

FRAUEN, DIE GESCHICHTE MACHTEN

Die erste Route beschäftigt sich mit in den Sammlungen vorhandenen Darstellungen von Frauen, die aktiv die europäische Geschichte mitgeprägt haben.

Wie in nahezu allen größeren Sammlungen europäischer Kunst finden sich auch im Bode-Museum zahlreiche Darstellungen weiblicher historischer Persönlichkeiten. Ihre persönlichen Geschichten sind wichtige Bestandteile der Geschichte der europäischen Zivilisation. Die überwiegende Mehrzahl dieser Frauen gehörte einer privilegierten Schicht an. Die Erklärung hierfür ist simpel und gilt gleichermaßen auch für Männer: Kunstmuseen beherbergen in erster Linie Objekte, die von wirtschaftlichen und sozialen Eliten in Auftrag gegeben und / oder für diese produziert wurden. Ihre hervorgehobene Stellung verdanken solche Frauen in den durchweg patriarchal, also von Männern dominierten europäischen Sozialgefügen allerdings primär ihrer gesellschaftlichen Position als Töchter, Ehefrauen oder Mütter berühmter Männer. Darin – und nicht etwa in ihren individuellen Leistungen – lag in der Regel auch der Anlass für ihre Darstellung durch Künstlerhand. Weibliche Beiträge zur europäischen Geschichte blieben in der Kunst somit zumeist unsichtbar. Mittlerweile musealisiert und weitgehend ihres sozialgeschichtlichen Kontexts beraubt, werden Darstellungen von Frauen heute folgerichtig primär aufgrund ihrer kunsthistorischen und ästhetischen Werte rezipiert.

Ein erhellendes Beispiel für die Vertuschung bedeutender Taten von Frauen in den Kunstmuseen ist bereits das Bauwerk des Bode-Museums selbst, das 1904 von Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) unter dem Namen Kaiser-Friedrich-Museum eingeweiht wurde. Nach dem gängigen Narrativ wollte Wilhelm hiermit der Rolle seines Vaters Friedrich III. (1831–1888) als Patron und Förderer der Museumsinsel die Ehre erweisen. Das Gebäude diente aber zugleich auch als Hommage an die Dynastie der Hohenzollern, die schon seit Jahrhunderten von Berlin aus über ein stetig gewachsenes Territorium herrschte. Die Eingangshalle des Museums, den sogenannten Großen Kuppelsaal, schmücken neben einem Medaillon Friedrichs III. folgerichtig auch noch große Porträtmedaillons des brandenburgischen »Großen Kurfürsten« Friedrich Wilhelm (1620–1688), der preußischen Könige Friedrich II. »dem Großen« (1712–1786) und Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) sowie des Stifters Kaiser Wilhelm II. (Abb. 1-1).

Die einzigen Frauen, die wir an diesem politisch bedeutsamsten Ort des Museums ausmachen können, sind nackt. Es sind Darstellungen der Musen – auf Erzählungen der alten Griechen zurückgehende Schutzgöttinnen der Künste. Ausgearbeitet sind sie als vollplastische Skulpturen von idealer Schönheit, deren einzige Aufgabe darin zu bestehen scheint, die in den Medaillons porträtierten Männer zu inspirieren. Seit der Eröffnung des Museums vermittelt das Bildprogramm der Kuppel somit eine klare Botschaft: Für die Genese der Berliner Sammlungen waren die männlichen Mitglieder der Hohenzollern-Dynastie von Bedeutung, und Frauen kam bei dieser Unternehmung höchstens eine passive Rolle zu. Ein kurzer Blick auf die Vorgeschichte des Bode-Museums reicht allerdings schon für die Erkenntnis, dass diese Botschaft manipuliert war. In der Eingangshalle hätte nämlich noch mindestens ein weiteres Mitglied der Hauses Hohenzollern mit einem Porträt verewigt werden müssen: Die seit 1858 mit Kronprinz Friedrich Wilhelm, dem späteren Kaiser Friedrich III., vermählte königliche Prinzessin Victoria von Großbritannien und Irland (1840–1901).

Als erstgeborene Tochter von Queen Victoria (1819–1901) und ihrem deutschen Ehemann Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha (1819–1861) hatte sich Prinzessin Victoria umfangreiche Kenntnisse zu den praktischen wie auch den theoretischen Aspekten der Künste angeeignet. Auch in Fragen des Mäzenatentums war sie bewandert. Aus nächster Nähe hatte sie das außergewöhnliche Engagement ihrer Eltern für die Einrichtung von Kunstmuseen mit öffentlichem Bildungsauftrag miterlebt – darunter das 1857 in London eröffnete South Kensington Museum, das seit 1899 den Namen Victoria & Albert Museum trägt. Noch nach ihrer Hochzeit nutzte Victoria ihre zahlreichen Reisen nach London, um die Entwicklung des britischen Museumswesens genau im Auge zu behalten.

1871 stieg ihr Ehemann mit der Reichsgründung zum deutschen Kronprinzen auf. Obwohl er sich im Deutsch-Französischen Krieg auf militärischem Gebiet einige Anerkennung erworben hatte, hielt man Friedrich Wilhelm aufgrund seiner liberalen Haltung von politischen Ämtern fern. Das Kronprinzenpaar suchte daher nach anderen Möglichkeiten der Profilierung.



Victorias großes Interesse an Kunst und Museen war sicher nicht ganz unbedeutend für die Übernahme der Aufgabe eines »Protektors« der Königlichen Museen (den Vorläufern der Staatlichen Museen zu Berlin) durch ihren Ehemann. Wilhelm von Bode (1845–1929), seit 1872 für die Königlichen Museen tätig und ab 1905 deren Generaldirektor, benannte in seinem Tagebuch ausdrücklich Victorias wichtige Rolle, gerade auch für die Gründung des heutigen Bode-Museums. Dessen Ursprungsprojekt eines »Renaissance-Museums« wurde von Victoria umfassend gefördert; sie stiftete hierfür sogar Werke aus ihrer eigenen Sammlung und konnte ihren zunächst widerstrebenden Sohn Wilhelm II. dafür gewinnen, mit der Namensgebung des Museums an seinen Vater zu erinnern.

Für die Besucher*innen des Museums bleibt Victorias Bedeutung jedoch unsichtbar. Der breiten Öffentlichkeit ist sie zudem nicht einmal unter ihrem eigentlichen Namen geläufig. Wenn überhaupt, dann kennt man sie zumeist als »Kaiserin Friedrich«. Diesen merkwürdig klingenden Namen nahm Victoria nach dem Tod ihres schwer erkrankten Mannes an, der den Kaiserthron lediglich gut drei Monate innegehabt hatte. Durch die Aufgabe ihrer eigenen Identität verlor sie ihrem Anspruch Nachdruck, in einer patriarchalisch strukturierten

1-1

Bode-Museum, Große Kuppel

© Wolfgang Gülcker

Dynastie weiterhin einen bedeutenden Platz einzunehmen. Trotz ihrer königlichen Herkunft und ungeachtet ihres wichtigen Beitrags zur kulturellen Entwicklung Preußens hing Victorias soziale Position als Witwe nämlich letztlich von der stetigen Erinnerung an ihre einstige Ehe mit dem Kaiser ab.

