

Renate Karst-Mattausch/Mladenka Doitchinov

Weiblichkeitsideale in der Symbolik und Bildwelt der Revolution

Rousseaus Gedanken über Erziehung, Familie und Frau waren richtungweisend für die Baumeister des neuen, revolutionären Gemeinwesens, die den Verfasser des „Gesellschaftsvertrags“ und des „Emile“ als ‚Lehrmeister der Nation und des Menschengeschlechts‘ (Robespierre) feierten.

Welche Rolle die an Rousseau geschulten revolutionären Eliten der Frau in Gesellschaft und Politik zuwiesen, soll auf der Ebene der kulturellen Manifestationen untersucht werden. Die neuere Revolutionsforschung hat ja zu Recht auf die zentrale Bedeutung hingewiesen, die der revolutionären Zeichensprache, den Bildern, Emblemen, Feiern und kollektiven Gesten zukam, in denen sich nicht nur der Geist der Revolution materialisierte, sondern die zugleich auch „integraler Bestandteil der revolutionären Politik“ waren. „Bis zum Tode Robespierres entfaltet sich die Revolution in einer Symbolsprache, die die Revolutionslegende begründet hat, und unter deren Oberfläche die exakte Forschung heute das Spiel der ‚wirklichen‘ Kräfte herauszufinden versucht. Die Massenbewegungen, Feste und Embleme sind Bausteine eines symbolischen Diskurses, der einen entscheidenden Schritt der Geschichte zugleich verdeckt und verhüllt.“

1. Die Rolle der Geschlechter in der Historienmalerei der Revolution: David

Die „Kunst muß dazu beitragen, den Fortschritt des menschlichen Geistes zu fördern, der Nachkommenschaft das eindrucksvolle Beispiel der erhabenen Bemühungen eines riesigen Volkes vor Augen zu führen und weiterzugeben, eines Volkes, das unter der Führung der Vernunft und der Philosophie das Reich der Freiheit, der Gleichheit und der Gesetze auf Erden zurückbringen wird.“

Diese Worte stammen von dem Revolutionsmaler par excellence, dem „Kulturdictator der Jakobiner“, Jacques-Louis David, der in der Kunstpolitik seiner Zeit eine einzigartige Rolle gespielt hat. Das Mitglied des Konvents diente als Sprachrohr der Regierung in allen Kunstfragen.

Er war „die Autorität, der die ganze künstlerische Propaganda, die Veranstaltung aller großen Feste und Feierlichkeiten, die Akademie [der Künste] mit allen ihren Funktionen, das gesamte Ausstellungs- und Museumswesen unterstellt [waren]“.

David wies dem Maler eine ausgeprägte propagandistische Funktion zu: Sein Werk sollte das „Bewußtsein der revolutionären Errungenschaften erwecken“ und festigen.

a. Die Horatier oder der revolutionäre Enthusiasmus

Künstlerisch fängt die Revolution 1784 mit Davids „Schwur der Horatier“ an. Das Werk erschien den Zeitgenossen als die vollkommenste Verwirklichung des klassizistischen Ideals. In der strengen Ordnung der Komposition spiegeln sich die Ordnungs- und Gesetzesvorstellungen republikanischer Bürgergesinnung. Der kompromißlose Malstil wird zur Metapher des kompromißlosen, altrömischen Heroismus, der den Franzosen von 1789 als Vorbild diente. Der an den Vater gerichtete Schwur der drei Brüder Horaz, bis zum Tod für die römische Republik zu kämpfen, und zwar gegen einen Feind, mit dem sie durch enge Verwandtschaftsbeziehungen verbunden sind, ist eine prophetische Vorwegnahme der Eide, die in der Revolutionszeit eine maßgebliche Rolle gespielt haben: Schwur im Ballhaus, Schwur des Königs, die Verfassung zu respektieren, Schwur der patriotischen Frauen, niemals einen Aristokraten zu heiraten, etc. Bezeichnenderweise wurde dieses Bild nochmals im Jahre 1792 ausgestellt, und zwar über einer riesigen Darstellung des Schwurs im Ballhaus, des Gründungsakts der Revolution.

