

Texte zur feministischen Kunstwissenschaft

Gerlind Volland

„Der Mann muß fordern, die Frau verweigern“¹

Ideologiekritische Bemerkungen zur Ambivalenz von Sexualität und Gewalt in Fragonards Gemälde „Der Riegel“

Das 18. Jahrhundert im vorrevolutionären Frankreich wird im allgemeinen mit der Aufklärung (und ihren „gelehrten Frauenzimmern“) in Verbindung gebracht, aber auch mit Empfindsamkeit² und einer zeitweisen „Feminisierung“ der Kultur. Alles in allem ergibt sich das Bild einer für Frauen relativ emanzipierten Situation. Man denkt an galante Libertinage und die angeblich einflußreiche Stellung von Frauen in höfischen Kreisen.³ Bilder mit frivol-erotischen Sujets wie die von Boucher und Fragonard fallen einem ein; sie haben unsere Vorstellung von der Sinnlichkeit und auch einer gewissen Dekadenz der Epoche geprägt.

Unter feministischen Kunsthistorikerinnen ist diese Zeit und ihre Kunst bisher auf kein besonders großes Interesse gestoßen. Statt dessen konzentriert frau sich bevorzugt auf die klassizistische Kunst der Revolutionszeit, wohl, weil hier die Wurzeln des bürgerlichen Frauen- und Männerbildes gesucht werden. Doch der Bruch zwischen aristokratischem und bürgerlichem Frauenbild ist nicht so deutlich, wie häufig angenommen wird. Eher ist von einem allmählichen Übergang auszugehen, von der Übernahme gewisser Elemente des aristokratischen Frauenbildes in das bürgerliche, wobei andere Akzente gesetzt werden, so daß ein bürgerlich modifiziertes Frauenbild entsteht.

Die aristokratische Sexualisierung des Frauenbildes vereinigte sich mit der scham- und tugendhaften Fassade und der Forderung nach bürgerlicher „Wohlanständigkeit“. Bürgerliche Frauen mußten Tugendhaftigkeit demonstrieren, und dies umso mehr, als Männer wie Rousseau beispielsweise unter der kultivierten Oberfläche unbegrenzte Begierden und eine „natürliche“ Wildheit vermuteten, die durch Sittsamkeit und Schamhaftigkeit domestiziert werden sollte.⁴ Die aristokratische Sexualisierung von Mann und Frau, die im Bürgertum quasi als „Kitt“ für die angestrebte monogame Ehe fungierte, ging eine Verbindung ein mit den bürgerlichen Idealen von Moral und Sittlichkeit. Von der daraus resultierenden, praktizierten Doppelmoral profitierten in erster Linie Männer. Diese Doppelmoral beschränkt sich jedoch nicht auf den Bereich der Sexualität, sondern sie erstreckt sich darüber hinaus auf den der Gewalt. Jene Formen von Gewalt, die den Herrschaftsinteressen des bürgerlichen Mannes dienen – militärische und kolonialistische Gewalt, sexistische Gewalt, väterliche Gewalt etc.

– werden für legitim erklärt, während diejenigen Formen von Gewalt, die diesen Anspruch infrage stellen, verurteilt, für illegitim erklärt und bekämpft werden (z.B. oppositionelle Gewalt, weibliche Militanz, Sklavenaufstände etc.).

„Ein zur Legende gewordener historischer Irrtum ordnet dem Jahrhundert der Aufklärung einen sensibleren Umgang mit den Phänomenen der Gewalt, der Grausamkeit zu. Doch es hieße Subtilität mit Sentiment, Virtuosität des Gefühls mit dessen Aufrichtigkeit gleichzusetzten, würde man diesem Urteil zustimmen.“⁵ Im Gegenteil, dieses Jahrhundert hat ausgefeilte, subtile Formen des kulturellen Sadomasochismus entwickelt, die zur Verinnerlichung und Psychologisierung von sexualisierter Gewalt führten und so erheblich dazu beitrugen, daß der instrumentelle Charakter von Gewalt als Mittel männlicher Herrschaftssicherung mehr und mehr kaschiert wurde durch das Konstrukt von der biologischen und psychologischen „Natürlichkeit“ von Macht- und Unterwerfungsgelüsten.