Die Erinnerung an den häufig übersehenen »99-Tage-Kaiser« Friedrich III. wurde gerade in jüngerer Zeit wiederbelebt, als mehrfach in der Presse diskutiert wurde, ob das Bode-Museum nicht seinen ursprünglichen Namen Kaiser-Friedrich-Museum zurückerhalten solle. Ob sich nun Wilhelm von Bode oder aber Friedrich III. verdienter um das Museum gemacht hat, ist in unserem Zusammenhang nicht von Belang. Von Bedeutung ist hier aber sehr wohl, dass – unserer Kenntnis nach – der Name von Victoria in diesen Diskussionen niemals ernsthaft in Erwägung gezogen wurde.

Victoria und das Bode-Museum sind kein Einzelfall. Vielmehr repräsentiert diese Episode exemplarisch die Situation von Frauen in der Museumslandschaft. So finden sich etwa in den Sälen unzähliger Museen zwar durchaus Darstellungen von Frauen, die substanziell an der Entwicklung der abendländischen Kultur mitgewirkt haben. Informationen zu diesen Frauen erhält das Publikum aber nur äußerst selten. Allzu leicht verschwimmen hierdurch die Grenzen zwischen historisch fassbaren Persönlichkeiten und idealisierten, praktisch durchweg männlichen Projektionen von Weiblichkeit. Unkommentierte museale Präsentationen tragen letztlich also mit dazu bei, dass bedeutende Beiträge von Frauen ignoriert, relativiert, verunglimpft oder dekontextualisiert werden. Und sie stützen den herrschenden Eindruck, Frauen hätten überhaupt erst in den letzten Jahrzehnten Einfluss auf die großen Leitlinien gesellschaftlicher Entwicklung genommen.

In den nachfolgenden Beispielen werden wir sehen, wie dieser Prozess im Laufe der Geschichte untermauert wurde: durch die Indoktrination von Geschlechterrollen, Bildungsentzug, Diskreditierung von weiblicher Sexualität, physische Gewaltanwendung, Diskriminierung beim Zugang zu wirtschaftlichen Ressourcen und politischer Macht, Gewährung von Privilegien an konformistische Frauen oder eben auch die Vorenthaltung von Wissen über die geschichtliche Rolle des eigenen Geschlechts. Dies ist die Essenz des sogenannten Patriarchats, einer wohl lediglich wenige tausend Jahre alten Gesellschaftsform, in der die soziale Autorität ausschließlich Männern vorbehalten ist und in der die Unsichtbarkeit von Frauen für die Schaffung männlicher Erfolgserzählungen dienstbar gemacht wird. Unverzichtbare Basis war und ist die patriarchal organisierte Familie, welche die Wertmaßstäbe dieses Modells für das Zusammenleben zugleich ausdrückt als auch überhaupt erst hervorbringt. Wie im Fall Victorias gesehen, spiegeln solche Familien nicht nur die etablierte Ordnung, sondern schaffen und verstärken diese zugleich auch.

Die im Bode-Museum vereinten Sammlungen von Skulpturen und byzantinischer Kunst reflektieren die künstlerische Produktion weiter Teile Europas vom 4. bis zum 18. Jahrhundert. Dies ermöglicht uns eine Auseinandersetzung mit der Geschichte europäischer Frauen sowie eine Taxierung ihrer jeweiligen Rollen über einen Zeitraum von immerhin eineinhalb Jahrtausenden. Ein sehr langer Zeitabschnitt, der zugleich allerdings nur einen Bruchteil der Geschichte von Homo sapiens in Europa und damit der Frauen auf unserem Kontinent darstellt. Dies sollte man bei den nachfolgenden Ausführungen im Hinterkopf behalten, denn sie könnten den Eindruck hervorrufen, als ob die menschlichen Kulturen in Europa von Anfang an vom Patriarchat durchdrungen gewesen seien. Tatsächlich dürften aber

die Zeitabschnitte ohne Patriarchat wesentlich ausgedehnter gewesen sein als solche mit. In den Literaturverweisen auf Seite 94 sind einige Werke aufgeführt, die zahlreiche Indizien für eine solche Annahme versammeln. Enthielten die Sammlungen des Bode-Museums Objekte aus früheren Zeiten, wäre die Botschaft für das Publikum daher vielleicht eine ganz andere.

Die patriarchale Perspektive der europäischen Kunst und somit auch jene der europäischen Museen verdankt sich nicht zuletzt der Rolle des antiken Roms. Es wirkte als entscheidender Katalysator und Multiplikator für zentrale kulturelle Elemente, die wir heute als »europäisch« verstehen. Umfassend interpretiert und nachhaltig in den europäischen Gesellschaften verankert wurden nicht wenige dieser Elemente allerdings erst im 19. Jahrhundert – genau in jener Epoche also, in der sich das moderne Museum herausbildete und sich die Rolle bürgerlicher Frauen fast ausschließlich auf Heim und Herd beschränkte.

Die antike Römische Republik (um 500–27 v. Chr.) basierte auf einem Patriarchat im wörtlichen Sinne. Die aus Frauen, Kindern und versklavten Personen gebildete Familie unterstand der Autorität des »Ersten unter den Vätern«, so die direkte Übersetzung des Wortes Patriarch. Frauen waren somit der Obhut ihres eigenen Vaters, ihres Ehemanns oder – etwa im Falle der Verwitwung – eines sonstigen führenden männlichen Familienmitglieds unterstellt. Zu den wenigen Frauen, die sich zumindest zeitweise diesem System entziehen konnten, zählten die Vestalinnen. Jedes Mitglied dieser zwei bis sechs Frauen umfassenden Gruppe war für dreißig Jahre von der väterlichen Bevormundung befreit, im Gegenzug verlor es seine Jugend an die Religion. Erst nach Ablauf ihrer Tätigkeit mussten die Vestalinnen heiraten. Hauptgelübde dieser Priesterinnen des alten Roms waren Gehorsam und Keuschheit. Ihre Hauptaufgabe kann einer Bronzeskulptur von Claude Michel (1738–1814) (Abb. 1-2) entnommen werden, der eine Feuerstelle zugeordnet ist: Sie hielten das heilige Feuer des Tempels der Vesta am Brennen. Der Kult dieser Schutzgöttin von Heim und Herd huldigte der Einheit der Familie, während die Jungfräulichkeit der Vestalinnen die Unverletzlichkeit der Stadt Rom symbolisieren und zugleich garantieren sollte. Verlor eine Vestalin ihre Jungfräulichkeit, galt sie folgerichtig nicht nur als Sünderin, sondern als Hochverräterin und man erklärte sie zur *Strega* (Hexe), die für all die Übel verantwortlich gemacht wurde, die der Gesellschaft widerfuhren.

Die Situation der römischen Frauen sah auch nach der Ablösung der Republik durch das Kaiserreich im Jahr 27 v. Chr. zunächst keine grundsätzliche Änderung. Mit dem Vordringen der christlichen Religion in das Imperium Romanum kam es aber sukzessive zu neuen



Definitionen des privaten und öffentlichen Lebens, weil das Christentum den Frauen in der religiösen Praxis aktivere Rollen zugestand. Als sich die neu aufgekommene Religion im 4. Jahrhundert n. Chr. zusehends im Römischen Reich etablierte, wurde das Christentum allerdings zunehmend unter den Prämissen des Patriarchats umstrukturiert. Insbesondere die Verbindung von politischer und religiöser Autorität blieb so weiterhin eine Domäne der Männer. Zugleich konnten aber während der Jahre des Übergangs Frauen durchaus zu bedeutenden Akteurinnen des Wandels in den mediterranen Gesellschaften aufsteigen. Frauen, die nicht nur Autonomie erkämpften, sondern diese auch aufrechterhielten und deren soziale Netzwerke so stabil waren, dass sie auch anderen Frauen ähnliche Wege eröffnen konnten.

