ungefähr an den italienischen Höfen. Der Parnaß von Mantegna, im Auftrage der Isabella d'Este gemalt, ist ein Beispiel dafür. Venus ist im Begriff, Mars, den Kriegsgott, auf ihr Bett zu ziehen, d. h. zu entwaffnen. Ein Reich der tanzenden Musen, der Dichtung und des Handels – Pegasus, Apoll und Merkur sind dargestellt – blüht auf, sobald sich Mars und Venus vermählen. Der einzige, der an diesem Reich des Friedens keinen Gefallen findet, ist Hephaisthos, der Ehemann der Venus und Schmied, der den Göttern ihre Waffen herstellte – modern gesprochen der Repräsentant der Rüstungsindustrie. Er wendet sich in aufgebrachtster Geste gegen die Verbindung von Mars und Venus, bei der er betrogen und die Tochter Harmonia hervorgebracht wird.

Friede wird also mit dem Reich der Venus in eins gedacht – dafür gibt es viele Bildbeispiele. Über dieses Reich des Friedens wird der Frau die Herrschaft zuerkannt. In der Salonkultur übernahm sie die Führung bei der Kultivierung des sozialen Umgangs in den Beziehungen der Geschlechter zueinander. Ihr Einfluß auf den Mann wird nicht länger als verderblich, sondern als segensreich gewertet. Die Liebe wird durch den verfeinernden Einfluß der Frau intimer und spiritueller, die sexuellen Begierden verdrängt und der Kontrolle durch Verstand und Willen unterworfen. Eine neue, psychologisch wirksame Macht der Frau über den Mann wird nunmehr gesellschaftlich akzeptiert. Ein Idealbild der kultivierten, galanten, sich entziehenden und spiritualisierten Liebe, bei der die Männer auf Sieg und Raubzug verzichten, werden die Mythen des mißglückten Frauenraubs: Pan, der nicht Syrinx zu fassen bekommt, sondern in Schilf greift, Daphne, die sich vor Apollos Zugriff in ein Blätterspinnt verflüchtigt¹⁸.

Salonkultur und Emanzipation

Die Frauen, die diese Salonkultur beherrschten, formulierten Emanzipationsprogramme und forderten Freiheit für ihre künstlerische und wissenschaftliche Bildung. Ehe und Familie lehnten



sie als ihre einzige Bestimmung ab. In diesen privilegierten Kreisen, die jedoch weit ins Bürgertum hineinreichten, gelang es erstmalig, die jahrhundertalten Vorurteile gegen die Frauen abzubauen und sie als Subjekte anzuerkennen.

Die zartfühlende, galante Liebe, die in dem Freundeskreis der Salons den Männern abverlangt wurde, galt noch nicht für die Ehe. Erst das 18. Jahrhundert fordert diese gefühlvolle, rücksichtsvolle Liebe auch vom Ehemann. Die Liebesheirat wird in Anlehnung an die dörfliche Liebe als Idealbild propagiert. Greuze hat sie für seine Zeit mit der Dorfbraut dargestellt. Diderot hat das Bild eingehend beschrieben. Über den Vater, der auch hier noch eine beherrschende Instanz ist, schreibt Diderot: „Er hat einen gutmütigen Gesichtsausdruck, der jedermann gefällt. Er streckt die Arme seinem Schwiegersohn entgegen und spricht zu ihm mit überströmender Herzlichkeit, die mich bezaubert. Er scheint ihm zu sagen: „Jeannette ist sanft und verständig, sie wird dich glücklich machen, denke daran, sie ebenso glücklich zu machen“¹⁹. Der junge, etwas tölpelhafte Ehemann ist gutmütig und voll ehrlichen Gefühls für seine Braut. Sie wird es gut bei ihm haben, wird weder geschlagen noch betrogen, und er sorgt für ihren Unterhalt. Insofern war es ein Fortschritt für die Frauen, daß Liebe, Gefühl und Rücksichtnahme nicht länger mit der Heirat enden, sondern auch in der Ehe gelten sollten, die im 18. Jahrhundert immer noch *die* Bestimmung der Frau war. Sie sind nicht mehr Objekte, Tauschwerte zwischen den Familien, sondern werden als Persönlichkeiten respektiert. Ihren geistigen und moralischen Fähigkeiten nach wird die Frau im 18. Jahrhundert – so in Diderots Enzyklopädie – dem Manne gleichgestellt, und ihr Anspruch auf dieselben Rechte der Entfaltung werden akzeptiert.