Am Beispiel eines Gemäldes von Fragonard möchte ich das ästhetische Spiel mit der ambivalenten Verknüpfung von Sexualität und Gewalt aufzeigen und den Vorgang der „Unsichtbarmachung“ und Verschleierung eines Gewaltverhältnisses wie es in einem Kunstwerk dargestellt wird, nachzeichnen und transparent machen.



Jean-Honoré Fragonard, Der Riegel, um 1780, Paris Musée du Louvre, Öl auf Leinwand

Mein Untersuchungsgegenstand ist das Gemälde des Malers Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), das unter dem Titel „Der Riegel“ bekannt ist und um 1780 entstand. Zu diesem Zeitpunkt wandte der Künstler sich von der üppigen Rokoko-Manier seiner früheren Bilder ab, um zu einer größeren Einfachheit, Klarheit und Konzentration in der Komposition zu gelangen. Trotz der bezeichnenden barocken Dramatik und Bewegtheit kündigt sich eine Wende im Werk Fragonards an, was z.B. die stärkere Betonung des Hell-Dunkel angeht. Das Bild unterscheidet sich von Fragonards übrigen erotischen Gemälden, in denen eine verspielt-frivole Note vorherrscht, durch eine ungewohnte Ernsthaftigkeit. Zwar ist die Theatralik der Pose auch hier nicht zu übersehen, aber sie schlägt in diesem Fall ins Dramatische um. Aus der vorgetäuschten Flucht, dem galanten Fangenspiel der früheren Bilder scheint eine echte Verfolgung und gewaltsame Ergreifung geworden zu sein, aus dem koketten Sich-Entziehen der Frau ein schwacher, passiver, aber ersichtlicher Widerstand. Das Bild hat sowohl erotische als auch gewalttätige Konnotationen. Damit ist die Antwort auf die Frage, ob es sich bei dieser Darstellung um eine leidenschaftliche Liebesszene handelt – als solche wurde sie häufig interpretiert – oder um ein Szenario der Gewalt, bereits vorweggenommen. Der gewaltsame Aspekt der Handlung, der häufig unterschlagen wird, soll durch eine genauere Betrachtung des Bildes belegt werden.

Im rechten Teil der Komposition sieht man einen halb entkleideten Mann in Unterwäsche, der dem als männlich gedachten Betrachter den Rücken zukehrt und ihn so zur Identifikation einlädt. Mit seinem linken Arm scheint er die Frau, das Objekt seiner Begierde, gerade schwungvoll an sich gerissen zu haben. Sie hat sich möglicherweise gerade vom Bett im Zentrum des Bildes erhoben, um das Zimmer zu verlassen (vielleicht, weil der Mann begann, sich auszuziehen..., oder weil er Anstalten machte, sie einzusperren?).

Ihr weites, gelbes Kleid, dessen glänzender Stoff teilweise noch auf dem Bett liegt, und ihr rechter Fuß, der wie aus einer Schrittbewegung heraus durch den kraftvollen Ruck des gewaltsamen Zugriffs fortgerissen zu werden scheint, erwecken den Eindruck von Tempo und Dynamik. Die breitbeinige Stellung des Mannes dagegen evokiert einerseits Standhaftigkeit und Entschlossenheit, andererseits, durch das Erheben auf die Zehenspitzen aber auch Labilität – eine Haltung, die der männlicher Akteur einnehmen muß, um jenen Riegel zu erreichen, der die Intimität des Paares gewährleisten und vor Entdeckung schützen soll. Die Funktion des Riegels besteht jedoch darüber hinaus und vor allem anderen darin, (in diesem Punkt unterscheidet sich das Bild von anderen dieses Motivs), die Frau an der Flucht zu hindern.

Ihre Unwilligkeit und ihr Widerwille manifestieren sich in ihrem extrem abgewandten Kopf, den sie weit in den Nacken geworfen hat.

