

FRAUEN AUS BIBLISCHEN UND CHRISTLICHEN ERZÄHLUNGEN

Die zweite Route befasst sich mit der Kontextualisierung biblischer Frauen und ihrer historischen Rezeption.

Die christliche Bibel, bestehend aus dem Alten Testament und dem Neuen Testament, ist ein Buch, das einer patriarchalen Kultur entstammt. Es wird angenommen, dass sämtliche oder zumindest die überwiegende Mehrheit der Texte von Männern aus ihrer überwiegend androzentrischen Perspektive, in der der Mann – im Gegensatz zur Frau – als Norm verstanden wird, verfasst, fortgeschrieben und ausgelegt wurden. Obwohl Frauen im tatsächlichen christlichen Gemeindeleben damals wie heute eine herausragende Rolle spielen, sind Frauenstimmen in den offiziellen Lehren und in der gängigen Praxis der Bibelauslegung (Exegese) unterrepräsentiert. Dem wirkt verstärkt seit den 1960er Jahren die Feministische Theologie und die Theologische Geschlechterforschung entgegen. Die Feministische Theologie, die ebenso wie die Theologische Geschlechterforschung im Kontext der Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts ihre Anfänge nahm, ist eine in mehreren Religionen anzutreffende Ausrichtung, die sich systematisch und geschlechterkritisch mit Traditionen, Praktiken, Schriften und der Lehre dieser Religionen auseinandersetzt. Die Frauen- und Geschlechterforschung in der christlichen Theologie untersucht u. a. die Ungleichbehandlung von Menschen unterschiedlicher Geschlechter in Gegenwart und Geschichte, Erfahrungen von Diskriminierung in Gesellschaft, Kirchen und in wissenschaftlichen Diskursen aus einer multidisziplinären und wissenschaftlichen Perspektive heraus. Im Vergleich zu den fast drei Jahrtausenden der Entstehung und Interpretation biblischer Schriften in der jüdisch-christlichen Tradition, sind diese Perspektiven jedoch noch relativ jung und dementsprechend nicht im kollektiven Bewusstsein verankert. Die Multidisziplinarität der Frauen- und Geschlechterforschung wirkte sich ebenfalls in der Archäologie und Kunstgeschichte aus und führte besonders in den vergangenen Jahrzehnten zu einer erneuten Untersuchung von archäologischen Funden und Kunstobjekten mit neuen Fragestellungen. Diese Route bietet die Möglichkeit, sich mit Darstellungen von Frauen aus kanonischen und außerkanonischen Erzählungen des Alten und Neuen Testaments zu beschäftigen und ihre Taten und geschlechtsspezifischen Rollen innerhalb der Gesellschaften zu betrachten. Aus archäologisch-kunsthistorischer Perspektive ist dies ein doppeltes Unterfangen, denn ein Objekt spiegelt nicht nur die Frau aus der Erzählung wider, sondern ein Objekt reflektiert zugleich die Projektionen

der Kunstschaffenden und Auftraggeber*innen auf diese Frau.

Unter außerkanonischen Schriften, auch als Apokryphen bezeichnet, werden religiöse Schriften jüdischer bzw. christlicher Herkunft verstanden, die nicht in einen biblischen Kanon aufgenommen wurden. Sowohl im Judentum wie auch im Christentum ist mit dem Bibeldkanon festgelegt, welche Schriften bzw. Bücher Bestand ihrer Bibeln sind. Die Sammlung der heiligen Schriften des Judentums ist der Tanach (Hebräische Bibel), bestehend aus den drei Hauptteilen Tora, Nevi'im und Ketuvim. Im Christentum wurden die Schriften des Tanachs übernommen und mit weiteren Schriften der Septuaginta (der griechischen Übersetzung der Hebräischen Bibel, die weitere jüdische Schriften enthält) als Altes Testament den Schriften des Neuen Testaments vorangestellt. Allerdings unterscheidet sich der Kanon des Alten Testaments in den orthodoxen, römisch-katholischen und protestantischen Kirchen, da die Zugehörigkeit der nicht im Tanach enthaltenen Schriften zum Alten Testament unterschiedlich bewertet wurden. Der Kanon des Neuen Testaments beinhaltet 27, ursprünglich in Griechisch verfasste Schriften (Evangelien, Apostelgeschichte / Briefe und Offenbarung). Er wurde im 4. Jahrhundert festgelegt und ist in allen christlichen Kirchen anerkannt. Dennoch fanden viele der nicht in den Kanon aufgenommenen Schriften weite Verbreitung in den christlichen Gemeinden und prägten teils wesentlich die christliche Ikonographie.

