

Verena Krieger

**Gerlinde Volland: Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya**

Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1994, 288 Seiten mit 117 Abbildungen, DM 89,-  
ISBN 3-496-01105-x

Die Autorin untersucht in diesem Buch die bedeutenden graphischen Zyklen Goyas, die »Caprichos« und »Desastres de la guerra« sowie einige seiner Zeichnungen unter den Gesichtspunkten der darin enthaltenen Haltung des Künstlers zur Sexualität, seiner Geschlechtsrollenkonzepktion sowie dem Bild des »Wilden« und des »Schwarzen«. Gleichwohl handelt es sich um mehr als eine reine Goya-Monographie, denn die Autorin unterzieht die kulturelle Hervorbringung der modernen Geschlechtsrollen-, Rassen- und Sexualkonzeption um 1800, die sie (mit Kathleen Barry) in dem Begriff des »kulturellen Sadismus« (S. 7f.) zusammenfaßt, *exemplarisch an Goya* einer grundsätzlichen Analyse und Kritik. Dabei knüpft sie theoretisch an Kritischer Theorie und Psychoanalyse (v.a. Erich Fromm) an und nimmt Bezug auf Ergebnisse der feministischen Ethnologie und Geschichtswissenschaft.

Von zusätzlichem Interesse ist das Buch aufgrund seines wissenschaftsgeschichtlichen Kontextes. Für die kritische Kunstwissenschaft seit Ende der 60er Jahre in der Bundesrepublik gewann Goya – gerade mit seinen graphischen Zyklen – herausragende Bedeutung als ein Kristallisationspunkt, an dem sich die Entstehung des modernen Künstlers, seine widersprüchliche Rolle zwischen Abhängigkeit von höfischen Strukturen und Autonomieanspruch, zwischen Gesellschaftskritik und ambivalenter Haltung zu Aufklärung und Volkstradition (Held), zwischen konventionellen Bildsujets und Autonomisierung der Bildsprache (Busch), kurz: seine künstlerische, soziale und psychische Konstitution als »Dialektiker der Aufklärung« (Hofmann) exemplarisch untersuchen ließ. Dabei drohte mitunter die Faszination für den Künstler Goya als unglücklichen Rebell, Aufklärer und Urvater der Moderne sich zu verselbständigen zu einer Idealisierung, die in Feuchtwangers biographischem Roman einen frühen Vorläufer hat. Auch die neuere Forschung hat ihrerseits blinde Flecken gerade hinsichtlich der Rolle des »Anderen« in der Aufklärung mit sich gebracht; sie hat ihren eigenen Anspruch, die »Dialektik der Aufklärung« bei Goya kritisch aufzuarbeiten, nicht in jeder Hinsicht in der notwendigen Konsequenz eingelöst (Volland kritisch hierzu u.a. S. 47f., 54, 187, 231).

Die Autorin, die ihr wissenschaftliches und ideologiekritisches Handwerkszeug gerade dieser Forschergeneration verdankt, wendet das Instrumentarium nun zugleich kritisch gegen solche Idealisierung, indem sie gerade diejenigen Werke, die nach allgemeiner Auffassung besonders »ungefiltert« psychische Entäußerungen des bürgerlich-aufgeklärten Individuums Goya enthalten (also die Caprichos und Zeichnungen), auf ihre Inhalte befragt und sie auf ihren geistesgeschichtlichen Kontext und das heißt die im 18. Jahrhundert neu einsetzende Qualität der patriarchalen Sexualideologie rückbezieht.

Vollands genaue Bildbetrachtung macht etliche Details evident, die bislang in der Goya-Forschung nicht wahrgenommen bzw. nicht thematisiert worden sind, so etwa in Cap. 43 (»Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer«) die weiblichen Brüste der über dem Schlafenden bedrohlich schwebenden Fledermaus oder in dem stets als Kritik der Ehescheidungsverbots gedeuteten Cap. 75 (»Kann uns denn niemand