Mit der rechten Hand scheint das weibliche Opfer das Kinn des Mannes von sich zu drücken, um ihn, der ihr sein Gesicht zugewandt hat, von sich fern zu halten. Zugleich greift sie mit ihrer linken Hand in die Richtung des Riegels und seiner Hand, wie, um ihn zu hindern, das Zimmer abzusperrern. Die Darstellung ihres ziemlich aussichtslosen, defensiven Widerstandes reiht sich den unzähligen Bildern ein, die uns vermitteln (sollen), daß Widerstand ohnehin zwecklos ist. Sie wirkt wie eine Veranschauli-

chung von Rousseaus pädagogischem Imperativ über das Verhalten der beiden Geschlechter: „Das eine muß aktiv und stark, das andere passiv und schwach sein; das eine muß notwendigerweise 'wollen' und 'können' es genügt, wenn das andere wenig Widerstand leistet.“⁶ Wohlgermerkt ist hier von einer vermeintlich normalen, regulären Geschlechterbeziehung die Rede, nicht von einem Gewaltverhältnis. Im Gegenteil, die dieser Konzeption immanente Gewalt wird schlichtweg abgestritten. Darin zeigt sich eine Parallele zur Rezeptionsgeschichte des 'Riegels', in deren Verlauf eine Tendenz zu beobachten ist, die offensichtlich thematisierte Gewalt zunehmend zu verschweigen oder wegzureden.

Während die Brüder Goncourt den gewaltsamen Aspekt der abgebildeten Szene (noch?) deutlich hervorhoben und als Inhalt des Bildes ansprachen,⁷ meinten andere InterpretInnen eine besonders leidenschaftliche Liebesszene zu erkennen und stützten diese These durch den Hinweis auf das zerwühlte Bett und gewisse Accessoires wie den Apfel auf einem Beistelltisch, einen umgekippten Krug (oder eine Vase?) und einen am Boden liegenden Blumenstrauß, die als erotische Symbole gedeutet wurden.⁸ Doch selbst wenn diese Deutung zutreffen sollte und es sich nicht um eine Überinterpretation handelt, deuten diese Gegenstände lediglich auf Sexualität hin, nicht aber darauf, ob sie mit Gewalt oder einvernehmlich stattfindet.⁹

Ein besonders aufschlußreiches Beispiel einer nicht nur verharmlosenden, sondern sogar verzerrenden Sichtweise liefert die Kunsthistorikerin Renée Moll, die das Bild als eine „Verherrlichung der fleischlichen Liebe“ und seine Gestaltungselemente im Licht einer allgemeinen Sexualisierung betrachtet. Sie räsonniert über „die Weichheit des Bettes und seine Tiefe, die noch den weiblichen Körper erahnen läßt und mit dem ... Tisch der bildliche Ausdruck des Harten und Weichen, des Biagsamen und des Starren ist.“¹⁰

Neben derartigen psychoanalytisch beeinflussten und für das 18. Jahrhundert nicht unbedingt adäquaten Interpretationen gibt es neuere Deutungen, die jedoch auf den Inhalt, die Botschaft bzw. den ideologischen Gehalt eines solchen Kunstwerkes kaum eingehen und sich statt dessen mit formalen Beobachtungen begnügen. Alles in allem wird die Szene meistens unter dem Stichwort „galante Liebesszene“ abgehandelt. Die Zweideutigkeit des Motivs, dessen Interpretationsmöglichkeiten zwischen den Polen der leidenschaftlichen Liebesszene und einem Gewaltszenario schwanken, geht in der Rezeption häufig unter, obwohl sie offenbar vom Maler beabsichtigt war. Er hat den Akzent auf den Unwillen der Frau und ihre mehr oder weniger gewaltsame „Eroberung“ gelegt. Die im Bild angelegte Ambivalenz hat wahrscheinlich zusammen mit der zeitgenössischen Lust am Sodomasochismus dazu beigetragen, daß dieses Werk Fragonards zu einem seiner berühmtesten wurde. Es wurde in Form eines Nachstiches von Maurice Blot seit 1784 in unzähligen Auflagen verbreitet.