Die Auswahl der hier vorgestellten Frauen orientiert sich an dem Bestand der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst. Dies impliziert, dass Frauen in dieser Route präsentiert werden, die aus verschiedenen Gründen als darstellungswürdig erachtet wurden und durch ihre religiös konnotierten Taten und Worte im kollektiven Gedächtnis bewahrt blieben. Dies bedeutet nicht, dass es nicht weitaus mehr Frauen gibt, über die es sich zu berichten lohnt und vergessen sind dadurch ebenfalls nicht alle anonym gebliebenen Frauen und deren Lebenswirklichkeiten, die in den biblisch-christlichen Erzählungen nur am Rande erwähnt oder in der Kunst nicht als darstellungswürdig erachtet wurden.

Wenn wir über die Lebenswelten von Frauen zu Zeiten des Alten und Neuen Testaments und späterer christlicher Texte sprechen, wäre es im Vorfeld wünschenswert, über die übliche Lebenswelt der Frauen im Judentum und frühen Christentum zu sprechen. Dabei ist es jedoch kaum möglich, hier eine allgemeine Charakterisierung ›der‹ Frau im Judentum oder frühen Christentum zu entwerfen. Zu vielfältig sind die Unterschiede zwischen einzelnen Epochen, Regionen und den religiösen wie staatspolitischen Systemen, in denen sie sich bewegten. Vielleicht darf man sagen, dass die Stellung der Frau nicht immer verallgemeinert als unterdrückt, rechtlos, ungebildet und vom Mann beherrscht definiert werden kann, wenngleich das sicherlich auf Frauen aus den unteren Gesellschaftsschichten und Sklavinnen zutrifft. Denn es gibt vereinzelt auch Beispiele für einflussreiche, gebildete und unabhängigere Frauenfiguren in den ersten Jahrhunderten vor und nach Christus, deren Privilegien jedoch nicht mit einer gleichberechtigten Existenz verwechselt werden sollten.

Die erste Frau wurde, laut dem Schöpfungsbericht der Genesis, dem ersten Buch des Tanachs bzw. des Alten Testaments, von Gott erschaffen (Gen 1,27). Sie wurde gemeinsam mit dem Mann nach dem Ebenbild Gottes geschaffen. In der christlichen Kunst wird Gott jedoch lediglich als älterer Mann dargestellt, was sich ikonographisch von den griechisch-römischen Vatergottheiten wie Jupiter (griech. Zeus) ableitet.

In der Überlieferung der Erschaffung des ersten Menschenpaares, besonders auch in der künstlerischen Rezeption, ist allerdings meist der zweite Schöpfungsbericht berücksichtigt worden. Nach dieser Erzählung hat Gott zuerst Adam aus Lehm und danach Eva aus dessen Rippe geformt (Gen 2,2). Die Interpretation, dass der Mann als Erstgeschaffener von Natur aus über der Frau steht, hatte weitreichende Konsequenzen für die Stellung der Frau. Die misogynen (frauenfeindliche) Rezeptionsgeschichte rund um Eva findet ihren Höhepunkt in der Geschichte vom Sündenfall, wonach Eva von der Schlange dazu verführt

wird, die Früchte vom Baum der Erkenntnis zu essen: »Vielmehr weiß Gott genau: An dem Tag, an dem ihr davon esst, werden eure Augen geöffnet und ihr werdet so wie Gott sein, wissend um Gut und Böse.« Da sah die Frau, dass es gut wäre, von dem Baum zu essen, dass er eine Lust war für die Augen, begehrenswert war der Baum, weil er klug und erfolgreich machte. Sie nahm von seiner Frucht und aß. Und sie gab auch ihrem Mann neben ihr. Und er aß.« (BigS, Gen 3,5-6). Dieser Moment ist auf einem Relief von Ludwig Krug (um 1488/90–1532) abgebildet (Abb. 2-1). Eva, die den Betrachtenden frontal zugewandt ist, greift mit ihrer linken Hand nach einem Zweig des fruchttragenden Baumes der Erkenntnis, um dessen Stamm sich die Schlange windet. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass Adam hier die angebissene Frucht hält, traditionell als Apfel dargestellt, während Eva ihre Hand auf seine Schulter legt und ihn anblickt. Kein anderes Thema der biblischen Geschichte gab den



2-1

Ludwig Krug [um 1488/90–1532]

Adam und Eva (Der Sündenfall), 1514

Solnhofener Stein, 14,9 × 9 × 1,2 cm

Inv. Nr. 805 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



Kunstschaffenden die Möglichkeit, den nackten menschlichen Körper, insbesondere den der Frau, darzustellen, wie dieses.