„Der Schwur“ zeigt uns also Vorbilder für die Revolutionäre. Was ist aber mit den Revolutionärinnen? Das Bild ist durch die Arkaden im Hintergrund rhythmisch in drei Bereiche geteilt. Zwei davon gehören den Männern, einer den Frauen. Eine klare Trennung also zwischen den Geschlechtern. Die Männer stehen, die Frauen sitzen, die Männer handeln, die Frauen leiden. Den Männern gehört die Farbe des Blutes und der Gewalt, den Frauen die dumpfen Farben der stillen Trauer. David zeigt sich hier durchaus dem rousseauistischen Geschlechtermodell treu, das auch dasjenige der meisten Jakobiner ist.

Keineswegs wird aber die weibliche Sphäre der männlichen untergeordnet. Beide sind für das Gleichgewicht des Bildes und der Welt unerlässlich.

Während die Männer wie aus einem Guß geformt zu sein scheinen, indem sie sich so sehr mit ihrer Kriegerrolle identifizieren, daß sie fast jegliche Individualität verlieren, zeigt die weibliche Gruppe viel mehr Variationen in der Pose und im Ausdruck ihrer Gefühle: Die Körperhaltung einiger Frauen drückt tiefe Niedergeschlagenheit aus, die schützende Geste einer anderen Frau schirmt die Kinder vor dem Greuel ab.

Auch die gefühlsmäßige Solidarität von Sabine und Camille – einer Albinerin und einer Römerin – wird durch die körperliche Nähe ausgedrückt. Die Welt der Frauen ist also nicht nur eine der völligen Passivität und Abgeschiedenheit, sondern auch eine Welt der durch die Kinder symbolisierten Hoffnung, der Menschlichkeit und des Friedens.

b. Brutus oder die Schatten der Revolution

Von dem heroischen Enthusiasmus der Brüder Horaz ist im 1789 entstandenen „Brutus“ nichts mehr zu spüren. Hier nimmt die Republiktreue düstere Züge an.

Der erste Konsul Roms Brutus hat seine beiden Söhne zum Tode verurteilt, die zugunsten der verbannten königlichen Familie konspiriert haben. Auf dem Bild bringen Liktores die Leichen der Hingerichteten zurück, während Brutus stoisch am Fuß der Göttin Roma sitzt. Ein Schatten umgibt ihn wie ein Trauerschleier, der die Zweideutigkeit des Helden symbolisiert. Die Romastatue steht im Gegenlicht wie eine drohende Schicksalsgöttin. Das damalige Publikum verstand auch durchaus die Botschaft:

„Wie schön“ – sagt ein Kritiker –, „daß der Maler den vor entmenslichtem Patriotismus fast verabscheuungswürdigen Helden im Halbschatten versteckt hat“.

Brutus deutet darauf hin, daß die Durchsetzung des Gesetzes ein grausames Unternehmen ist, das „die Erhabenheit im Greuel“ voraussetzt.

Wieder hat David eine Geschichte aus den frühen Zeiten der römischen Republik gewählt, wieder trägt das Bild einen prophetischen Akzent. Ist das nicht die Revolution, die wie Saturn ihre eigenen Kinder frißt?

Mit einer solchen Geisteshaltung können sich die für Familie und Kinder engagierten Mutter und Schwester der Hingerichteten nicht abfinden. Angesichts des Greuels geben sie die passive Haltung auf, die sie in dem Bild der „Horatier“ einnahmen.

Dem untätigen, im Schatten versteckten Mann stehen die vollbeleuchteten, in ihrem Entsetzen aktiven Frauen gegenüber. Ihre Reaktionen auf den Tod der Söhne reicht von der Ohnmacht oder dem Sichabwenden der Töchter bis zum heftigen, theatralischen Protest der Mutter. Die Frauen setzen sich für die Werte, die sie vertreten – Gefühl und Familie – voll ein.

Aber ihr Aufbäumen ist wirkungslos: Ihre Macht reicht nicht über das Haus und die Hauspflichten hinaus. Der verlassene Nähkorb ist wie der Eckstein, der sie in ihrer Welt eingrenzt.