Die unterschwellige Ambivalenz wird z.B. dadurch erzeugt, daß die Haltung und Gestaltung der Frau an die einer ekstatischen Mänade erinnert.¹¹ Dies berechtigt jedoch nicht zu der einseitigen Deutung, die weibliche Protagonistin strebe zum Bett hin¹², übernehme also einen aktiven Part. Denn das dominierende Verfolgungs- und Ergreifungsmotiv rekurriert im Gegensatz dazu auf eine ganze Tradition von sexisti-

schen Gewaltdarstellungen, als da wären: Apollo und Daphne, Raub der Proserpina, der Sabinerinnen und andere Frauenraubmotive, Nymphen und Satyrn etc.

Die Komposition ist so angelegt, daß der Blick zuerst auf das Paar gelenkt wird, wo die Handlung kulminiert, und speziell auf den linken Arm des Mannes, mit dem er die Taille der Frau umklammert. Der Blick wandert sodann, entsprechend der Lichtführung, über die Schulter des Mannes zu seinem rechten Arm und dem Riegel, der die Situation erklärt, und von hier aus entlang der Bilddiagonalen zurück über die Hüfte der Frau zur beleuchteten Bettkante, die darauf verweist, wo und wie diese Szene enden wird. Eine Hervorhebung dieses *nicht* dargestellten, voraussichtlichen Ausgangs des Konfliktes, das Aufrollen der gesamten Interpretation des Gemäldes von diesem unsichtbaren Ende aus, zeugt von erstaunlicher Ignoranz gegenüber dem, was tatsächlich dargestellt und *sichtbar* ist. Trotz solcher bemerkenswerter projektiver Eigenleistungen mancher InterpretInnen, die in ihrer Einseitigkeit unvollständig sind, bleibt allerdings festzuhalten, daß in diesem Bild in der Tat eine Sexualisierung und Ästhetisierung eines Gewaltszenarios vorgenommen wird, in dem Täter und Opfer schicksalhaft miteinander verbunden sind.

Die Körpermitte von beiden Personen überschneidet sich, so daß zusammen mit ihren auseinanderstrebenden Extremitäten eine X-förmige Konfiguration entsteht:

„die Chiffre X, das Zeichen für Ixion, den für seine Hybris auf Jupiters Geheiß kruzweise auf ein Rad gespannten und zur ewigen Rotation in der Unterwelt verdamnten Heroen.“¹³ In seiner Anmaßung hatte es Ixion, der König von Thessalien, gewagt, sich an Juno, der Gemahlin Jupiters, zu vergreifen. Zur Vergeltung strafte ihn der eifersüchtige, göttliche Gatte mit einer ewigen Wiederholung absurden Leidens.

Dieses Sinnbild des menschlichen Schicksals wird hier jedoch nicht auf eine Person angewandt, sondern verknüpft zwei Figuren, die sich als Täter und Opfer begegnen. Doch wer ist hier untreu, – wer verstößt gegen die Ordnung und wer wird gestraft? Wir sehen: der Mann ist zudringlich, während die Frau als hilfloses Opfer erscheint. Doch die *formale Struktur* des Bildes spricht eine andere Sprache, indem sie – falls die Referenz an den Mythos intendiert ist – suggeriert, daß *beide* Täter und Opfer *zugleich* sind. Macht und Unterwerfung werden nicht mehr durch eine eindeutige Oben-Unten-Symbolik gekennzeichnet.