Diese Anerkennung der Frau als gleichberechtigte Person wird jedoch nur erreicht um den Preis strikter werdender Arbeitsteilungen und Kompetenzzuweisungen und der Unterscheidung von Geschlechtscharakteren. Vor allem für die Frau ergeben sich daraus neue bornierende Schranken.

Die Frau ist nach diesem bürgerlichen Verständnis für das Haus da, für die Kinder, die liebevollen fürsorglichen Gefühle, und bis zu einem gewissen Grade für die Kultur, insofern diese ein entpolitisiertes Schonbezirk der Seelenpflege wird.



Strikt getrennte Kompetenzen

David hat diese strikt getrennten Kompetenzzuweisungen in seinem Bild „Der Schwur der Horatier“ von 1784 sehr scharf erkannt und antithetisch dargestellt. Die drei Söhne des Horatius schwören ihrem Vater, das Vaterland, Rom, zu verteidigen. Es geht um die Vorherrschaft von Rom oder Alba Longa. Um weiteres Blutvergießen im Kampf beider Städte gegeneinander zu vermeiden, sollen je drei Vertreter aus den beiden Städten gegeneinander kämpfen. Die drei Horatier werden ausgewählt, um gegen die Curatier aus Alba Longa zu kämpfen. Dies stellt einen tragischen Konflikt dar, weil Sabina, die Schwester der Curatier, mit einem der Horatier verheiratet ist und Camilla, die Schwester der Horatier, mit einem der Curatier verlobt ist. Interessant ist nun, wie David diesen Konflikt darstellt hat.

Die Trennungen, die er schafft, sind sehr viel strikter und ausschließlicher als je zuvor. Zwar war auch schon Mantegnas Bild antithetisch angelegt, nicht zufällig ist jedoch, daß dieser Widerspruch zwischen männlichem kriegerischen und weiblichem friedvollen Reich keineswegs so systematisch rigoros und reduktionistisch durchgeführt ist wie bei David. Im Reich der Venus, das nicht nur persönliche Liebesbeziehungen, sondern Kultur im weiteren Sinne

umfaßt, darunter Tanz, Musik, Dichtung und Handel, sind bei Mantegna durchaus auch Männer tätig, das Friedensreich der Venus ist noch kein weibliches Ghetto. David hat in seinem Bild nicht einmal zwei unterschiedliche Organisationsformen, also den Staat links und die Familie rechts konfrontiert. Die trauernden Frauen hüten nicht etwa, wie es das 18. Jahrhundert 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 schon bei den Männern und ihrem Vaterlandsschwur. Die Frauen werden also nicht einmal bei einer anderen Aufgabe gezeigt, die der der Männer widerspricht, sondern von dieser Funktion wird nicht von ungefähr abstrahiert. Unabhängig von ihr, also als Naturnotwendigkeit, vertreten sie ein anderes emotionales und moralisches Wertesystem. Kein Blick, keine Geste verbindet die Frauen und die Kriegergruppe. Die Frauen erscheinen selbstzentriert, ohne Bezugspunkt außerhalb ihrer selbst. Hier sind sicher die Anfänge biologistischer Argumentationen greifbar, mit denen sich die Männer im 19. Jahrhundert, zunehmend aggressiver, gegen die Frauenemanzipation zur Wehr setzten. Allerdings überwiegt noch die alte Antithese Krieg und Frieden, die noch nicht in die des 19. Jahrhunderts übersetzt worden ist, bei der

Vernunft (gleich männliches Prinzip), dem Gefühl (gleich weibliches Prinzip) konfrontiert wird. In diesen Antithesen des 19. Jahrhunderts erst offenbart sich voll der biologische Irrationalismus in der Charakterisierung der Geschlechter.