Adam und Eva wurden daraufhin von Gott aus dem Paradies vertrieben, damit sie nicht auch noch vom Baum des Lebens essen und unsterblich würden. Der Mann wurde dazu verdammt fortan auf dem Acker zu arbeiten. Die Frau wurde mit Geburtsschmerzen und dem sexuellen Verlangen nach dem Mann bestraft, der sie beherrschen müsse. Eva wurde damit zur Ursünderin, die alles Schlechte in sich zu vereinen scheint.

Doch die Erzählung gibt durchaus ein wesentlich facettenreicheres Bild von Eva wieder: sie ist diejenige, die agiert, die mit der Schlange disputiert und so erfährt, dass Menschen durch Erkenntnis nicht sterben, sondern etwas erlangen, das göttlich ist. Eva wird als neugierig, aktiv, aufrührerisch und wissenshungrig charakterisiert und von Gott zur Mutter aller, die leben, bestimmt.

Im frühen Christentum, etwa seit dem 2. Jh. n. Chr., wurde Eva als Sünderin und Ursprung allen Elends zur Gegenfigur der Maria, der jungfräulichen Mutter Jesu, die zur Erlöserfigur stilisiert wurde. In dieser Eva-Maria-Parallele sühnt die von Gott auserwählte Maria als »zweite Eva« die schlechten Taten der »ersten Eva«. Dieses Konzept ist beispielsweise in dem gefassten Stuckrelief nach Lorenzo Ghiberti (1378 (?)–1455) umgesetzt worden, das wohl zur Andacht im privaten Kontext genutzt wurde (Abb. 2-2). Maria mit dem Christuskind überragt im goldenen Gewand die in sündhaft roter Kleidung gelagerte Eva. Höchst problematisch ist jedoch, dass diese Konstruktion einer »zweiten Eva« die misogynen Deutung um die Erschaffung Evas und des Sündenfalls unhinterfragt bestehen lässt. Ferner konstruiert es eine Antithese von der »bösen« und der »guten« Frau, die für christliche Menschen prägend wurde. Die Aufteilung von Frauen in Heilige und Sünderinnen ist das Ergebnis einer androzentrischen Projektion, die eine Existenz zwischen diesen Extremen nicht zulässt.

Wenn es der Sache dient, kann eine vermeintliche Sünderin und Verführerin auch als positives Beispiel dienen, wie etwa geschehen in der Geschichte von Lot und seinen Töchtern (Gen 18 und 19). In den Städten

Sodom und Gomorrah lebten die Bewohner*innen so frevelhaft, dass Gott die Städte zerstörte. Nur Lot und seine Familie – die Namen seiner Frau und seiner beiden Töchter sind nicht überliefert – wurden auserwählt, die Katastrophe zu überleben. Letztlich schafften es nur Lot und seine Töchter in das rettende Gebirge, seine Frau erstarrte zur Salzsäule, als sie sich auf der Flucht zur Stadt umblickte. In einer Gebirgshöhle kam es zum Inzest, der vordergründig so beschrieben wird, dass der von den Töchtern betrunken gemachte Vater vergewaltigt wurde, um ihnen so zu Nachkommen zu verhelfen, da die ihnen versprochenen Ehemänner in Sodom ums Leben kamen. Die beiden Töchter handelten der Erzählung nach nicht spontan, sondern überlegten sich eine List für den »Samenraub«. Sie machten den Vater so betrunken, dass ihm nicht bewusst war, dass er zuerst Sex mit seiner älteren, in der darauffolgenden Nacht mit seiner jüngeren Tochter hatte. Beide Töchter wurden von ihrem Vater schwanger und gebaren je einen Sohn: Moab und Ben-Ammi.

In der Forschung gibt es unterschiedliche Deutungen darüber, welche Aussage überhaupt mit dieser Geschichte vermittelt werden sollte. Geht es um die Sündhaftigkeit der Bewohner*innen von Sodom? Oder eher um die Herabwürdigung zweier durch Inzest entstandener Nachbarvölker Israels, die Jahrhunderte später zu erbitterten Feinden Israels wurden, den Moabitern und Ammonitern, den Nachkommen von Moab und Ben-Ammi? Gerne wird den Töchtern Listenreichtum, Skrupellosigkeit, ja bisweilen sogar Emanzipation, nachgesagt, weil sie sich den väterlichen Samen nahmen, um ihrem »natürlichen« Wunsch nach Mutterschaft zu folgen und so den Erhalt der Familie zu sichern.