Helena (ca. 250–ca. 330) und Theodora (ca. 500–548) sind zwei zentrale Beispiele für derart mutige Frauen. Beide kreierten neuartige Rollenbilder und nahmen bedeutenden Einfluss sowohl auf die Entfaltung der Kirche wie auch auf die politischen Geschehnisse ihrer Zeit. In den Sammlungen des Bode-Museums finden sich ihre Darstellungen auf reliefierten Elfenbeintafeln (Abb. 1-3 und 1-4). Häufig bildeten mehrere solcher Tafeln eine Einheit und konnten wie ein Buch zusammengeklappt werden. Bei zwei zusammengehörigen Tafeln spricht man von einem Diptychon, bei dreien von einem Triptychon und bei noch mehr von einem Polyptychon. Derartige Objekte waren beliebte Geschenke und fanden häufig als tragbare Altäre für die private Andacht Verwendung.

1-2

Claude Michel, genannt Clodion
[1738–1814]

Vestalin, um 1765

Bronze, 86,3 × 36,2 × 33 cm

Inv. Nr. 2751 © Skulpturensammlung und Museum
für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen
zu Berlin / Jürgen Liepe



1-3

Konstantinopel

Kleiner Klappaltar mit der Kreuzigung Christi und Heiliger*innen, 11. Jh.

Elfenbein, 23,4 × 26,5 × 1 cm

Inv. Nr. 1578 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jürgen Liepe

Helena ist im unteren Teil der linken Tafel eines Triptychons aus dem 11. Jahrhundert dargestellt (Abb. 1-3). Dass ihr Ruhm sieben Jahrhunderte überdauerte, lässt bereits erahnen, welche Bedeutung Helenas Wirken in ihrer Zeit gehabt haben muss. Tatsächlich beeinflussten nur wenige Männer ähnlich tiefgreifend die Entwicklung des Christentums – und somit auch die abendländische Geschichte. Neben Helena sehen wir auf der Elfenbeintafel noch ihren Sohn, Kaiser Konstantin »den Großen« (um 270/288–337). Während Konstantins

Herrschaft tolerierte das Römische Reich mit dem sogenannten Edikt von Mailand (313) erstmals offiziell die christliche Religion, und auf dem Ersten Konzil von Nicäa (324) wurden zentrale Grundsätze der christlichen Glaubenspraxis vereinbart. Außerdem entstanden auf Konstantins Anordnung hin erste monumentale Kirchen wie die Basilika St. Peter in Rom oder die Jerusalemer Grabeskirche. Gemeinhin gilt er deshalb als Schöpfer des christlichen Fundaments der europäischen Kultur.

Dass Konstantin – wenn überhaupt – erst auf dem Totenbett zum Christentum konvertiert sein soll, wurde in diesem tradierten Narrativ gerne übersehen. Gleiches gilt für den gewichtigen Einfluss seiner wesentlich früher konvertierten Mutter Helena auf die sogenannte »Konstantinische Wende«, die den Aufstieg des lange Zeit verfolgten Christentums zu einer zentralen Institution der europäischen Geschichte einleitete. Helenas Rolle als rege Stifterin neuer Kirchen und als



1-4

Konstantinopel

Konsulardiptychon des Iustinus, kurz vor 540

Elfenbein, 33,5 × 26 cm

Inv. Nr. 6367 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Schutzherrin über die heiligen Stätten begünstigte die Herausbildung eines engmaschigen Netzwerks christlicher Pilger Routen, wodurch wiederum die Expansion der christlichen Religion im Kaiserreich angeregt wurde. Fraglos wird Helena einige Bedeutung zugemessen, und sie wird sowohl von den westlichen wie auch den orthodoxen Kirchen als Heilige verehrt. Wie im Triptychon des Bode-Museums ist ihren Darstellungen zumeist ein Kreuz beigegeben. Es erinnert daran, dass Helena in Jerusalem das »wahre Kreuz«, an dem Jesus Christus starb, aufgefunden haben soll. Die Überlieferung zu ihr kennt noch eine Fülle weiterer Legenden. Wenig Aufhebens wurde allerdings über ein Faktum gemacht, das ihre Lebensleistung besonders herausstellt: Helena gebar Konstantin als Ehefrau oder Geliebte eines römischen Offiziers, der sie später für die Stieftochter des Kaisers verließ, weil er nur so als Constantius I. schließlich selbst Kaiser werden konnte. Die vielleicht entscheidende Kraft hinter der Verankerung und Ausbreitung der christlichen Religion im Römischen Reich und somit eine historische Person von größter Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Kultur war also eine alleinerziehende Frau.

Ebenso wie Helena widersetzte sich auch Theodora den römischen patriarchalen Strukturen. Diese prägten auch das Oströmische bzw. Byzantinische Reich, das im 4. Jahrhundert sukzessive aus dem östlichen Teil des Römischen Reichs hervorging und bis ins Jahr 1453 überdauern sollte. Theodora war die Ehefrau von Kaiser Justinian I., den die Geschichtsschreiber ebenfalls zu einem »Großen« machten. In auffälliger Weise kümmerte sie sich um bedürftige Frauen. Beispielsweise wollte sie offenbar der Zwangsprostitution in der Hauptstadt Konstantinopel, dem heutigen Istanbul, ein Ende setzen. Gemeinsam mit Justinian veranlasste sie 528 die Schließung aller Bordelle. Um das Problem an der Wurzel zu packen, erstatteten sie den Zuhältern das Geld, das diese für den Kauf von Töchtern armer Bauern ausgegeben hatten. Den Frauen wiederum wurden eine finanzielle Absicherung und die Unterbringung in einem Kloster garantiert. Ebenso wurden etwa auch Gesetze zum Schutz von Schauspielerinnen erlassen, die seinerzeit häufig auch als Prostituierte tätig waren.

Zwar können wir Theodora nicht den alleinigen Verdienst für diese Errungenschaften zuschreiben, aber ihre tatkräftige Mitwirkung daran ist ebenso offensichtlich wie jene in allen möglichen Fragen der Führung des Kaiserreichs. Unverzichtbare Voraussetzung dafür war die entschlossene Unterstützung durch Justinian. Weil Theodoras Vergangenheit als Schauspielerin eine Ehe mit Justinian unmöglich machte, räumte dieser das Problem einfach aus dem Weg, indem er kurzerhand ein eigenes Gesetz auf den Weg brachte. Später erließ Justinian ein weiteres Gesetz, mit dem er Theodora gar zu seiner offiziellen Mitregentin erhob.

In den beiden annähernd spiegelsymmetrisch angelegten Tafeln eines sogenannten Konsulardiptychons aus dem Bode-Museum sind Porträts von Justinian und Theodora in den oberen Bereichen in eigenen Medaillons platziert. Sie werden jeweils durch ein dazwischen gelegenes Medaillon mit einer Darstellung Christi ergänzt. In den Zentren beider Tafeln finden sich größere Medaillons mit dem Abbild des Konsuls Justin, der dieses Diptychon um das Jahr 540 anlässlich seiner Beförderung in sein neues Amt in Auftrag gegeben hatte. Der ranghöchste Amtsträger des Reichs erwies in diesem Werk also nicht allein dem Kaiser die Ehre, sondern dem Herrscherpaar Justinian und Theodora, dessen Regentschaft dem Byzantinischen Reich einen glanzvollen Höhepunkt bescherte.