Selbst wenn die Kenntnis des Ixion-Mythos und -Symbols bei den Betrachtenden nicht vorauszusetzen ist, deutet bereits die X-förmige Konfiguration auf eine fatale Verstrickung von Täter und Opfer hin. Durch formale Anspielungen an Darstellungen antiker Mänaden wird die Frau als (Mit-)Täterin ihrer eigenen Überwältigung evoziert. Ist die Raserei, Ekstase, Verzückung, Hingabe – oder in welchem Zustand auch immer diese galante Mänade sich befinden mag – vielleicht nur der Auftakt zur Zerreißung und Verschlingung ihres männlichen Opfers? Ist ihr ausdrucksloses Gesicht am Ende eine Maske, hinter der sich die Fratze eines männermordenden Ungeheuers verbirgt? Wird sie ihr „Opfer“ verschlingen, wie die Mänaden Pentheus und Orpheus zerrissen haben? Die Frage, ob die Anspielung auf die Mänaden ein Hinweis darauf sein soll, daß das Blatt zwischen Täter und Opfer sich wenden wird, kann nicht mit letzter Gewißheit beantwortet werden.

Da die gesellschaftlich vorgegebene, geschlechtsspezifische Täter-Opfer-Bezie-

hung im Fall von realer sexistischer Gewalt meist vom Mann herbeigeführt wird, da er es ist, der die Frau in die Opferrolle drängt, ist der ambivalenten Darstellungsweise des Bildes schon die Ideologie inhärent, daß die Frau als Opfer an ihrer Opferung beteiligt, und ihr Schicksal unentrinnbar mit dem des Mannes und Angreifers verflochten ist. Dies zumindest suggeriert die formale „Verstrickung“ der Figuren sowie die ikonographische Tradition der Vorbilder.

Doch um die Bildbetrachtung und -interpretation noch komplizierter zu machen, möchte ich schließlich noch die bisherige Prämisse infrage stellen, daß dieses Bild sich vorrangig oder ausschließlich an einen männlichen Betrachter richtet. Pia Schmid hat für Deutschland festgestellt, daß die Motive der verfolgten Unschuld und des „ohnmächtigen Weibes“ um 1800 in Frauenzeitschriften, Almanachen, Kalendern und Taschenbüchern für Frauen häufiger auftauchten.¹⁴ Es gibt keinen Grund anzunehmen, dieser Topos in Geschichten, Romanen und Illustrationen sei in Frankreich weniger verbreitet gewesen, – zumal das Thema die europäische Literatur der Zeit geprägt hat. Obwohl derartige Fiktionen zumeist Männerphantasien entsprangen, kamen sie offenbar auch bei Frauen gut an und wurden von ihnen übernommen. Frauen kauften oder liehen sich Zeitschriften und Almanache, bekamen Kalender geschenkt und waren scheinbar von deren Inhalt angetan bis fasziniert. Wir können also davon ausgehen, daß das Thema der verfolgten Unschuld diese Frauen ansprach. Schmidt vermutet die Ursache dafür in masochistischen Frauenphantasien, betont jedoch ausdrücklich, daß eine Frau, die sich als Objekt und Opfer phantasiert, dies keineswegs auch in der Realität sein möchte. Denn Phantasieren ist der Akt eines Subjekts, das selbst Regie führt. Passivität und/oder Leiden sind ein „Umweg zur Lust“ (Schmid) für Frauen, denen aktive Erotik verboten ist, weil sie den Forderungen von Tugendhaftigkeit und „Wohlanständigkeit“ (Rousseau) gehorchen müssen. Passivität oder Masochismus entlasten von Schuldgefühlen, weil ja der Mann derjenige ist, der die Frau begehrt und ihr nachstellt. „In derartigen ‚Macht-Ohnmacht-Konstellationen‘ produziert die Frau die totale Wunscherfüllung, ohne daß sie dabei die Verantwortung übernehmen muß für ihr Wollen, die Verantwortung und Kontrolle liegt total beim Mann.“¹⁵