Der vermeintlich erotische Moment zwischen Lot und seinen Töchtern wurde in der Renaissance und im Barock zu einem der beliebtesten Motive. Dies zeigt auch das Marmorrelief eines*er uns unbekanntes Künstler*in, das um 1600 in den Niederlanden entstanden ist (Abb. 2-3). Durch ein Tuch vor den Blicken der Außenwelt geschützt, kommen sich der nur noch mit einem Manteltuch halbwegs bedeckte Vater und dessen völlig entblößte Tochter bereits näher. Durch den subtilen Akt des Wein-Eingießens durch ihre Schwester, das vom Vater nicht registriert wird, sind die handelnden Akteurinnen klar ausgewiesen. Was als nächstes geschehen wird, deuten die Hand des Vaters auf dem Oberschenkel seiner Tochter und die leicht geöffneten Schamlippen des Mädchens an. Auch visuell werden die Betrachenden auf diesen Aspekt der Geschichte gelenkt, denn die Hand des Vaters und der Schambereich der Tochter liegen im kompositorischen Zentrum des Reliefs.

2-2

Nach Lorenzo Ghiberti (1378?–1455)

Madonna, darunter liegende Eva, um 1430

Stuck, gefasst, 80 × 56,5 × 21 cm

Inv. Nr. 7181 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



2-3

Niederlande

Lot und seine Töchter, um 1600

Marmor, 43 × 32 × 5,5 cm

Inv. Nr. 527 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Was die barocke Darstellung des Themas nicht wiedergibt, ist eine andere Lesart, die in dieser Geschichte die Vergewaltigung zweier vom Vater betrunken gemachter und somit wehrloser Töchter erkennt. Denn wie wahrscheinlich ist es, dass ein älterer, völlig betrunkenen Mann es beide Male zu einer zur Schwangerschaft führenden Ejakulation schafft? Denn Alkohol – um es mit den Worten des englischen Schriftstellers William Shakespeares (1564–1616) zu sagen – »provokes the desire, but it takes away the performance« (*Macbeth*, dt. »beför-

dert das Verlangen und dämpft das Tun«). Es ist eine bis heute gängige Strategie von inzestuösen Vätern und einer um Verständnis für Vergewaltiger werbenden Literatur, wenn die Darstellung sexuellen Missbrauchs der Tochter als von ihr ausgehende sexuelle Überwältigung des Vaters dargestellt wird. Auch die Schutzfunktion durch die Mutter entfällt in dieser Geschichte; das Relief zeigt sie im Hintergrund zur Salzsäule erstarrt auf die Stadt zurückblickend.

Durch die Tradierung der Erzählstrategie von den vergewaltigten Töchtern in der Bildenden Kunst, etwa durch namhafte Künstler wie Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Peter Paul Rubens (1577–1640) oder Otto Dix (1891–1969), überträgt sich diese problematische Sicht auch visuell ins kollektive Bewusstsein. Dass Lot dabei in den meisten Werken recht munter und begierig aussieht und nicht als beinahe komatöses Opfer dargestellt wurde, ist kein Zufall; vielmehr bedient es die voyeuristische Vorliebe der Betrachtenden. Dass es sich bei einer derartigen künstlerischen Inszenierung wie im Falle des

Reliefs um eine Art von Kinder- bzw. Jugendpornographie handelt, wird unkenntlich gemacht, indem die Mädchen als die aktiven Verführerinnen inszeniert sind und ihr Körperbau denjenigen junger Erwachsener gleicht. Es ist jedoch Vorsicht geboten, die unverheirateten Mädchen als erwachsene, selbstbestimmte Frauen zu lesen, wenn man berücksichtigt, dass das damalige durchschnittliche Heiratsalter für Mädchen mit etwa 13 Jahren begann.

Als arglistige Verführerin wird oftmals Delila beschrieben und in der Kunst entsprechend dargestellt (Richter 16,1-31). Sie lebte im Tal Sorek, war vermutlich alleinstehend und mutmaßlich dem Volksstamm der Philister*innen angehörig, der oft in kriegerische Auseinandersetzungen mit Israel verwickelt war. In sie verliebte sich Samson: ein bis dahin unbesiegbarer israelitischer Krieger und Gegner der Philister*innen, dessen gottgegebene Stärke sich in seinen Haaren manifestierte, die