losbinden?«) die Tatsache, daß hier die Frau faktisch als eine Last des Mannes (und eben nicht gemeinsam mit ihm als Opfer der Fesselung) erscheint (S. 49 ff. und 85 ff.). Anknüpfend an solche Beobachtungen entfaltet die Autorin umfangreiches ikonographisches Material, wobei es ihr – bei einem so gut erforschten Künstler eine bemerkenswerte Leistung – gelingt, etliche noch nicht erschlossene Quellen Goyas nachzuweisen sowie erhellende Vergleichsbeispiele aufzufinden. So etwa die Holzschnitt-Illustrationen des alchemistischen Buches »Rosarium philosophorum« von 1550, die christlich-mystische Liebesemblemik insbesondere mit dem Band »Pia desideria« des holländischen Jesuiten Herman Hugo, das 1733 auch in Spanien publiziert wurde, sowie die »Götterlehre« von Karl Philipp Moritz aus dem Jahre 1775. Bei Cap. 35 (»Sie rupft ihn«), in dem ein Mann sich vertrauensselig und einfältig blickend von einer Frau rasieren läßt, erkennt sie eine enge Verbindung zur Darstellungstradition der alttestamentarischen Samson und Delilah-Geschichte, die hier analog zu anderen »Weibermacht«-Geschichten säkularisiert wurde und in einer generellen Warnung vor Frauen mündet, die mittels Sexualität Macht über Männer gewinnen und diese verderblich nutzen könnten (S. 103 ff.). Unter den ikonographischen Analysen herausragend ist der Vergleich von Goyas Skizze »ein Wilder erschlägt einen anderen« (1805/1812) mit dem Holzschnitt von Goltzius »Herkules tötet Kakus« (1588), der offenkundig als Vorbild gedient hat. Bei allen Gemeinsamkeiten hat Goya jedoch eine Verkehrung der Aussage vorgenommen: Nicht mehr das Gute siegt über das Böse, sondern das Böse siegt als »vermeintliche Naturgewalt der destruktiven menschlichen Leidenschaften« (S. 202 f.).

Die Autorin kommt zu dem Ergebnis, daß in den Caprichos Frauen entweder als Hexe oder als Hure dargestellt werden, während umgekehrt Männer generell als Opfer von Frauen thematisiert werden – und dies geschieht selbst da, wo die dargestellte Handlung offenkundig das Gegenteil zum Inhalt hat, also etwa Vergewaltigung, Zwangsverheiratung oder Kerkerhaft für eine Unschuldige gezeigt wird. Sexualität kommt bei Goya fast ausschließlich in Verbindung mit Gewalt vor, zumindest aber mit Falschheit, Übervorteilung oder Käuflichkeit. Durchgängig ist die Auffassung von Sexualität als einer bedrohlichen, innerpsychischen Macht, die nur durch Abspaltung und durch gewaltsame Anwendung – mittels der Entwürdigung und Vergewaltigung von Frauen – gebannt werden kann. Das berühmteste Capriccio – »der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer« – deutet Volland als Ausdruck von Angst und Beunruhigung des Künstlers angesichts der durch das Weibliche charakterisierten »anderen Seite der Vernunft«, die er als bössartige Bedrohung zeichnet. In der auch von Eduard Fuchs bereits als »sadistisch« bezeichneten Beschreibung von Gewalt und sexueller Gewalt bei Goya wie auch in seiner misogynen und angstbesetzten Haltung gegenüber weiblicher Sexualität und allgemein gegenüber Emotionalität und Sinnlichkeit erkennt Volland eine Geistesverwandtschaft zu de Sade und überhaupt zur »schwarzen Romantik«. Verallgemeinernd kommt sie zu der Schlußfolgerung, daß sich die Tendenz einer Verlagerung des Gewaltverhältnisses zwischen den Geschlechtern »im Zuge der Aufklärung in das Innere der Menschen, in ihre Psyche [...] auch in Goyas Caprichos widerspiegelt« (S. 123).

Beim Zyklus der »Desastres de la guerra« analysiert die Autorin, daß Frauen, die hier vordergründig als heroische Spanierinnen im Kampf gegen die französische Besatzung dargestellt werden, ausschließlich in ihrer Rolle als Mütter oder als jungfräuliche Verteidigerinnen des Vaterlands eine »positive« Rolle einnehmen dürfen.

Als Opfer sexueller Gewalt – auch hier ein bevorzugtes Thema Goyas – werden sie dagegen in voyeurhaft sexualisierter Weise dargestellt. Interessanter als diese Feststellung ist jedoch der Abschnitt über Goyas Darstellung der Männer: Volland erkennt in den »Desastres« eine »geschlechtsspezifische Konzeption des Opfers« dahingehend, daß Männer anders als Frauen nicht qua Geschlecht in die Opferrolle geraten, da sie ja als potentielle Täter gesehen werden. Der Mann wird zum Opfer erst durch Ent-mannung – und gerade diese führt Goya vielfach und drastisch vor Augen. Die Effeminierung und Vergewaltigung (mittels Pfählung) als höchste Demütigung widerfährt Männern allerdings (auch hier ein Unterschied zu Frauendarstellungen) stets erst im Tod (S. 166ff.).