Theodoras Machtfülle rief schon damals (und teilweise sogar bis in die jüngste Zeit) manche Kritiker auf den Plan, die ihren Einfluss auf Justinian nicht auf ihre sozialen oder intellektuellen Fähigkeiten zurückführen wollten. Vielmehr sah man sexuell konnotierte Verfüh-

rungskünste am Werk, die sich Theodora in ihren jungen Jahren erworben habe. Unabhängig vom Wahrheitsgehalt dieser Hinweise deutet vieles darauf hin, dass Theodoras Mut und ihre Weitsicht für Justinian von großer Bedeutung waren. So soll sie dem Kaiser beim sogenannten Nika-Aufstand im Jahr 532 gar den Thron gerettet haben, weil sie ihn dazu drängte, nicht zu fliehen, sondern den Meuterern entschlossen entgegenzutreten. In der orthodoxen Kirche wird sie als Heilige verehrt.

Einige besonders wichtige und nachhaltige Beiträge zur europäischen Kultur leisteten Frauen in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters. Neben dem Christentum ermöglichten nun auch dezentralisierte Wirtschafts- und Politiksysteme eine Welt, die weniger durch ein einziges Geschlecht dominiert wurde als im vorangegangenen Zeitraum oder auch in der darauffolgenden Epoche der Neuzeit. Für die allermeisten Frauen blieben aber Ehe und Mutterschaft die bestimmenden Faktoren, wobei dies keineswegs zwangsläufig der zusätzlichen Ausübung anderer professioneller Tätigkeiten entgegenstehen musste. Einige wenige Frauen entkamen den patriarchalen Zwängen durch den Übertritt in eines der reichen und mächtigen Frauenklöster, die unter weiblicher Leitung standen. Grundlegend für das Erreichen größerer Freiheitsgrade waren dabei für alle Frauen finanzielle Solvenz sowie ein unabhängiger Zugriff auf diese Geldmittel – ein Zustand, den mehr Frauen erlangten, als heute gemeinhin angenommen wird.

Trotz mancher Rückschläge verbesserten sich die Voraussetzungen für eine solche wirtschaftliche Unabhängigkeit schrittweise bis zum 11. Jahrhundert. Eine wichtige Rolle spielte hierbei die gegenseitige Beeinflussung von lokalen Stammestradi-tionen und römischer Kultur sowie Gesetzgebung. Am Ende dieses Prozesses besaßen Frauen in weiten Teilen Europas die gleichen Erbrechte wie ihre Brüder und behielten ihren persönlichen Besitz auch dann, wenn sie verheiratet waren. Diese Tatsache eröffnete den Frauen reale Machtoptionen nicht nur innerhalb, sondern durchaus auch außerhalb der Familie, etwa über die Verpachtung von Ländereien. Zwar wurde erwartet, dass Ehefrauen ihren Männern die Aufgabe der Vermögensverwaltung übertrugen, dennoch konnten eine ganze Reihe von Frauen die alleinige Kontrolle über ihren eigenen Besitz aufrechterhalten. Für dessen Verteidigung blieben Frauen dann aber fast durchweg außen vor. Gewalt galt als männliche Domäne – und dennoch bewährten sich durchaus auch einige Frauen sogar auf dem als Quintessenz von Männlichkeit angesehenen Gebiet des Kriegshandwerks.

Zu diesen ungewöhnlichen Frauen zählt die Markgräfin Mathilde von Canossa (um 1046–1115). Noch Jahrhunderte nach dem Tod der streitbaren und papstreuen

Adeligen beauftragte Papst Urban VIII. (1568–1644) den italienischen Künstler Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) mit einem großen Marmorabmal, das sich bis heute im Petersdom befindet. Parallel zur Ausführung entstanden zwischen 1633 und 1638 mehrere kleine Bronzestatuetten der zentralen Figur Mathildes, von denen eine heute zum Bestand der Skulpturensammlung des Bode-Museums gehört (Abb. 1-5).

Mathildes angewinkelter Arm hält darin eine Tiara fest, ihre linke Hand umfasst mehrere große Schlüssel. Letztere symbolisieren einen der wichtigsten Anhänger Jesu, den heiligen Petrus, der in der katholischen Kirche als Begründer des Papsttums gilt. Seine Nachfolger demonstrierten ihre weltliche Macht seit dem Mittelalter durch eine eigene Krone, die Tiara. Mathilde hält somit die wichtigsten Zeichen des nur Männern vorbehaltenen Papstamts. Überdies repräsentiert ein sogenannter Kommandostab in ihrer rechten Hand militärische Führung, und ihre Haltung drückt Energie und Entschlossenheit aus. Im Gesamtbild repräsentiert Mathilde den vom Papsttum ihrer Zeit unter den Männern vergeblich gesuchten treuen Soldaten des Heiligen Stuhls.

Mathilde war noch keine zehn Jahre alt, als sie – vermutlich durch Mord – ihren Vater verlor. Sie wurde damit zur letzten Vertreterin der direkten Erblinie eines mächtigen europäischen Adelsgeschlechts. Das Haus Canossa war verwandtschaftlich verbunden mit Päpsten und Königen und herrschte über weite Teile Mittelitaliens und Lothringens. 1069 verheiratete man Mathilde mit dem Herzog von Niederlothringen, Gottfried »dem Buckligen« (um 1040–1076). Schon bald gebar sie ein Mädchen, das aber kurz nach der Geburt starb. Als man ihr Vorhaltungen machte, weil sie keinen lebensfähigen männlichen Erben zur Welt gebracht hatte, kehrte Mathilde kurzerhand in ihre italienische Heimat zurück. Von dort regierte sie ihre Besitzungen zunächst gemeinsam mit ihrer Mutter und nach deren baldigem Tod allein. Schon bald wurde sie zentrale militärische Akteurin in einem vor allem zwischen Papst Gregor VII. (um 1020–1085) und Kaiser Heinrich IV. (1050–1106) ausgetragenen Konflikt zwischen Kirche und Kaiserreich, dem sogenannten Investiturstreit.

Seit seiner Wahl im Jahr 1073 hatte Gregor VII. mit zunehmender Vehemenz seinen Widerstand gegen die Praxis erklärt, dass andere Personen als der Papst selbst Schlüsselpositionen in der Kirchenhierarchie besetzten. Es war nämlich längst üblich geworden, dass Bischöfe – häufig im Austausch für Gefälligkeiten – von Kaisern und Königen ernannt wurden. Diese Vermischung von religiöser und ziviler Autorität verschob die Macht vom Papst zu den weltlichen Herrschern wie auch den



1-5

Gian Lorenzo Bernini [1598–1680]

Die Markgräfin Mathilde von Canossa, 1633/34

Bronze, 39,7 × 23,7 × 12,3 cm

Inv. Nr. 16/75 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Bischöfen selbst. Weil Heinrich IV. nicht auf dieses Privileg verzichten wollte, zog er gegen den Papst in den Krieg und sorgte außerdem für die Einsetzung von Clemens III. (ca. 1029–1100) als Gegenpapst. Gregor VII. exkommunizierte daraufhin Heinrich IV. (er verstieß ihn aus der Gemeinschaft der Gläubigen und untersagte ihm hierdurch die Teilnahme an den christlichen Riten wie der Messe) und flüchtete zu den Truppen des damals wohl bedeutendsten Heerführers in Italien. Dieser war niemand anderes als Mathilde von Canossa und somit eine Frau.