Die Sabinerinnen

In der Französischen Revolution wurden diese Festlegungen noch einmal durch die Beteiligung der Frauen am revolutionären Prozeß in Frage gestellt. Auch hierauf hat David reagiert, und zwar mit seinem Bild der Sabinerinnen. Er stellt nicht, wie in der Bildtradition üblich, den Raub der Sabinerinnen durch die Römer dar, sondern die Fortsetzung der Geschichte, drei Jahre später. Die Sabiner unternehmen einen Rachezug 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 Tatiush trennt. David geht wieder von den bekannten Rollenfixierungen aus: Der Mann ist auf Kriegführung aus, die Frau für den Frieden zuständig. Diese Funktionsteilung war bereits im 18. Jahrhundert intimisiert, d. h. auf die Kleinfamilie projiziert worden. So zeigt Greuze den Ehemann, der zur Jagd strebt, während die Frau ihn liebevoll zurückzuhalten sucht. Daß David an der friedensstiftenden Rolle der Frau festhält, mag auch ein Einspruch gegen



das revolutionäre Engagement vieler Frauen gewesen sein. Sie erklärten sich wie die Männer bereit, Revolution und Vaterland gegen die feindlichen Heere mit der Waffe zu verteidigen²⁰. Allerdings stellt David hier Männer und Frauen nicht wie bei den „Horatiern“ in statischer Antithese einander gegenüber. Die Frauen greifen vielmehr handelnd ein, und David billigt ihnen zu, die Synthese, die Versöhnung der gegnerischen Positionen, zu verwirklichen. Sie vertreten das höhere gemeinsame Interesse. David selbst wollte seine Hersilia als die „mère patrie“ verstanden wissen, die „Mutter Vaterland“, die sich zwischen die einander bekämpfenden Parteien stürzt, die einander auszulöschen drohen.

Auf diese Rolle der Friedensstiftung, die uns historisch zugewachsen (sicher nicht in die Wiege gelegt) ist, besinnen wir Frauen uns zwar wieder, aber wie wir wissen, ist das Bild der Horatier in bezug auf die reale Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts das zutreffendere geblieben. Die Sabinerinnen sind bis heute eine Utopie.

Dem Gatten ganz unterworfen

Im frühen 19. Jahrhundert werden aus Liebe und Rücksichtnahme gegenüber den Ehefrauen – so seltsam es klingt – neue Unterdrückungsmomente entwickelt. Das 18. Jahrhundert hatte die bereits alte Forderung, daß die Ehegatten einander lieben sollen, so ausgelegt, daß die psychische und erotische



Jean-Baptiste Greuze, *Aufbruch zur Jagd*, Federzeichnung, Paris, Louvre

Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*, 1784, Paris Louvre (Seite 52); *Die Sabinerinnen*, 1799, Paris, Louvre (unten)

Übereinstimmung bereits Bedingung der Ehe sein sollten; es war also die Liebesheirat gefordert, wenn auch keineswegs als Regel durchgesetzt worden. In der Romantik wird die Liebe zwischen den Ehepartnern zum Ideal des vollständigen, symbiotischen Einklangs von Mann und Frau gesteigert. Schlegel hat in seiner *Lucinde* diese bis in die Selbstaufgabe getriebene Übereinstimmung beschrieben und gepriesen, in der Mann und Frau sich je als Teil des anderen fühlen und so in der Ehe die Utopie einer ursprünglichen Androgynie verwirklicht wird²¹. Schleiermacher äußert: „Fast alle Ehen sind nur Konkubinate, Ehen an der linken Hand oder vielmehr provisorische Versuche und entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe, deren eigentliches Wesen darin besteht, daß mehrere Personen nur eine werden sollen“²². Fichte schreibt: „Jeder Teil will seine Persönlichkeit aufgeben, damit die des anderen Teils allein herrsche... die Umtauschung der Herzen und der Willen wird vollkommen“²³. Dieses Ideal führte in einzelnen Fällen zur Anerkennung der Ebenbürtigkeit der Frau, denkt man an die berühmten Romantikerinnen wie Bettina von Arnim oder Caroline Schlegel/Schelling. In der Regel wurde diese empathetische Seelenvereinigung jedoch als vollständige, einfühlsame Anpassung der Frau an den Mann verstanden und praktiziert. Schon Fichte geht von der Vorstellung aus, die Frau sei die stärker Liebende und finde in der Liebe ihre Bestim-