Da Volland – anknüpfend an die neuere Rassismusforschung (Mosse, Memmi, Poliakov u.a.) – als erste Kunsthistorikerin in Deutschland das Bild des »Wilden« und des Fremden in der neuzeitlichen Kunst in den Kontext einer feministischen Kritik gestellt und zum Gegenstand wissenschaftlicher Analysen gemacht und hierzu Vorträge und Aufsätze verfaßt hat<sup>1</sup>, überrascht es nicht, daß ihr Buch auch ein umfangreiches Kapitel über »das Bild des ›Schwarzen‹ und des ›Wilden‹ bei Goya« enthält (S. 137-186). Auffallend ist, daß der den Aufklärern zugeschriebene Topos des »edlen Wilden« bei Goya nur eine Randexistenz führt, wohingegen der Wilde als brutal und sinnlos gewalttätig wiederum – analog zur Frau – als Repräsentant des »Anderen« der zivilisierten, aufgeklärten Welt fungiert. Volland weist darauf hin, daß Goya im Gegensatz zu zeitgenössischen Künstlern wie William Blake gerade nicht die real an den kolonialisierten Völkern durch »Zivilisierte« begangenen Gewalttaten kritisch darstellte, sondern es stattdessen vorzog, den Mythos von den Weiße rituell mordenden »Wilden« zu bedienen. Auch hier spielt Sexualität eine zentrale Rolle insofern, als den »Wilden« die Triebhaftigkeit zugeschrieben wird, die der aufgeklärte Mitteleuropäer so verzweifelt von sich abzuspalten sucht. Zur Entmystifizierung des Goya-Bildes trägt auch die Tatsache bei, daß Volland Belege dafür findet, daß Goya sich für seine Darstellungen offensichtlich von zeitgenössischen Rassenlehren beeinflussen ließ.

Zu erwähnen ist auch, daß der eingehenden Beschäftigung mit Goyas Bildwerk ein ausführliches Kapitel über Burkes Theorie des »Erhabenen« vorangestellt ist, das sich als ausgesprochen erhellend für den eigentlichen Gegenstand erweist (S. 15-40). Volland untersucht die von Burke ausgeführten Kriterien, anhand derer er das »Erhabene« vom nur »Schönen« unterscheidet, auf die darin enthaltenen Geschlechtsstereotypen und kommt zu dem Ergebnis, daß hier nicht nur männliche und weibliche Komplementäreigenschaften vorgestellt werden, sondern ein sado-masochistisches Konzept in Gegenüberstellung zur Liebe. Das Sublime als – wie Volland es nennt – »instrumentelles Gefühl« – ist demnach »gerade nicht Indiz für eine ›Emotionalisierung der Kunsttheorie‹, sondern, im Gegenteil, eines der emotionalen Distanzierung« (S. 33). Es diene implizit zur Legitimation für sexistische Gewalt, da es für den Betrachter von Gewaltdarstellungen wie etwa diejenigen Goyas nicht darum gehe, Mitgefühl zu empfinden, sondern ästhetischen Genuß gerade aufgrund des »schrecklichen« Dargestellten.

Vollands Argumentation ist in sich schlüssig, materialreich und überzeugend belegt und darüber hinaus in großen Strecken von hoher sprachlicher Qualität. Eine Schwäche des Buches sind die vereinzelt begegnenden etwas groben Verallgemeinerungen (so ist z.B. auf S. 231 von der »süchtigen Gier nach Macht und immer mehr

Macht« die Rede), die als ahistorische und anthropologisierende Aussagen verstanden werden könnten, wenn nicht Volland selbst an anderen Stellen solches explizit ablehnen würde (S. 48). Ein weiterer – gleichfalls unnötiger – Schwachpunkt besteht darin, daß sie in ihrer Kritik an rassistischen Theorien und Darstellungen um 1800 verschiedentlich auf das zweifelhafte »Gegenbild« von dem rundum friedlichen, egalitären und oft zudem matriarchalen Charakter der durch den Kolonialismus ausgerotteten Gesellschaften rekurriert und damit ungewollt selbst dem Mythos des »edlen Wilden« zum Opfer fällt. Beide Kritikpunkte fallen aber nicht ins Gewicht angesichts des präzisen Duktus und der argumentativen Überzeugungskraft des gesamten Buches.

1 Siehe etwa: Gerlinde Volland, »Gepletschte Nasen«, »schwülstiger Mund« und ein zu kleines Hirn. Über den Beitrag von ästhetischen Kriterien zu den aufkommenden Rassenlehren und zum »wissenschaftlichen«

Sexismus im 18. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.), Einsprüche. Multidisziplinäre Beiträge zur Frauenforschung, Dortmund 1992, S. 127-161.