Die Quellen aus der damaligen Zeit verweisen auf die militärstrategischen Fähigkeiten der Markgräfin, die persönlich Verteidigungs- wie Angriffsmaßnahmen koordinierte. Auch wenn sie anscheinend nicht aktiv ins eigentliche Kampfgeschehen eingriff, wurde ihre militärische Führungstätigkeit von ihrer Gegnerschaft

aufs Schärfste als unangemessene Aneignung männlicher Autorität angegriffen. Mathilde unterstützende Personen charakterisierten sie hingegen mit dem Verweis auf starke Frauen der Bibel wie Debora und Judit als auserwählte Vollstreckerin des Willens Gottes. Die Truppen der Markgräfin widerstanden jenen des Kaisers und die erstrebte Kirchenreform konnte später durchgesetzt werden, weshalb Mathilde Aufnahme in die Reihe christlicher Held*innen fand. Ein halbes Jahrtausend nach ihrem Tod instrumentalisierte Papst Urban VIII. Mathilde zur Festigung seiner eigenen Stellung, indem er seine toskanischen Ursprünge als verbindendes Element zu Mathilde hervorhob und diese in monumentaler Form als Soldatin Christi darstellen ließ.

Während des 12. Jahrhunderts verloren nach und nach die meisten europäischen Frauen ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit. Die Gründe hierfür sind vielfältig und resultierten nicht zuletzt aus der Veränderung der politischen Landschaft. Herrschaftsmacht differenzierte sich in neue, vielschichtigere Strukturen aus und wurde unabhängiger von der Hausmacht des Herrscherpaares und seiner Sippe. Während sich adelige Männer in die neue politische Ordnung einfanden und dort die neuen Aufgaben übernahmen, verlagerten sich für Frauen die zuvor über familiäre Bindungen durchaus vorhandenen Möglichkeiten politischer Einflussnahme nun fast vollständig hinter die Mauern ihrer Häuser. Mit dem Verlust der Kontrolle über Mitgift und Erbe nach der Vermählung verschwand zudem die Option, über ökonomische Mittel Einfluss zu nehmen.

Genau dieses Los drohte der im zarten Alter von gerade einem Jahr zur Königin von Navarra und Gräfin der Champagne ernannten Johanna (1273–1305), weil ihr Vater Heinrich I. (1249–1274) unerwartet schon sehr jung verstorben war (Abb. 1-6). Ihre Mutter Blanche d'Artois (1250–1302) suchte in dieser Situation die Protektion ihrer französischen Familie und vereinbarte, Johanna im Alter von elf Jahren mit ihrem Cousin, dem späteren König Philipp IV. von Frankreich (1268–1314), zu verheiraten. Für das im heutigen Spanien gelegene Navarra führte bis zur Hochzeit Johannas späterer Schwiegervater, Philipp III. von Frankreich (1245–1285), die Regierungsgeschäfte. Nach ihrer Vermählung im Jahr 1284 übernahm sie als Johanna I. die Verantwortung über das Königreich Navarra und die Grafschaft Champagne-Brie. Nur ein Jahr später verstarb Philipp III. und so wurde sie außerdem Königin von Frankreich. Johanna war zu diesem Zeitpunkt erst zwölf Jahre alt, ihr Ehemann Philipp war gerade einmal 17.

Leider können wir den schriftlichen Quellen nur sehr wenige Informationen über Johannas Persönlichkeit



1-6

Paris

**Königin Jeanne de Navarre als Stifterin,
um 1305**

Kalkstein, 82 × 25 × 18 cm

Inv. Nr. M 296, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der
Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

entnehmen. Hinzu kommt, dass sie als historische Figur – ganz im Gegensatz zu ihrem Ehemann – nur unzureichend erforscht worden ist. Wir wissen zumindest, dass sie in der Champagne regelmäßig vor Ort war und dort dann auch eigenständig als Herrscherin agierte. 1297 stellte sich Johanna sogar persönlich an die Spitze ihrer Truppen, um den in die Champagne eingedrungenen Grafen Heinrich III. von Bar zu stellen und gefangen zu nehmen. In Navarra hielt sie sich nur während ihrer frühesten Kindheit auf. Dennoch fügt sie sich nahtlos ein in die bemerkenswerte Reihe von Herrscherinnen in den verschiedenen Königreichen auf der Iberischen Halbinsel, die als legitime Thronerbinnen »aus eigenem Recht« die Regierungsgewalt innehatten.

Johanna kümmerte sich darüber hinaus auch um sozio-kulturelle Belange. Zeugnis hiervon gibt eine Kalksteinskulptur in der Skulpturensammlung des Bode-Museums. Sie zeigt eine nach den Vorstellungen der Zeit um 1300 idealisierte Frauengestalt, die durch eine mächtige Krone als Königin zu erkennen ist. Im Zusammenspiel mit ihrem Kleidungsstil sowie dem Modell eines Bauwerks in ihren Händen identifizierte man die Dargestellte als Johanna I. von Navarra. Das Modell verweist dabei auf das prominenteste soziale Projekt der Königin, dessen Realisierung sie jedoch nicht mehr erlebte. Johanna starb im Alter von nur 32 Jahren, möglicherweise an den Folgen einer Geburt. In ihrem Testament verfügte sie den Einsatz eines großen Teils ihres persönlichen Vermögens für Gründung und Betrieb des Collège de Navarre. Ohne Einschränkungen in Bezug auf sozialen Status oder finanzielle Möglichkeiten war das 1315 eröffnete Kollegium offen für alle Franzosen und Navarresen, die Grammatik, Logik oder Theologie studieren wollten. Rasch entwickelte es sich zu einem der zentralen Bestandteile der Universität von Paris und wurde ein bedeutender Nukleus europäischer Kultur.

Die Beispiele von Mathilde und Johanna zeigen eindrucksvoll die Möglichkeiten auf, welche zumindest höhergestellte Frauen zum Teil auch im hohen Mittelalter hatten. Sie dürfen aber auch nicht überbewertet werden. Die von Gregor VII. angestoßenen Reformen führten unter anderem auch zur Einführung der obligatorischen Ehelosigkeit für die Priesterschaft. Partnerinnen und Kinder von Bischöfen und Pfarrern rutschten nun vom Status als anerkannte Familienmitglieder in gesellschaftlich wie wirtschaftlich prekäre Verhältnisse ab. Sexualität und alles, was damit zusammenhängt, wurde außerdem als unrein angesehen. Letztlich wurde eine Geisteshaltung geschaffen, in der manche europäischen Denker im Rückgriff auf Theorien des griechischen Philosophen Aristoteles (388–322 v. Chr.) sogar so weit gingen, die Mutterrolle von Frauen infrage zu stellen und sie als bloße Austrägerinnen von Föten zu

definieren – Föten, die von Männern geschaffen worden waren.

Die Gedankenwelt von Aristoteles prägte mit der Scholastik auch jene führende philosophische Strömung des Mittelalters, die sich unter Bezug auf antike Argumentationsmuster insbesondere mit Fragen der christlichen Religion beschäftigte. Wie auf Seite 34 näher ausgeführt wird, betrachtete Aristoteles die Frau als unvollständigen und fehlerhaften Mann, irrational und wankelmütig. Folglich galten Männer im Spätmittelalter zunehmend als die vollkommenen und nach dem Bilde Gottes geschaffen Menschen. Frauen hingegen wurden als schwach und allzu anfällig für die Versuchungen des Teufels beschrieben, und man lastete ihnen an, die Männer zur Sünde verleiten zu wollen.