Wie auf dem vorangehenden Bild sind Männer- und Frauensphäre streng getrennt, wobei die beiden Seiten ihre Daseinsberechtigung haben. Dem Mann gehört die Außenwelt, die Tat, der Staat, der Frau die Innenwelt, das Gefühl, das Haus.

2. Weiblichkeit als Schlüsselfigur in der Revolutionsallegorie

Während die revolutionäre Historienmalerei Frauen ausschließlich als Wesen der Privatsphäre definierte, kamen bildlichen Frauengestalten als Symbolträgern der neuen politischen Ideale eine überaus wichtige Funktion auf den öffentlichen Schauplätzen der neuen Gesellschaft zu. Betrachtet man die allegorischen Darstellungen, die die Festarrangements, die Monumente, Kalender, Münzen, Almanache und die Bildpublizistik der Revolution prägten, so ist der heutige Betrachter von der Allgegenwart weiblicher Gestalten frappiert. Die Revolution nutzte mit diesem Genre vor allem die Möglichkeit, einem weitgehend analphabetischen Volk die abstrakten Begriffe von Freiheit, Gleichheit, Republik usw. anschaulich vor Augen zu führen.

Die gängigsten allegorischen Göttinnen lösten schon bald das traditionelle patriarchalische Identifikationsbild der Franzosen ab, das des Königs, Vater seines Volkes. „Die Republik mochte ihre Kinder und selbst ihre männlichen Verteidiger haben, einen Vater indessen sah man nie.“ Die gleiche Gefühlsbeziehung wie ehemals gegenüber der Figur des Monarchen entstand gegenüber den bekanntesten allegorischen Gestalten, die wie real existierende Personen behandelt wurden. Die „Freiheit“ z.B. bekam den liebevoll-familiären Spitznamen Marianne, den sie bis heute trägt. Die Anwesenheit von lebendigen Allegorien auf den Wagen der revolutionären Festzüge unterstrich noch diesen Effekt: Die „Vernunft“ war ja oft nur das schönste Mädchen im Dorf! Dagegen kämpfte die intellektuelle Elite, indem sie den abstrakten Charakter der allegorischen Gestalten unterstrich:

„Wir dürfen niemals müde werden, dem Volk zu sagen, daß Freiheit, Vernunft und Wahrheit nur abstrakte Wesenheiten sind. [...] Sie sind, genau besehen, Teil unserer selbst.“

Deshalb verzichteten die Maler auch weitgehend darauf, lebendige Modelle für die „Freiheit“ oder die „Verfassung“ zu benutzen. Um die Figuren möglichst abstrakt zu halten, um ihre Rolle als reine Träger von Bedeutung zu verdeutlichen, *durch* die die wahre Botschaft nur zu erkennen war, wurden sie meist als fixierte Frauentypen dargestellt, die immer wiederholt wurden und keinerlei Individualität besaßen.

Ein auffälliges Kontrastpaar bildeten die zwei wohl gängigsten Allegorien der Zeit, die der Freiheit und die der Natur. Die Natur (Abb. 5) war äußerst feminin: Langes Haar, schmeichelndes Gewand, entblößte Brüste, deren Milch für alle – weiße wie schwarze – Kinder der Erde reichte. Die Natur war die Mutter *par excellence* und wurde ganz selbstverständlich mit der Frau, dem „Wesen der Natur“ identifiziert.

Die Freiheit dagegen wies virile Züge auf: Vollbewaffnet mit Pike und Helm trug sie als Erkennungszeichen die phrygische Mütze der befreiten Sklaven des alten Roms. Sie war immer von überdurchschnittlicher Statur, und ihr stets kurzer Rock ließ muskulöse Waden erkennen. Auch ihr Gesicht war androgyn, und wären die Brüste nicht da, so hätte man an ihrer Weiblichkeit zweifeln können. Trotz der Umkehrung des Identifikationsschemas vom Männlichen – dem König – zum Weiblichen – den Allegorien –, verraten die kriegerisch-virilen Göttinnen, daß das von ihnen verkörperte Ideal der Freiheit eher männlichen Charakter hatte. Da liegt auch die ganze Ambiguität der revolutionären Allegorie: Sie rekuriert auf Weiblichkeitsbilder, um Ideale und Prinzipien darzustellen (Freiheit, Gleichheit, Volkssouveränität usw.), die für die Frauen in der Praxis nur mit Einschränkungen Gültigkeit haben sollten.