daher nie abgeschnitten werden durften. Als die Liebe Samsons zu Delila bekannt wurde, boten ihr die Stammesfürsten der Philister*innen viel Geld, wenn sie herausfände, wie man Samson besiegen könne. Sie entlockte Samson das Geheimnis, gab dieses weiter und Samson wurde, während er in ihrem Schoß schlief, je nach Erzähltradition von ihr selbst oder einem herbeigerufenen Barbier die Haare abgeschnitten. Samson wurde gefangen genommen und starb letztlich. Was aus Delila wurde, wird nicht berichtet. Diese Frau, die es schaffte, einen auserwählten Mann Gottes zu Fall zu bringen, wurde fortan als Prostituierte, Verräterin und Erzfeindin der Hebräer bezeichnet. Doch es bleibt festzuhalten, dass man Delila anhand der Geschichte nicht als Prostituierte bezeichnen kann. Tatsächlich berichtet der Text an keiner Stelle davon, dass sie die Gefühle Samsons erwiderte oder Sex mit ihm hatte. Wie die Beziehung zwischen den beiden also gestaltet war und ob sie von Delilas Seite überhaupt auf Freiwilligkeit basierte, bleibt offen. Dementsprechend kann man auch nur wenig über ihre Motive sagen, warum sie Samson »verriet«. War es Patriotismus? Eine Möglichkeit, sich von Samson zu befreien? Oder das Geld, das ihr ein sichereres und unabhängigeres Leben bot?

Die Tonskulptur von Artus Quellinus d. Ä. (1609–1668) aus der Zeit um 1640 lässt jedenfalls keinen Spielraum bei der Rollenzuweisung an Delila (Abb. 2-4). Der nackte, in ihrem Schoß schlafende Samson, die entblößte Brust Delilas und der Akt des Haarschneidens durch sie selbst, verdeutlichen, dass sie ihm sein Geheimnis nicht nur mit körperlichem Einsatz entlockt hat, sondern ihn auch aktiv seiner göttlichen Kraft beraubte.

Im Gegensatz zu Delila hat beispielsweise Judit ihrem Gegner ganz bewusst die Gelegenheit einer gemeinsamen Liebesnacht in Aussicht gestellt, um ihn zu ermorden (Judit 8-13). Die jüdische Witwe Judit, die als reich, schön und gottesfürchtig beschrieben wird, wagte sich unbewaffnet in das Heerlager des assyrischen Generals Holofernes, der die Bergfestung Betulia im nördlichen Palästina belagerte. Durch ihre Redegewandtheit und ihr schönes Äußeres schaffte sie es, eine Nacht in Holofernes Zelt zu verbringen. Dieser betrank sich jedoch zur Bewusstlosigkeit und Judit nutzte die Gelegenheit, ihm mit seinem eigenen Schwert in zwei Hieben den Kopf abzutrennen. Der Moment, als Judit seinen



2-4

Artus Quellinus d. Ä. [1609–1668]

Samson und Delila, um 1640

Gebrannter Ton, 37,5 × 43 × 31 cm

Inv. Nr. 545 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

abgeschlagenen Kopf in der Hand hält, ist in dieser niederländischen Skulptur aus dem frühen 16. Jahrhundert festgehalten (Abb. 2-5). Da sie als Israelitin auf der aus Erzählersicht »richtigen« Seite stand, wurde sie in der biblischen Geschichtsschreibung zur Retterin ihres Volkes stilisiert. Delila und Judit – zwei Frauen, die ihre Völker erfolgreich gegen den Feind schützten. Eine wird als Prostituierte und Erzfeindin des Gottes der Hebräer diffamiert, die andere zur Heldin Israels stilisiert.

In der christlichen Kunst wurde keine andere Frau so häufig dargestellt wie Maria. Das Bild von Maria ist untrennbar verknüpft mit ihrer Rolle als Mutter Jesu, den sie als Jungfrau von Gott empfing und den sie am Kreuz, der brutalsten Foltermethode für politische Unruhestifter*innen im Römischen Reich, sterben sah. Während die Evangelien des Neuen Testaments nur wenig über Marias Leben berichten, erfahren wir ausführlich über sie im *Protoevangelium des Jakobus*, einer apokryph gewordenen Schrift aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Demnach war sie die Tochter von Anna und Joachim, einem alten, bis dahin kinderlosen Paar aus der Stadt Nazareth. Aus Dank für den späten Nachwuchs gaben sie Maria mit drei Jahren in den Tempel, wo sie erzogen wurde, bis sie zwölf Jahre alt war. Danach wurde sie dem alten Witwer Josef anvertraut, der bereits Kinder aus vorheriger Ehe hatte. Einige Jahre später verkündete ihr ein Engel, dass Gott sie auserwählt habe, seinen Sohn als Jungfrau durch den heiligen Geist zu empfangen. Maria stimmte diesem zu und wurde schwanger. So kommt es, dass Maria zwei einander widersprechende, aber von der Kirche propagierte Ideale verkörpert: Jungfräulichkeit und Mutterschaft.