Die vermeintliche Polarität zwischen einem männlichen und einem weiblichen Prinzip setzte sich nun bis auf den heutigen Tag in der europäischen Gedankenwelt fest. Besonders deutlich wird dies in der mit dem 15. Jahrhundert einsetzenden Neuzeit, der auf Antike und Mittelalter folgenden dritten großen Epoche der abendländischen Geschichte. An ihrem Beginn erweckte die Renaissance (frz. für Wiedergeburt) wieder ein großes Interesse an der Kultur der Antike. Die christliche Religion und somit Gott mussten im künstlerischen Schaffen und in der philosophischen Reflexion ihren Platz nun mit anderen Themen teilen, denn der Humanismus rückte den Menschen ins Zentrum. Allerdings hieß »Mensch« hier zuvorderst »Mann« und konsequenterweise stellte man die stereotypen Vorstellungen zu Frauen nicht in Frage. Dies gilt insbesondere auch für die beiden in dieser Zeit einsetzenden großen christlichen Reformbewegungen: Weder die vor allem durch Martin Luther (1483–1546) angestoßene protestantische Reformation und die daraus folgende Aufteilung des westlichen Christentums in verschiedene Konfessionen noch die in direkter Reaktion vom papsttreuen Katholizismus gestartete Gegenreformation rüttelten an den bestehenden Vorurteilen gegenüber Frauen.

Mit der Rückbesinnung auf die Antike ging in der Renaissance auch eine Wiederbelebung der künstlerischen Auseinandersetzung mit den historischen und mythologischen Themen jener Epoche einher. Anders als bei den christlichen Sujets wurden Menschen in diesem Kontext häufig spärlich oder gar nicht bekleidet dargestellt. Von den Kunstschaffenden in der Renaissance gern gewählte Motive wie die Vergewaltigung oder der Selbstmord Lucretias offenbaren bei genauem Hinsehen, dass sie weniger zur Kontemplation über die tragische Geschichte anregen, sondern eher die voyeuristischen Bedürfnisse eines männlichen Publikums bedienen sollten.

Diese Haltung zeigt sich anschaulich in einem Bronze-Relief von Hans Schwarz (um 1492–nach 1521) aus dem Bode-Museum, das Lucretia im Moment ihres Selbstmords darstellt (Abb. 1-7). Während sie sich mit der rechten Hand einen Dolch in die entblößte Brust stößt, verzieht sich ihr schmerzerfülltes Gesicht grimassenartig, und ihrem Mund scheint ein letzter Seufzer zu entweichen. Mit der anderen Hand hat sie zuvor ihr Kleid von der linken Schulter gestreift – eine für die Durchführung ihrer Handlung völlig unnötige Geste, mit der die brutale Szene erotisch aufgeladen wird.

Lucretias Geschichte zählt zu den zentralen Legenden rund um die Gründung der Römischen Republik im 6. Jahrhundert v. Chr. In seinem monumentalen Werk zur Geschichte Roms, *Ab urbe condita* (Von der Gründung der Stadt an), erzählt der Geschichtsschreiber Titus Livius (59 v. Chr.–um 17 n. Chr.) von der Vergewaltigung Lucretias durch Sextus Tarquinius, den Sohn des letzten Königs von Rom. Dieser habe damit gedroht, bei Widerstand kurzerhand einen von Lucretias Sklaven zu töten und diesen der Tat zu beschuldigen. In einer patriarchalischen Gesellschaft wie der römischen wäre die Ehrverletzung für Lucretias Ehemann hierdurch noch deutlich größer gewesen. Verhindern konnte Lucretia ihre Misshandlung weder so noch so. Um ihren Mann zu schützen, habe sie daher der Vergewaltigung zugestimmt und anschließend Selbstmord begangen.

In den Augen der damaligen Gesellschaft hatte sich Lucretia ausgesprochen heroisch verhalten. Zahlreiche römische Schriften verbreiteten ihre Geschichte, darunter auch der Dichter Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.), dessen Schriften für die Kunstschaffenden der Renaissance zur wichtigsten Quelle mythologischer Erzählungen wurden. In Ovids dem römischen Festkalender gewidmetem Werk *Fasti* begleiten allerdings Wehklagen und Hysterie Lucretias Weg in den Selbstmord. Derartiges Agieren signalisierte Passivität, Hilflosigkeit oder mangelnde Selbstbeherrschung – Verhaltensschwächen, die sowohl in der patriarchalischen Gesellschaft des antiken Roms wie auch jener der Renaissance den Frauen zugeschrieben wurden. Männliche Helden hingegen zeigten stets eine kämpferische und entschlossene Haltung. Im Vergleich wurde somit Lucretias heldenhafte Opferung für ein vermeintlich höheres Gut von Ovid subtil abgewertet.

Unübersehbar scheint die Zahl der vom 15. bis zum 17. Jahrhundert erstellten Kunstwerke, in denen Frauendarstellungen vor allem das männliche Auge erquicken sollten. Im Gegensatz zu den das Mittelalter dominierenden religiösen Themen eröffnete die Antike als Quelle künstlerischer Inspiration mannigfaltige Möglichkeiten zur Abbildung nackter weiblicher Körper. Im sozialen Kontext wurden Frauen zwar keineswegs zu reinen

Objekten degradiert, sondern blieben aktive Mitglieder ihrer Gemeinschaften. Den Rahmen bildete aber ein noch stärker polarisiertes Geschlechtersystem, das auf dem Glauben an mangelnde Kompetenz und Fehlerhaftigkeit bei Frauen im Gegensatz zu vielfältigen Fertigkeiten und der Vollkommenheit bei Männern beruhte. Der Zugang von Frauen zu verantwortlichen Positionen, zu höherer Bildung oder zu eigenen Ressourcen wurde hierdurch noch stärker als zuvor erschwert.

Für adlige Frauen der damaligen Zeit bot insbesondere das Mäzenatentum im künstlerischen oder religiösen Bereich gute Chancen zur Durchsetzung bestimmter Interessen. Ein besonders markantes Beispiel hierfür ist der Fall von Vittoria della Rovere (1622–1694), die durch ihre Ehe mit Ferdinando II. de' Medici (1610–1670) von 1637 bis 1670 Großherzogin der Toskana war (Abb. 1-8).

Vittoria war die rechtmäßige Erbin des Herzogtums Urbino, das jedoch dem päpstlichen Kirchenstaat einverleibt wurde.

Zu ihrer Absicherung sorgte ihre Mutter dafür, dass sie im Alter von nur einem Jahr bereits mit ihrem Cousin Ferdinando verlobt wurde. Auf ihre zukünftige Aufgabe als Großherzogin wurde sie am toskanischen Hof vorbereitet. Als Vittoria elf Jahre alt war, fand die Vermählung statt. Von ihrem Ehemann, dem homosexuelle Neigungen nachgesagt wurden, lebte Vittoria die meiste Zeit ihres Lebens getrennt. Dennoch gebar sie vier Kinder, von denen aber nur zwei überlebten. Der ältere von ihnen übernahm 1670 das Großherzogtum unter dem Namen Cosimo III. (1642–1723). Vittoria wurde von ihrem Sohn mit der Verwaltung des Großherzogtums betraut und übte als Mitglied seines engsten Beraterzirkels, der *Consulta*, bis zu ihrem Tod direkte politische Macht aus.