Philipp Otto Runge, *Wir drei (Der Künstler mit Gattin und Bruder), verbrannt*

Eugène Delacroix, *Der Tod des Sardanapal, 1829, Paris, Louvre*

Seite 55: Käthe Kollwitz, *Losbruch, aus dem Zyklus „Der Bauernkrieg“, 1903, Radierung*

Seite 56: Franz von Stuck, *Die Sünde, 1893, München, Neue Pinakothek*

mung: „Die Ruhe des Weibes hängt davon ab, daß sie ihrem Gatten ganz unterworfen sei und keinen andern Willen habe als den seinigen“²⁴.

Nach dieser Auffassung der Romantiker und Idealisten ist die Ehe Selbstzweck, sie kennt keine sozialen oder moralischen Ziele außer ihr, diese sind ihr zumindest äußerlich. Sie ist damit auch immun gegenüber staatlichem Recht, was die wieder für die Frauen nachteilige Konsequenz hatte, daß ihr Rechtsschutz in der Ehe nicht mehr gewährleistet war.

In der Malerei gibt es Ansätze, diese neue Seelenvereinigung zwischen Mann und Frau durch den alten Typ des Ehebildnisses zu artikulieren. Bezeichnend scheint mir jedoch zu sein, daß in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts Familienbilder sehr viel zahlreicher sind als Ehebilder. Runges berühmtes Ehebildnis, das er „Wir drei“ nannte, schließt seinen Bruder mit ein, der jedoch, obwohl einbezogen, taktvoll in gehörigem Abstand von dem ehelichen Liebespaar bleibt. Die Frau umarmt ihren Mann und lehnt sich an ihn. Sie steht ein wenig hinter ihm und scheint seinem Blick zu folgen; sie sieht die Welt mit seinen Augen. Es ist nicht mehr die deutlich definierte Unterordnung der Frau wie bei Rembrandt. Dort beugte sie sich dem moralischen Gebot, das der Mann in der Familie zu repräsentieren und auszulegen hatte. Hier tritt sie nur um eine Nuance hinter ihren Mann zurück. Die Unterordnung ist informell geworden, sie ist kein äußeres Gesetz und kein Zwang mehr, sondern beruht auf der liebevollen Einwilligung der Frau. Um so vollständiger wird sie nun jedoch mit all ihren Wesenskräften dem Mann überantwortet und auf ihn bezogen, ohne daß ihr, dieser neuen Idee der Ehe nach, noch irgendwelche Freiräume blieben.

Die Sünde

Den Umschlag dieser innigen Gefühlsbeziehungen in sadomasochistische Geschlechterbeziehungen kann man bei Delacroix studieren. In einem Bild riesigen Ausmaßes hat er Sardanapal, den letzten assyrischen Herrscher dargestellt. Er war von seinen rebellierenden Untertanen besiegt worden. Statt sich seinen Feinden zu ergeben, plant er seinen Freitod, in den er seinen ganzen Hofstaat mit hineinzieht. Er läßt seine Pagen und Konkubinen vor seinen Augen erstechen und seine Schätze verbrennen, inszeniert also lustvoll den

Untergang seiner ihm Untergebenen, vor allem seiner Frauen, bevor er sich selbst den Tod gibt. Die Einswerdung von Mann und Frau, die die Idealisten postulierten, hat hier die Folge, daß der Mann über das Leben der Frau verfügt und in sadomasochistischer Schaulust ihrer Ermordung beiwohnt.