Die Vermutung, daß auch Frauen Stiche nach Fragonards „Der Riegel“ gekauft und/oder gerne betrachtet haben, erhärtete sich, wenn man berücksichtigt, daß der junge Mann, dessen Rückenansicht uns zugewandt ist, Sinnlichkeit und Erotik ausstrahlt. Betrachten wir also einmal den Mann als Lustobjekt: Seine kaum behaarten, muskulösen, geschmeidigen Waden, sein wohlgeformtes Hinterteil, sein schöner, durch das verrutschte Hemd sichtbarer Nacken und die hübschen dunklen Locken können, zusammen mit dem knabenhaft wirkenden Gesicht, auf die Betrachterin durchaus anziehend wirken. Sie kann sich mit der abgebildeten Frau identifizieren, wenn sie sie betrachtet wie ein Spiegelbild. Sie könnte sich unter diesen Umständen geschmeichelt fühlen, das Objekt des Begehrens von einem so hübschen jungen Mann zu sein. Vielleicht kann sie sogar verstehen, daß die dargestellte Frau von diesem Liebhaber-Vergewaltiger im doppelten Sinn des Wortes hingerissen ist. Das Bild ist so gestaltet, daß es diese Möglichkeit zuläßt. Wie bei Lovelace, dem Liebenden und Vergewaltig-

ger von Clarissa Harlowe in Samuel Richardsons gleichnamigem Roman (1748) wirkt der verführerische Charme des Vergewaltigers und die Widerspenstigkeit der Angebeteten wie eine Rechtfertigung für die ihr angetane sexuelle Gewalt. „Fast ist dieser Lovelace begreiflich. Des ständigen Ausweichens, Hinneigens, Andeutens, Verweigerens müde, handelt er seiner Anlage entsprechend“, eben wie ein Draufgänger, und vergewaltigt Clarissa, nachdem er ihr eine Droge verabreicht hat, die ihr die Sinne raubt.¹⁶ Auch die Schöne auf Fragonards Gemälde wirkt durch die schweren Augenlider und ihre Kraftlosigkeit, als ob ihr die Sinne schwinden. „Lovelace, a sad dog!“ stöhnte eine gewisse Leserin „Warum hat er (Richardson, G.V.) ihn so schlecht und dabei so anziehend gemacht?“¹⁷

Der Vergewaltiger wird im 18. Jahrhundert häufig wie ein Verführer geschildert, so auch auf dem Bild von Fragonard. Die Vergewaltigung verliert in den Augen der männlichen Ideologen, der Künstler und Schriftsteller, an Schrecken; sie wird beschönigt und ästhetisiert.

In der Rezeptionsgeschichte des Gemäldes „Der Riegel“ ist eine Entwicklungslinie zu beobachten, die von der Wahrnehmung und Benennung der abgebildeten Gewalt bis zu deren Leugnung führt. Es tritt eine Verschiebung der Interpretationen ein, von der Konzentration auf den primären gewalttätigen Inhalt hin zur Konzentration auf den sekundären sexuellen Gehalt. Sie kündigt vom „Erfolg“ des historischen Projektes der Verinnerlichung und Psychologisierung von männlichem Sadismus und weiblichem Masochismus, bis sie schließlich und endlich als „normale“ Bestandteile der Heterosexualität akzeptiert wurden. Auf diese Weise wurde im historischen Rezeptionsprozeß aus einem Bild, das vorrangig Gewalt thematisiert, eines, das ausschließlich Erotik und Leidenschaft evoziert. Aber nicht das Bild hat sich verändert, sondern diejenigen, die es betrachten. Die Sehweise, die Art zu sehen, die Wahrnehmung hat sich verändert.

Gewalt ist zu einem so selbstverständlichen Bestandteil der populären Sexualitätskonzepte geworden, daß sie nicht mehr als solche bewußt wird, wenn keine Waffe im Spiel ist und kein Blut fließt. Die Ambivalenz, die der Künstler in das Bild gelegt hat, ist von den RezipientInnen verkürzt und vereinfacht worden, indem einige die Komponente der Gewalt unterschlagen haben, so daß das Bild auf seinen erotischen Gehalt reduziert worden ist. Die Gewalt ist durch das große Schweigen „unsichtbar“ geworden.