Dank ihrer finanziellen Unabhängigkeit durch das Familienvermögen der della Rovere konnte Vittoria schon vor diesen Ernennungen ihre Stellung am toskanischen Hof etablieren, ausbauen und festigen. Ihre Geld-



1-7

Hans Schwarz [um 1492–nach 1521]

Lucretia, 1520

Bronze, 17,5 × 13,2 × 0,4 cm

Inv. Nr. 1466 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

mittel ermöglichten Vittoria zudem die großzügige Förderung privater und öffentlicher Kunstwerke, wodurch sie den Kunstgeschmack des Herzogtums maßgeblich beeinflusste und so auch die sozialen und kulturellen Verhältnisse jener Zeit mitprägte. Und nicht zuletzt konnte sie die Tradition weiblicher Führung im Großherzogtum fortsetzen, die ihre Großmutter Christine von Lothringen (1565–1636) und ihre Schwiegermutter Maria Magdalena von Österreich (1587–1631) als Regentinnen für den minderjährigen Ferdinando begründet hatten. Dieses besondere Erbe pflegte Vittoria etwa auch durch die



sondern auch für politische Zwecke. Von ihr selbst sind mehr als 80 Porträts bekannt. Diese entstanden kontinuierlich im Verlauf ihres Lebens, mit dem Ziel, verschiedene strategische Aspekte ihres öffentlichen Images zu unterstreichen. Einige von ihnen präsentieren Vittoria in der Rolle heiliger Frauen wie der Hl. Margareta (Inv. Nr. 64054, Palazzo Martelli, Florenz), der Hl. Katharina (Inv. Nr. 4517, Schloss Ambras, Innsbruck), oder auch der Hl. Helena (Inv. Nr. 12 00864601, Palazzo Corsini, Rom). Im Bode-Museum ist ein mit Perlen und Steinen verziertes Wachsrelief erhalten, in dem Vittoria als Hl. Maria Magdalena dargestellt ist. Wie die anderen Werke aus dieser Gruppe zielte es über den Verweis auf bedeutende Protagonistinnen des frühen Christentums darauf ab, Vittorias Image als gütige Anführerin zu festigen.

Das 18. Jahrhundert wurde in Europa durch eine kulturelle, philosophische und intellektuelle Bewegung geprägt, die als »Aufklärung« in die Geschichts-

1-8

Italien

Vittoria della Rovere als Heilige Maria Magdalena, 1651–75

Wachs auf Glas im Rahmen, 13,3 × 11 × 3 cm

Inv. Nr. 7214 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

kulturelle, ethische, religiöse und wissenschaftliche Unterweisung ihrer Hofdamen oder durch die finanzielle Unterstützung der Mädchenschulen von Eleonora Ramírez de Montalvo (1602–1659), in denen auch Kinder aus weniger begünstigten sozialen Gruppen Aufnahme fanden.

Wie heute war auch im 17. Jahrhundert die Kontrolle über das eigene Bild wesentlicher Bestandteil von Machtausübung. Ähnlich wie viele ihrer Zeitgenossen tauschte und sammelte Vittoria Porträts nicht nur für private,

bücher einging. Grundlegend ging es darum, durch den Einsatz von Vernunft und Wissenschaft sukzessive eine bessere und gerechtere Welt zu schaffen. Die Verbreitung dieses Gedankenguts veränderte auch gesellschaftliche Erwartungshaltungen und führte schließlich zur Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten (1776) und der Französischen Revolution (1789). Ein weiteres Kind dieses Zeitgeistes war die Industrielle Revolution; ausgehend von Großbritannien ergriff sie im 19. Jahrhundert schließlich den gesamten europäischen Kontinent. Hatte die Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts damit begonnen, den einzelnen Menschen stärker ins Zentrum zu rücken, so wurden im 18. Jahrhundert das Individuum und seine Rechte zum Gravitationszentrum europäischer Gesellschaftsentwürfe.

Die Gleichberechtigung der Menschen war eine idealistische Grundforderung der Aufklärung. Bei genauerem Hinsehen galt sie aber fast nie für alle Menschen. Neben der Sklaverei betrifft dies insbesondere die Frage der

Gleichstellung der Geschlechter. Nur wenige Pioniere wie der preußische Schriftsteller und Politiker Theodor Gottlieb von Hippel (1741–1796) forderten die völlige Gleichstellung von Männern und Frauen. Dominierend blieb hingegen die Haltung seines berühmten Lehrers und Friends, dem Philosophen Immanuel Kant (1724–1804). Er wollte Frauen aufgrund ihrer vermeintlich unterlegenen Natur unter der Herrschaft der Männer belassen. Auch in Frankreich und in den Vereinigten Staaten von Amerika wurden Frauen von den gesellschaftlichen Errungenschaften oder gar politischer Betätigung ferngehalten, obwohl sie dort aktiv an den sozialen Revolutionen mitgewirkt hatten. Dieser Ausschluss konnte aber nicht verhindern, dass sich unter den Frauen nun sukzessive ein Gemeinschaftsgefühl zu entwickeln begann. Es wurde Keimzelle etwa für die im 19. Jahrhundert erwachsende Suffragetten-Bewegung, die für das Wahlrecht der Frauen kämpfte.

Im 18. Jahrhundert definierten sich bürgerliche Frauen noch nahezu durchweg über die Rolle als Ehefrau, ihrer dominierenden und gesellschaftlich akzeptierten Lebensperspektive. Vor der Heirat wurden sie als zumeist unerreichbare Objekte erotischen Verlangens der Männer vergöttert. Einmal verheiratet, bestand ihre wichtigste Aufgabe in der Mutterschaft. Dennoch harrten keineswegs sämtliche Frauen genügsam hinter den vier Wänden ihrer Heimstätten aus. Als in den familiären Gewerben mitarbeitende Töchter und Ehefrauen von Handwerkern oder Kaufleuten, aber auch als Nonnen standen sie weiterhin in der langen Tradition öffentlich ausgeübter Tätigkeiten. Auch adelige Frauen spielten im 18. Jahrhundert weiterhin oft durchaus bedeutsame öffentliche Rollen, wenn sie Interessen ihrer Familien und Ehemänner mittels kultureller oder wirtschaftlicher Aktivitäten vertraten. Gelegentlich agierten sie sogar als intellektuelle Moderatorinnen in Salons und bei anderen Zusammenkünften zur progressiven Ideenbildung. Interessante Beispiele für unter solch widersprüchlichen Bedingungen agierende Frauen sind Dorothea von Rodde-Schlözer (1770–1825) und Juliette Récamier (1777–1849).

Der französische Bildhauer Jean-Antoine Houdon (1741–1828) schuf 1806 eine Marmorbüste Dorothea von Schlözers (verheiratete von Rodde-Schlözer) im Alter von 36 Jahren (Abb. 1-9). Darin sehen wir eine kaum idealisierte, reife Frau mit selbstbewusstem und entschlossen wirkendem Blick. Knapp zwei Jahrzehnte zuvor hatte sie schon zehn Sprachen beherrscht und war mit 17 Jahren als erste Frau in Deutschland zum Doktor der Philosophie promoviert worden. Die Lehrveranstaltungen an der Göttinger Universität hatte sie zuvor allerdings nicht besuchen dürfen, und den Dokortitel erwarb sie ohne Vorlage einer Dissertation im Rahmen einer eigens anberaumten Prüfung.

Es war Dorothea von Rodde-Schlözers Status als Frau, der dieser merkwürdigen Sonderbehandlung zu Grunde lag. Ihr Vater August Ludwig von Schlözer (1735–1809), selbst Professor an der Universität Göttingen, glaubte an eine vergleichbare Intelligenz bei Männern und Frauen. Seine Tochter diente ihm zur Prüfung seiner These, wobei sie neben Sprachen, Mathematik, Logik, Philosophie, Literatur, Metaphysik, Architektur und Geografie auch noch jene Fertigkeiten erlernen musste, die man seinerzeit von Frauen der höheren Schichten erwartete: Stickerei, Stricken und Hauswirtschaft. Dorotheas außergewöhnlicher akademischer Erfolg verdankte sich somit letztlich nicht eigenen Bestrebungen (zumindest nicht direkt), sondern war das Ergebnis eines väterlichen Experiments.