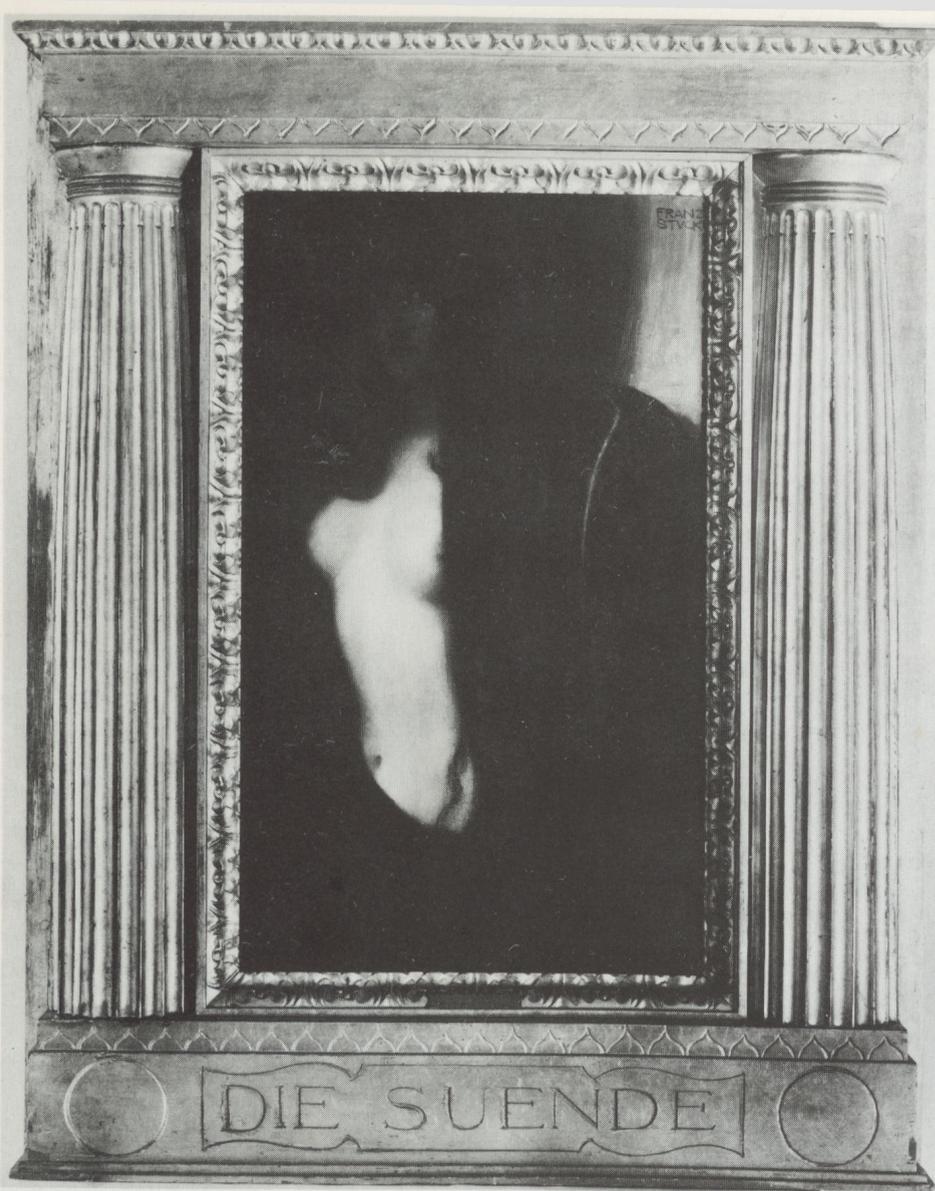
Letzte (Sumpf)blüten bringen die alten Vorstellungen über die Frau und ihre gefährliche Macht über den Mann im späten 19. Jahrhundert hervor. Das Bürgertum versucht künstlich, Trennungen zwischen den Geschlechtern aufrechtzuerhalten, die historisch überholt sind, ebenso wie es die Klassengrenzen kulturell neu abzusichern versucht. Erhebliche theoretische Anstrengungen werden darauf verwendet, wissenschaftlich die Unterlegenheit oder zumindest grundsätzliche Andersartigkeit der Frau nach-