3. Amazonen, Mütter, 'Göttinnen': Die Frau in den Revolutionsfesten

„Das revolutionäre Fest ist gewiß das wichtigste Ereignis, in dem der Traum einer neuen Gesellschaft sich artikuliert hat.“ Die Revolutionsfeiern waren aber zugleich auch ein wesentlicher Bestandteil der staatsbürgerlichen Erziehung. In Form von Liedern, Chören, Prozessionen und allegorischen Szenen erfolgte die Einübung der Festteilnehmer in ihre Rolle als Citoyens, wobei der Platz, der den Individuen und Gruppen im Festzug zugewiesen wurde, zugleich ihre Stellung im neuen, idealen Gemeinwesen symbolisieren sollte. Die Feste als organisierte Form der kollektiven Identitätsbildung bezogen auch die Frauen ein. In der Tat wurden diese nach den berühmten Föderationsfesten von 1790 sehr bald und häufig zu den öffentlichen



Allegorie der „Natur“, Musée Carnavalet, Paris



Amazonen, Musée Carnavalet, Paris

Manifestationen des neuen, revolutionären Bewußtseins eingeladen. Sie traten, folgt man den detaillierten Festplänen und Presseberichten, vorzugsweise in drei Rollen auf: als Amazonen, Ehefrauen, Jungfrauen und ab 1793 als lebende Allegorien.

Das Kostüm der Amazone wurde schon früh von den politisch aktiven Frauen, v.a. den Mitgliedern der Frauenclubs, gewählt. Schon bei dem großen Föderationsfest in Lyon mischten sich Amazonendefilees in den Festzug, über den Madame Roland, die spätere Gattin des Innenministers und im Hintergrund wirkende Führerin der Gironde, einen berühmten, in 60000 Exemplaren an alle Nationalgardisten verteilten Pressebericht verfaßte:

„In mehreren Abteilungen sieht man Frauen mit einem Säbel in der Hand, in einer geschlossenen Kolonne marschieren, die entschlossen und kriegerisch wirkt. [...] Diese Frauen liefern ein Amazonenschauspiel, das an den Mut einer Jeanne d'Arc erinnert.“

Politische Führerinnen und Aktivistinnen wie Olympe de Gouges, Etta Palm d'Aelders, Théroigne de Méricourt, Pauline Léon und Claire Lacombe traten aber nicht nur bei offiziellen Feiern, sondern auch bei politischen Demonstrationen und bei ihren Reden vor Nationalversammlung und politischen Clubs im Amazonenkostüm auf. Die mythische Figur der kriegerischen Amazone ist in der Tat seit dem bewaffneten Marsch tausender von Pariser Frauen nach Versailles im Oktober 1789 zu einem zentralen Bezugspunkt für das von Frauen gewählte revolutionäre Weiblichkeitsideal geworden. Schon im Lied *Aufbruch der Fischweiber nach Versailles* hieß es:

„Ludwig den Sechzehnten zu besuchen,
 Werden Krieger unsre Frau.
 Therese, Kati, Luluchen als Kanoniere sich traun [...]
 Schöne Dam', die uns gewährte
 Als Amazone ziehn,
 Schnell, hier ist die Kokarde,
 Begleiten Sie uns hin,
 Schnell, geben sie Hüte und Plunder dran,
 Hier ist das gute Öl, jetzt die Zwiebel dran.“