Mit 22 Jahren heiratete Dorothea den Lübecker Kaufmann Mattheus Rodde (1754–1825). Abermals war sie eine Pionierin, denn sie kombinierte wohl als erste deutsche Frau ihren Geburtsnamen mit dem Familiennamen ihres Mannes und begründete so die bei verheirateten Frauen im heutigen Deutschland sehr gebräuchliche Wahl eines Doppelnamens. Obwohl von Rodde-Schlözer ihre akademische Karriere aufgab, blieb ihr Zuhause ein Treffpunkt für Intellektuelle. Zudem lebte das Paar nahezu zwanzig Jahre lang in einer kaum verborgenen Dreiecksbeziehung mit dem französischen Schriftsteller Charles Villers (1765–1815).

Nahezu zeitgleich zum Porträt Dorothea von Rodde-Schlözers formte um 1800 mit Joseph Chinard (1756–1813) ein weiterer französischer Bildhauer eine vollkommen anders geartete Terrakottabüste von Juliette Bernard (verheiratet Récamier, Abb.1-10). Die mit dem vermögenden Bankier Jacques-Rose Récamier (1751–1830) verheiratete junge Dame galt zur damaligen Zeit als eine der schönsten Frauen von Paris. Mit leicht zur Seite geneigtem Kopf und einem versonnenen Gesichtsausdruck scheint sich Madame Récamier schüchtern einem Blickkontakt mit dem Betrachter entziehen zu wollen. Ihr Kleid wirkt wie aus sehr feinem Stoff gefertigt und lässt deutlich ihre Körperformen durchscheinen. In Verbindung mit ihrer Frisur und der Pose, die ihre linke Brust unbedeckt lässt, verweist es unübersehbar auf antike Darstellungen von Venus, der Göttin der Schönheit. Es handelt sich offenkundig um ein idealisiertes Abbild, gefertigt im Geiste des Klassizismus – jener Kunstströmung der Aufklärung, die durch Rückbezüge auf vermeintlich klassische Ideale charakterisiert war.



1-9

Jean-Antoine Houdon [1741-1828]

Dr. Dorothea von Rodde-Schlözer, um 1806

Marmor, 54 × 50 × 30 cm

Inv. Nr. M 230, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der
Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Juliette Récamier gilt heute als Inbegriff einer sogenannten *Salonnière* im nachrevolutionären Frankreich. Sie repräsentiert das Frauenideal der französischen Gesellschaft von den Jahren des sogenannten Konsulats (1799–1804) über das napoleonische Kaiserreich (1804–1815) bis zum Ende der späteren liberalen Monarchie, die 1848 gestürzt wurde. Die umschwärmte Dame wurde ein regelrechter Star und modisches Vorbild für die nach dem Zusammenbruch von Monarchie und altem Adel gesellschaftlich aufgestiegene Bourgeoisie. Ihr widersprüchlicher Charakter, in dem sich Verführungskunst mit Unschuld und Frivolität mit Ehrbarkeit vereinten, reflektierte in paradigmatischer Weise den besonderen geschichtlichen Zeitabschnitt, in dem sie lebte. Zeitgenössische Männer erlagen reihenweise ihrer sinnlichen Aura und beschrieben sie als unschuldig und rein, aber auch als geheimnisvoll, außerdem attestierten sie ihr neben ikonischer Schönheit noch ein Desinteresse an intellektueller Konversation, kurz, für damalige Zeiten war sie der Inbegriff der perfekten Frau.

Madame Récamier war kein zufälliges Produkt der damaligen Gesellschaft, sondern agierte als Schöpferin ihres eigenen Images, als Herrin über ihr eigenes Schicksal. Sie engagierte die damals berühmtesten Künstler Frankreichs, um sich von ihnen porträtieren zu lassen. Darunter befanden sich etwa Jacques-Louis David (1748–1825) und François Gerard (1770–1837), deren Porträtbilder von Juliette Récamier sich heute in Paris im Louvre (Inv. Nr. 3708) und im Musée Carnavalet (Inv. Nr. P1581) finden. Sie selbst erwarb sich den Ruf als außerordentlich geschmackvolle Dekorateurin ihres Hauses, das in mehreren Zeitschriften vorgestellt wurde. Ebenso inszenierte sie sich selbst durch ihren Bekleidungsstil, meist weiße, ätherische Kleider, welche ihr unschuldiges Image unterstrichen. Obwohl sie Mittelpunkt der Pariser Gesellschaft war, bewahrte sie sich eine Aura der Keuschheit sowie die Reputation einer Jungfrau; niemand schien sich dabei daran zu stören, dass sie schon im Alter von fünfzehn Jahren einen drei Jahrzehnte älteren Mann geheiratet hatte, während ihrer Ehe kurzzeitig mit Prinz August von Preußen (1779–1843) verlobt war und in ihrem Haus einen Salon kultivierte, in dem sich ihre Verehrer die Klinke in die Hand gaben. Ihre Rolle als Trendsetterin reichte dabei weit über Frankreich hinaus; ihr eilte ein solcher Ruhm voraus, dass die Zeitungen in London ihre Ankunft im Rahmen einer Reise als besonderes Ereignis ankündigten.

Napoleon Bonaparte (1769–1821) bot Juliette Récamier sogar eine Stellung als Hofdame an, wohl um etwaige politische Auswirkungen ihres Salons zu kontrollieren. Ihr Verzicht auf dieses Amt weckte seinen Groll und mündete in ihrer Verbannung. Dennoch blieb Juliette politisch weiterhin aktiv, zunächst in der Schweiz, dann in Neapel und nach ihrer endgültigen Rückkehr abermals in Paris, wo sie nach ihrem Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben schließlich auch starb. Bis zum Ende ihrer Tage bewahrte sie ihre Rätselhaftigkeit und, den Chroniken zufolge, auch ihre Schönheit. Eine veredelte Schönheit, die sie deshalb als machtvolleres Werkzeug zum Einsatz bringen konnte, weil sie passgenau auf die gesellschaftlichen Vorstellungen der damaligen Männer abgestimmt war.

Gemäß dem vom Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen veröffentlichten *Gender Social Norms Index* für das Jahr 2020 gibt es weltweit bislang kein einziges Land, egal ob reich oder arm, in dem die Gleichstellung der Geschlechter wirklich erreicht worden wäre. Im Rahmen dieses Projektes kann nur auf jenen Bruchteil der Historien von Frauen und Gesellschaftsordnungen eingegangen werden, der uns in die Lage versetzt, reichhaltigere Einblicke in die Sammlungen von Skulpturen und byzantinischer Kunst im Bode-Museum zu ermöglichen. Wir ermutigen unsere Leser*innen, Geschichte weiterhin kritisch zu betrachten, sich selbst zu informieren und insbesondere auch die Geschichten von Frauen weiter zu erzählen. Die historischen Leistungen von Frauen müssen zu einem ganz selbstverständlichen Bestandteil unseres Umgangs mit Geschichte werden, damit die Mädchen von heute und von morgen dazu ermutigt werden, über sich hinauszuwachsen und an der Geschichte der Zukunft mitzuwirken. Und vielleicht kann dann eines Tages auch die Frage beantwortet werden, warum Frauen es über einen so langen Zeitraum zugelassen haben, dass ihnen umfassende Rechte und Möglichkeiten verwehrt wurden.

1-10

Joseph Chinard zugeschrieben [1756–1813]

Juliette Récamier, um 1802/03

Gebrannter Ton, 55 × 33,5 × 23 cm

Inv. Nr. M 216, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der
Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