Die christliche Marienverehrung erhielt einen bedeutenden Aufschwung im 5. Jahrhundert n. Chr., als das Konzil von Ephesus im Jahr 431 n. Chr. das Dogma von Maria als Theotokos, als Gottesgebälerin, verabschiedete. Zum einen wurde die Bedeutung Mariens durch das Konzil aufgewertet; war sie vorher in der christlichen Kunst meist in narrativen Szenen präsent, wie der Geburt Christi oder der Anbetung des Jesuskindes durch die Magier (auch als die Heiligen Drei Könige bezeichnet), wird ihr Bild nun, mit und ohne Jesuskind, autonom und losgelöst vom narrativen Kontext. Jedoch wurde sie mit dem Titel der Gottesgebälerin auch stark auf ihre Rolle als Mutter reduziert. Die Mehrheit der Darstellungen zeigen sie mit ihrem Kind, wie auch das meisterhafte Marmorrelief von Donatello (um 1386–1466) (Abb. 2-6). Stirn an Stirn sich anblickend, kann man in den Gesichtszügen Marias nicht nur die Liebe zu ihrem Kind erkennen, sondern zugleich auch eine Melancholie. Diese verweist auf das Schicksal ihres Sohnes, der jung sterben wird. Liebe und Angst um das Kind sind Gefühle, mit denen sich Mütter, die solche Darstellungen betrachteten, gut identifizieren konnten; besonders im Hinblick auf die hohe Kindersterblichkeit, aber auch bezogen auf die hohe Müttersterblichkeit, also dem Tod einer Frau während der Schwangerschaft oder in den ersten Wochen nach Schwangerschaftsende. Eltern, denen das

2-5

Niederlande

Judit mit dem Haupt des Holofernes, 1520/30

Alabaster, 19 × 13 × 11 cm

Inv. Nr. 8470 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

traumatische Erlebnis, ein Kind zu verlieren, widerfuhr, fanden Trost in Maria, die ihr Schicksal teilt. Dieser Schmerz fand in der christlichen Kunst Ausdruck in den Darstellungen der Kreuzabnahme oder der Pietà, der Darstellung Marias, die ihren toten Sohn im Arm hält. Eine kleine Skulptur aus Süddeutschland aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt sehr eindringlich, wie der blasse, leblose Körper Christi, nur mit einem Lendentuch bedeckt, im Schoße Marias liegt (Abb. 2-7). Marias zum Himmel gerichteter Blick, die zusammengezogenen Brauen und der leicht geöffnete Mund, spiegeln den Schmerz und die Verzweiflung wider. Zugleich fällt auf, dass Maria als recht junge Frau wiedergegeben ist, obwohl sie bei der Kreuzigung doch etwa Mitte /Ende 40 Jahre alt gewesen sein müsste. Die Skulptur gibt damit ein Idealbild der Maria wieder, das sie zur ewig jungen Frau und Mutter stilisiert.



2-6

Donatello [um 1386–1466]

**Madonna und Kind (Die Pazzi-Madonna),
um 1420**

Marmor, 74,5 × 73 × 6,5 cm

Inv. Nr. 51 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische
Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Doch Maria kann keineswegs so einseitig betrachtet werden, wie es der Großteil der Kunstwerke suggeriert. Im *Lukasevangelium* ist ein Lobgesang (*Magnificat*) Marias überliefert, in dem sie Gott preist und die Veränderung der Zustände und Verhältnisse unter Gottes Herrschaft prophezeit: etwa bei den Machtstrukturen der Geschlechter, zwischen Armen und Reichen, den Herrschenden und den Untergebenen. Im Hinblick auf ihre Lebensumstände im Palästina des späten 1. Jahrhunderts v. Chr., das damals unter römischer Vorherrschaft stand und wo die Sicherheit der Herrschenden durch den Einsatz militärischer Gewalt gesichert wurde, erscheint das

Lied als explizite Herrschaftskritik, die in politischen Diskursen nicht geduldet wurde. Im apokryphen *Evangelium des Bartholomäus* aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., wird Maria als liturgische Autorität dargestellt, wenn sie von den Aposteln und explizit von Petrus dazu aufgefordert wird, die Rolle der Gebetsvorsteherin zu übernehmen. Das älteste bekannte *Dormition*-Manuskript, eine Erzählung über den Tod Mariens, wird in das 5. Jahrhundert n. Chr. datiert, könnte aber auf ältere Quellen zurückgehen. Laut dieser Schrift lehrte Maria, disputierte, führte Exorzismen durch, heilte, predigte das Evangelium, leitete die männlichen Apostel im Gebet an und schickte Frauen mit Schriften in Städte rund