Anmerkungen

- 1 Robert Lovelace in Samuel Richardson: Clarissa Harlowe (1748), Zürich 1966 (aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Ruth Schirmer), S. 249.
- 2 Vgl. z.B. Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, Frankfurt/Main 1979; Lieselotte Steinbrügge, Das moralische Geschlecht, Weinheim/Basel 1987.
- 3 Vgl. z.B. Edmond und Jules de Goncourt, Die Frau im 18. Jahrhundert, mit einem Essay von Elisabeth Badinter. München 1986. Das einseitige Bild, das hier entworfen wird, wird von Jean Starobinski korrigiert, in: ders., Die Erfindung der Freiheit 1700-1789, Genf 1964, S. 53ff.
- 4 Vgl. Jean-Jaques Rousseau, Emil oder über die Erziehung, Paderborn 1962; Denis Diderot, Über die Frauen. In: Erzählungen und Gesprächen, Frankfurt/Main 1981, S. 169ff.; außerdem Klaus Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, Reinbek 1987, S. 344ff.; Sigrid Weigel, Die nahe Fremde - Das Territorium des „Weiblichen“, in: T. Koebner, G. Pickelrodt (Hg.), Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt/Main 1987; Ursula Pia Jauch, Männliches Sittengesetz - weibliche Sitzsamkeit: akute Reflexionen zu einem philosophischen Dauerbrenner, in: Die neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte, Nr. 7, Juli 1989, S. 637-644.
- 5 Jürgen Wertheimer, Ästhetik der Gewalt, Frankfurt/Main, 1986, S. 191.
- 6 Jean-Jaques Rousseau, a.a.O., S. 414
- 7 Vgl. Pierre Rosenberg, Fragonard, Paris 1987 (Ausstellungskatalog), S. 482f.
- 8 Vgl. dazu Jean-Pierre Cuzin, Fragonard. Leben und Werk. Œuvre-Katalog der Gemälde, München 1988, S. 179ff.
- 9 Beispiele aus der Kunstgeschichte zeigen, daß auch explizite Gewaltdarstellungen wie etwa der Überfall des Tarquinius auf Lucretia von Tizian u.a. mit sexueller Symbolik angereichert sind, um auf die bevorstehende Vergewaltigung hinzudeuten. (vgl. Theresa Georgen, Lucretias Vergewaltigung. Privatisierung einer Staatsaffäre, in: Blick-Wechsel, a.a.O., S. 437 ff). Das Sujet des Frauenraubs und ähnliche Themen sind meist so gestaltet, daß sie extrem sexualisiert wirken. Eine deutliche Trennung von Sexualität und Gewalt ist in der Kunst seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr festzustellen. Seit diesem Zeitpunkt ist eine verstärkte Tendenz der Sexualisierung von Gewalt und der Brutalisierung von Sexualität in der Kunst auszumachen.
- 10 Renée Moll, in: Die französische Malerei, Freiburg 1983, S. 131.
- 11 Vgl. Ines Lindner, Die rasenden Männen, in: Frauen-Bilder, Männer-Mythen, hg. v. I. Barta u.a., Berlin 1987, S. 282ff; besonders Abb. S. 284. Zur pointierten Argumentation Peter Gorsens vgl.: Nabakowski, G., Sander, H., Gorsen, P., Frauen in der Kunst II, Frankfurt/Main 1980, S. 100 u. S. 200, Anm. 25.
- 12 Moll, a.a.O., S. 131; vgl. auch Cuzin, a.a.O., S. 182
- 13 André Stoll, Die Barbarei der Moderne, in: Die Rückkehr der Barbaren: Europäer und Wilde in der Karikatur H. Daurmiers, Bielefeld/Hamburg 1985 (Ausstellungskatalog), S. 27ff., hier: S. 33.
- 14 Vgl. Pia Schmid, Verfolgte Unschuld - Ohnmächtiges Weib. Zwei Motive in Frauenzeitschriften um 1800, in: Blick-Wechsel, a.a.O., S. 415ff; sowie zur zeitgenössischen Literatur Mario Praz, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1963, S. 76ff.
- 15 Annedore Prengel, zitiert nach Schmid, a.a.O., S. 422.
- 16 Samuel Richardson, Clarissa Harlowe, a.a.O., Vorwort, S. 15.
- 17 Ebenda, S. 16.