zuweisen. Wie in der frühen Neuzeit gibt wieder die Sexualität der Frau dafür die Basis ab. Freud erklärt bekanntlich die ganze psychische Entwicklung des Mädchens aus dem Penisneid. Die Distanzen zwischen den Geschlechtern, die in der frühen Neuzeit gewaltsam durchgesetzt worden waren, werden nun vom Bürgertum mühsam verteidigt. Um sie überhaupt noch glaubhaft zu machen, wird die Frau – in schon damals irrationaler, überzogener Weise – dämonisiert. Nicht von ungefähr tauchen in dieser Zeit wieder Bildmotive auf, die wir aus der frühen Neuzeit kennen: die Amazone, Hexen und Verführerinnen. Auf diese Gestalten wird projiziert, was an unbewältigtem, zwanghaft verdrängtem Chaos im Unterbewußtsein des Bürgertums wabert.

Ein derartiges Bild der alten, wieder

aktualisierten Weibermacht ist „Die Sünde“ von Stuck, 1893 gemalt. Hans Carossa gibt in seinem Buch „Das Jahr der schönen Täuschungen“ das Urteil eines Bekannten aus dem Jahr 1897 über dies Bild wieder²⁵: daß „ein so durch und durch geniales, das letzte Menschliche enthüllende Bild wie ‚Die Sünde‘ von Stuck“ denn doch noch nie einem Meister gelungen sei; auch Raphael wirke daneben schwach. Dieses Werk habe ihm den Glauben an die Kunst wiedergegeben. Es wird dann von Carossa ein sonntäglicher Besuch in der Neuen Pinakothek beschrieben: „Der Ruhm des Bildes trieb uns durch die Säle; nirgends verweilten wir und öffneten die Augen erst, als wir ihm endlich gegenüberstanden. In seinem breiten, monumentalen Goldrahmen war es auf einer besonderen Staffelei





zur Schau gestellt; ein Halbkreis von Neugierigen umgab es, und etwas abseits, auf einem Sessel, entdeckte ich meinen ehrwürdigen Bekannten vom Botanischen Garten. Die Hüte hatten wir aus Achtung vor der Kunst ohnehin schon abgenommen... Nun starteten wir alle drei auf die Haar- und Schlängennacht, die von dem blassen Frauenleib nicht allzuviel sehen ließ. Das beschattete Gesicht mit dem bläulichen Weiß der dunklen Augen trat nur anfangs zurück hinter dem Eisenglanz der angeschmiegtten Schlange, ihrem bösen, schön entworfenen Kopf und der matten Rautenzeichnung des Rückens, über den eine silberblaue Linie zog wie eine Naht. In Düsternis und Blässe schwebte das ganze Bild; nur oben im Winkel brannte bedeutsam ein rötliches Hellgelb. Es gibt Kunstwerke, die den Sinn für Gemeinschaft in uns kräftigen, und andere, die uns in die Vereinzelung lok-

ken; zu diesen gehörte das Gemälde von Stuck. Diese Figur wies jeden auf einen einsamen Weg, wo er früher oder später einer ihrer lebenden Schwestern begegnen müßte. Vorderhand aber waren wir Freunde brav beisammen, und einer ermutigte den anderen, sich gegen den nicht recht geheuren Eindruck zu wehren."

Losbruch

Nur zehn Jahre später, 1903, hat Käthe Kollwitz das Blatt „Losbruch“ radiert, das den Ausgangspunkt für ihren Zyklus zum Bauernkrieg bildet. Sie las damals das Werk von Zimmermann zum Bauernkrieg, in dem von der „Schwarzen Anna“ erzählt wird, einer Bäuerin, die die Bauern angetrieben hat. Das Bild gehört mit den Sabinerinnen von David zu den wenigen, die Frauen in politischer Aktion und als

Initiatorinnen dieser Aktion zeigen. Stets sind dies, von Goya über David bis zur Kollwitz, von unten ausgehende, oppositionelle Aktionen des Widerstands, in denen hervorragende Frauen gezeigt werden. Nicht von ungefähr hat Kollwitz m. E. die Bäuerin in Rückenansicht gezeichnet. Sie ist nicht eine herausragende Persönlichkeit, auf deren individuelle Gesichtszüge es ankäme, die wie bei siegreichen Männern hätte verewigt werden sollen. Gleichzeitig hat die Kollwitz damit alle wohlfeilen erotischen Effekte, auf die ein Mann bei einem derartigen Motiv kaum verzichtet hätte, ausgeblendet. Der alten, männlich gedeuteten Weibermacht wird hier erstmalig eine neue, zukunftsweisende entgegengestellt, von einer Frau entworfen, mit der sich Frauen identifizieren können.