Das revolutionäre Amazonenideal wird umso verständlicher, wenn man bedenkt, daß der homo novus der Revolution sich als Heros nach dem Beispiel der antiken Republiken gesehen und empfunden hat: „Alle Akteure der Revolution haben Heldenbilder in ihr Herz geschlossen, lassen sich in ihrer Kultur und Sensibilität von ihnen leiten“. Gerade die Feste haben das heroische Ideal in den Massen verankert: Sie „erinnerten die Teilnehmer daran, daß sie die mythischen Helden ihres eigenen Revolutionsepos waren“. Während aber das alte Rom den männlichen Revolutionären ein reiches Repertoire an heroischen Modellen lieferte, gab es dort sehr viel weniger heldenhafte Vorbilder für Frauen. Dagegen lieferte die Figur der starken, mutigen und vom Mann unabhängigen Amazone ein willkommenes, über die Rolle der Mutter und Ehefrau hinausgehendes Identifikationsmodell für die revolutionäre 'Heldin'. „Heldentum und Großmut ist auch eine Eigenschaft der Frauen“, hielt die Frauenrechtlerin Olympe de Gouges den Konventsmitgliedern vor, als sie sich anbot, die Verteidigung Ludwig XVI. vor Gericht zu übernehmen. Das Wort 'auch' ist symptomatisch für die egalitäre Dimension des neuen Weiblichkeitsideals. Die Amazone, die wie der revolutionäre Held, die „geschützte Privatsphäre“ verläßt und sich in die „Gefahr des öffentlichen Raums“ begibt, beansprucht gleiche Rechte und Handlungsfreiheit. So heißt es 1791 in den „*Verflucht patriotischen Briefen der Mère Duchesne*“, einer im volkstümlichen Idiom geschriebenen, aber feministisch orientierten Zeitschrift, die sich an die Frauen des Volkes richtete:

„Wie gut tut es mir, wenn ich sehe, wie mein Geschlecht mutig und unerschrocken Seite an Seite mit den Männern kämpft, die ihnen früher abschätzig die häuslichen Pflichten überließen, ja, die sie fast wie Tiere behandelten, die man in einen Käfig sperrt. Nein, verflucht, nein, die Frauen sind nicht das, wofür man sie hält. Sie verstehen sich ebensogut darauf, mit dem Schwert umzugehen wie mit dem Webrocken. Wir werden sehen, wie die Jeannes d'Arcs, die Jeannes Hachettes und all die stolzen Amazonen wiederkehren werden, wenn das Vaterland in Gefahr ist und die Aristokratie mit Waffengewalt unsere Freiheit bedrohen sollte.“ (Abb. 6)

Den männlichen Zeitgenossen ist die implizite Botschaft des Amazonenideals nicht entgangen. Entsprechend feindselig reagierten die *Révolutions de Paris*, eine der größten Revolutionszeitschriften der Epoche, die von Beginn ihrer Gründung an alle eigenständigen politischen Initiativen von Frauen mit bissigen Kommentaren geißelte, auf den von Olympe de Gouges angeführten Amazonenzug beim *Fest des Gesetzes* von 1792:

„Das ist das erste Mal, zumindest in Frankreich, daß man Frauen hört, die sich an Männer, ja sogar an Gesetzgeber, mit der Forderung wenden: Öffnet uns die Schranken der Ehre [...] Doch die Ehre ist keine Schranke, die verschlossen und nur den Männern vorbehalten ist. Die Ehre der Frauen liegt darin, in der Stille die Tugen-

den ihres Geschlechts zu pflegen, unter dem Schleier der Bescheidenheit und im Schatten der Zurückgezogenheit. Auch stößt es Frauen nicht an, den Männern den Weg zu weisen.“

Ganz offensichtlich wird hier der Begriff der Ehre für Frauen geschlechtsspezifisch zurückgestutzt und um seine heroische Konnotation gebracht. Noch drastischer verkündet die gleiche Zeitschrift im Januar 1793: „Für euch besteht das Heldentum darin, die Last des Haushalts und die häuslichen Mühen zu tragen.“