2-7

Süddeutschland (Bayern)

Pietà, ca. 1750-1800

Gebrannter Ton mit originaler Fassung,
26,5 × 28 cm

Inv. Nr. 3184 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



um das Mittelmeer. Marias liturgische Verantwortung drückt sich bildlich in Darstellungen ab dem 6. Jahrhundert aus, in denen sie beispielsweise ein schalartiges Band trägt, das als Pallium, eine bischöfliche Insignie, gedeutet wird (in der Ostkirche entspricht es dem Omophorion). Fragmente eines solchen liturgischen Bandes im Bode-Museum, das in einem Friedhof im ägyptischen Achmîm-Panopolis gefunden wurde und in das 9. bis frühe 11. Jahrhundert datiert, zeigt kostbare Seidenstickereien von christologischen Szenen, geometrische Motive und Kreuze (Abb. 2-8). Doch dieser Bildtypus verlor in den folgenden Jahrhunderten, im Gegensatz zum Bild der Gottesmutter mit Kind, an Bedeutung. Marias Rolle wurde so über Jahrhunderte hinweg strategisch auf ihre Jungfräulichkeit und Mutterschaft reduziert. Dies blieb nicht ohne Folge für Christinnen, denen Maria als Vorbild dienen sollte; denn das Abweichen von diesen Idealen brachte Frauen in der öffentlichen Wahrnehmung unmittelbar in einen Gegensatz zur Heiligen.

Wie ein Gegensatz zu der ›reinen‹ Maria liest sich die Heilungsgeschichte der Haemorrhöissa, der blutflüssigen Frau, deren Namen wir nicht kennen (Mk 5,24-34). Sie litt zwölf Jahre lang an Blutungen. Ihr ganzes Vermögen gab sie für die ärztlichen Behandlungen aus. Und obwohl sie bei den Ärzt*innen vieles erlitt, half ihr keine Behandlung, im Gegenteil, es wurde immer schlimmer. Als Jesus in ihr Dorf kam, glaubte sie daran, dass er sie von ihrer Krankheit befreien könne, wenn sie nur ihn oder sein Gewand berühre. In einer Menschenmenge schaffte sie es schließlich heimlich den Gewandsaum zu berühren, wodurch die Blutung sofort endete. Das Fragment eines Sarkophagreliefs aus dem frühen 4. Jahrhundert n. Chr. aus Rom zeigt möglicherweise genau diesen Moment (Abb. 2-9). Von der Szene hat sich nur die knieende Frau am unteren linken Rand erhalten, Jesus stand wohl weiter links von der Bruchkante. Die Berichte schildern kein eindeutiges medizinisches Krankheitsbild. Doch allgemein wird angenommen, dass sie an vaginaler oder uteriner Blutung (lat. uterus für Gebärmutter) litt, was ganz unterschiedliche Ursachen gehabt haben könnte. Auch heute leiden etwa 30% der Frauen unter einer so starken Menstruation, dass diese ihr Leben negativ beeinflusst.



2-8

Achmîm-Panopolis (Ägypten)

Liturgisches Band, 9.-frühes 11. Jh.

Leinen und Seide, 217 × 10 cm insgesamt

Inv. Nr. 9182,9185,9187,9188 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



Körperlicher Ausfluss, sowohl beim Mann wie bei der Frau, galt den mosaischen Gesetzen nach als unrein. Bei Frauen betraf dies in erster Linie die Menstruationsblutung. Während der Zeit ihrer Periode galt die Frau als unrein, ebenso Personen, die sie berührten und Objekte, die die Menstruierende berührte; bei dauerhafter Blutung blieb die Frau auch dauerhaft unrein (Leviticus 12,7; 15,19-33 und 20,18). Die jüdischen Gesetze wurden auch von den Christ*innen übernommen. Gleichwohl es Gegenstimmen gab, die die Frau vor der Isolierung im familiären Umfeld schützen wollten, blieb besonders die Anwesenheit einer menstruierenden Frau im sakralen Raum stark umstritten, ihr Zugang zum Altar während der Eucharistiefeier wurde lange Zeit abgelehnt. Mehrdeutig scheint dabei, dass das Heilungswunder der Blutflüssigen oftmals im Kirchenraum selbst dargestellt wurde. Das Heilungswunder der Blutflüssigen findet sich auch in spätantiken und frühbyzantinischen exorzistischen Sprüchen und auf Gemmen und Schutzamuletten wieder. Sie wurden genutzt, um die Gebärmutter zu beschwören und bei Problemen mit der Gebärmutter zu helfen, etwa bei der Geburt, Nachgeburt, Wehen, Antikonzeption (Empfängnisverhütung) und heftigen Menstruationsblutungen. Wenn Frauen sich in Gesundheitsfragen in den Bereich des Glaubens begaben, dann auch, weil die Medizin, die immer männlich dominiert war, sich mit

2-9

Rom

Fragment vom Kasten eines einzonigen Fries-sarkophags, Anfang 4. Jh.