- 1 Vgl. u. a. C. Honegger, *Die Hexen der Neuzeit*, Frankfurt 1978.
- 2 Gunter Müller, *Zur Heilkraft der Walküre. Sondersprachliches der Magie in kontinentalen und skandinavischen Zeugnissen*, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 10, 1976, S. 350–361.
- 3 Vgl. u. a. Hrabanus Maurus, *Poenitentiale*. MPL, 110, Sp. 467–494 (insbesondere Cap. XXX).
- 4 1. Mose 19, 30–38.
- 5 Die Rechtsgeschichte wäre daraufhin zu befragen, ob in der frühen Neuzeit eine striktere Einhaltung des Inzestgebotes durchgesetzt wird.
- 6 1. Mose 3, 1–7.
- 7 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom-Freiburg etc. 1968, Sp. 55 f.
- 8 Martin Luther, *Eine Predigt vom Ehestand, 1525* (Weimarer Ausgabe, Bd. 17,1), hier zitiert nach der Ausgabe Stuttgart (Reclam) 1978, S. 70.
- 9 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom-Freiburg etc. 1970, Sp. 454 ff.
- 10 F.-J. Verspohl, *Michelangelo und Macchiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz*, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 8, 1981, S. 205.
- 11 Die Judith gehört zwar ursprünglich in die Serie der vorbildlichen Frauen des Alten Testaments. Vgl. z. B. die Folge von Erhard Schön mit Text von Hans Sachs von 1530. Sie wird aber auch zu den „Weiberlisten“ gezählt, durch welche die Männer zu „Minnesklaven“ erniedrigt werden. Vgl. die Fresken im Leinweberhaus, Konstanz, 1306–16.
- 12 Botticelli, *Rückkehr der Judith*, Florenz, Uffizien.
- 13 *Justiz in alter Zeit*. Bd. VI der Schriftenreihe des mittelalterlichen Kriminalmuseums Rothenburg ob der Tauber, Rothenburg 1984, S. 279.
- 14 W. Schild, *Alte Gerichtsbarkeit*, München 1980, S. 182. – Op. cit. (Anm. 13), S. 286.
- 15 M. D. Garrad, *Artemisia and Susana*, in: N. Broude, M. D. Garrad (Ed.), *Feminism and Art History*, New York 1982, S. 147 ff., insbesondere S. 162 ff., 165.
- 16 M. Leisch-Kiesl, *Maria – Anwältin des Weiblichen? In: Kunst und Kirche*, 3, 1984, S. 200 ff.
- 17 J. Held, *Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera*, Frankfurt 1985, S. 30 ff. (dort weitere Literatur).
- 18 J. Held, op. cit. (Anm. 17), S. 38 f.
- 19 *Diderots Kritik* erschien zum Salon 1761 (Nachtrag: Greuze).
- 20 J.-P. Bertaud, *La vie quotidienne en France au temps de la Révolution*, Paris 1983, S. 177 ff.
- 21 F. Schlegel, *Lucinde*, Berlin 1799 (z. B. Julius an Lucinde: „Wir beide werden noch einst in Einem Geiste anschauen, daß wir Blüten Einer Pflanze oder Blätter Einer Blume sind, und mit Lächeln werden wir dann wissen, daß, was wir jetzt nur Hoffnung nennen, eigentlich Erinnerung war“).
- 22 *Schleiermacher, Fragmente*. Athenäum 1/2, 1798, S. 11.
- 23 Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre*. 1796, 1. Anhang: Familienrecht, § 7.
- 24 Fichte, loc. cit. (Anm. 23).
- 25 Zitiert im Katalog *Neue Pinakothek und Staatgalerie München*, München 1967, S. 100.