Es ist überaus bezeichnend für den Einstellungswandel gegenüber den politisch aktiven Frauen, daß mit zunehmender politischer Radikalisierung auf der symbolischen Ebene der Feste die Figur der Amazone immer mehr hinter der der Mutter zurücktrat. Die stillschweigende Neutralisierung der 'heroischen' Frau ging Hand in Hand mit der wachsenden Bedeutung des rousseauistischen Modells der Familie, die gerade den Vertretern der Montagne als Urmodell und Mikrokosmos einer egalitären und natürlichen Gesellschaftsordnung galt. So wurde der positive Beitrag der Frauen zum neuen Staatswesen in der 'republikanischen' Mutterschaft gesehen. Der Mutter als 'citoyenne' fiel die Aufgabe zu, dem neuen Staatswesen tüchtige Republikaner zu schenken und im Geist der Freiheitsideale zu erziehen. Prototyp natürlicher Weiblichkeit im Sinne Rousseaus aber war die stillende Mutter. Ihr wurde auf den Festen mit besonderer Hochachtung begegnet: „Dem Stillen bzw. der Muttermilch wurde eine nahezu magische Kraft zugesprochen, den 'neuen' Menschen als Utopie der Aufklärung hervorzubringen.“ Dies läßt sich sehr sinnfällig an dem imposanten *Fest der Einheit* vom 10. August 1793 ablesen, das von David entworfen und inszeniert wurde. Auf dem ersten der sechs allegorischen Stationen stand der *Brunnen der Regeneration*, eine riesige Isisstatue, aus deren Brüsten Wasser floß, das die 86 Kommissare der Urwählerversammlungen in Kelche auf sammelten und tranken. Das Wasser – die Muttermilch – war gleichsam die mystische Nahrung, in der sich die Regeneration der Gesellschaft, d.h. ihre Rückkehr zu einer natürlichen, egalitären Gesellschaft versinnbildlichte. Eine andere Station erinnerte an die 'Heldinnen des 5. Oktobers', die 1789 nach Versailles gezogen waren. An diese richtete sich der Präsident des Nationalkonvents, Héroult de Séchelles, mit einer Rede, die ein treffendes Beispiel für die Umdeutung der kämpferischen Amazonen des Frauenmarschs zu 'heroischen Müttern' ist, deren Verantwortung nicht im öffentlich-politischen Raum, sondern in der Hervorbringung eines 'Volks von Helden' liegt:

„Welch ein Schauspiel! Die Schwäche des weiblichen Geschlechts und der Mut des Heldentums! Oh, Freiheit! Welche Wunder hast Du vollbracht! Du warst es, die an diesen zwei Tagen [...] in den Herzen von Frauen jene Kühnheit entfachte, durch die die Trabanten der Tyrannei in die Flucht geschlagen und zu Fall gebracht wurden [...] Oh, Frauen! Die Freiheit, gegen die sich alle Tyrannen verschworen haben, braucht, um sich zu verteidigen, ein Volk von Helden. Mögen alle kämpferischen und edelmütigen Tugenden mit der Muttermilch in die Herzen der Kinder Frankreichs fließen!“

Nach dieser Ehrung stiegen die 'Heldinnen des 5. Oktobers' von ihren Kanonen ab und reihten sich in die für Frauen vorgesehenen Abteilungen der Mütter und Jungfrauen ein. Dieser symbolische Vorgang erhellt, daß Frauen in der ersten Phase der Revolution für den gemeinsamen politischen Kampf gebraucht wurden und willkommen waren, daß sie aber jetzt zu ihren 'natürlichen' Aufgaben zurückkehren sollten. Die 'Heldinnen' repräsentierten einen Augenblick im Nationalepos, das nun Vergangenheit war.

Eine herausragende Rolle wurde Frauen auf den Festen der Vernunft im Winter 1793 zugewiesen, wo Schauspielerinnen, Frauen und Töchter der revolutionären Amtsträger in Paris und in der Provinz als allegorische Göttinnen der Vernunft und Freiheit auftraten. Hier wird das Auseinanderklaffen von symbolischer Repräsentanz und politischer Wirklichkeit besonders sinnfällig. Denn während die Göttinnen der Vernunft im Triumphwagen durch die Straßen fahren und die Huldigungen der Republikaner entgegennehmen, beschloß der Konvent das Verbot aller Frauenclubs mit der Begründung, daß Frauen als reine Gefühlswesen zu „ernsthaftem Nachdenken und hohen Vorstellungen unfähig und damit zur Teilhabe an politischem Leben ungeeignet seien.“

Gekürzte Fassung eines Aufsatzes der Autorinnen mit dem Titel „Frauen und Frauenbild in der französischen Revolution“, in: Thiele, Gunter (Hg.): Demokratisierung in der französischen Revolution. Villingen/Schwenningen 1989.