Marmor, 45 × 64 × 9 cm

Inv. Nr. 3261 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jürgen Liepe

den Funktionalitäten des weiblichen Körpers nicht ausreichend auskannte. Dass der männliche Körper als Norm im Bereich der Medizin begriffen wird, lässt sich mindestens auf die Zeit der alten Griechen zurückführen. Auch wenn die moderne Medizin die aristotelische Betrachtung (Aristoteles, 384–322 v. Chr.) des weiblichen Körpers als »verstümmelten männlichen« Körper überwunden hat, so ist die geschlechts- und genderspezifische Medizin bis heute eine Randerscheinung, mit fatalen Folgen für Frauen. Die Tabuisierung von genitalen Blutungen und die Ausgrenzung menstruierender Menschen aus dem Alltag besteht bis heute, wenngleich dies je nach Kulturraum stark variiert. Auch in reichen Industriestaaten wie Deutschland kann die



2-10

Tilman Riemenschneider [um 1460–1531]

**Die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena
[Teilstück vom Münnerstädter Retabel],
1490–92**

Lindenholz, ehemals polychromiert,
159 × 118 × 10,5 cm

Inv. Nr. 2628 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische
Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Menstruation heute noch zum sozialen Ausschluss führen, wenn Mädchen und Frauen sich beispielsweise Hygieneartikel, wie Binden, Tampons oder andere Produkte wie Schmerzmittel nicht leisten können und deshalb der Schule oder dem Berufsleben fernbleiben. Dieser Umstand, bekannt als Periodenarmut (engl. Period Poverty), betrifft besonders Frauen, die an der Armutsgrenze leben oder obdachlos sind. Im Januar 2020 wurde in Deutschland nach erfolgreicher Petition die Mehrwertsteuer für Tampons und Binden von 19 auf sieben Prozent gesenkt. Damit gelten sie nicht länger als Luxusartikel, sondern als Grundbedarf. Ebenfalls im Jahr 2020 erließ die schottische Regierung ein landesweites Gesetz, das vorsieht, Binden und Tampons in öffentlichen

Gebäuden, wie Schulen und Universitäten, kostenlos bereitzustellen.

Hure, Sünderin, Geliebte, Jüngerin, Apostelin – keine andere Frau der Bibel wurde so unterschiedlich bewertet und teilweise diffamiert wie Maria aus Magdala, auch Maria Magdalena genannt. Quellen, die über Marias Familie oder ihren sozialen Status präziser Auskunft geben könnten, gibt es nicht. Ihre Identifizierung über den Herkunftsort Magdala, eine Stadt am See Genezareth, lässt darauf schließen, dass sie nicht verheiratet war und dass sie als unabhängig von familiären Bindungen wahrgenommen wurde. Die Jüdin Maria aus Magdala wurde, nachdem Jesus sie von sieben Dämonen befreit hatte, eine seiner Jüngerinnen und hatte eine führende Rolle inne, die je nach kanonischer oder außerkanonischer Quelle variiert. Die Evangelien überliefern, nicht immer einheitlich, dass Maria bei der Kreuzigung Christi und seiner Grablegung anwesend war, und am Ostermorgen das Grab leer vorfand. Zudem ist sie auch die erste Person, der der auferstandene Christus begegnete. Er beauftragte sie, den anderen Jünger*innen seine Auferstehung zu verkünden (Joh 20,14-18). Diese Begegnung zwischen Maria aus Magdala und dem Auferstandenen ist auf dem von Tilman Riemenschneider (um 1460–1531) geschaffenen Relief des Münnerstädter Retabels wiedergegeben (Abb. 2-10). Der Verkündigungsauftrag ist gleichsam der Grund dafür, sie als Autoritätsfigur und speziell als Apostelin zu interpretieren. Ihre exponierte Stellung als enge Gefährtin Jesu, Diskussionspartnerin, Lehrerin, Apostelin, ja sogar als Mitglied des Zwölferkreises, wird darüber hinaus in den apokryphen gewordenen Schriften deutlich, beispielsweise im *Evangelium der Maria*, der *Sophia Jesu Christi*, der *Pistis Sophia*, oder dem *Evangelium nach Philippus*; es sind Schriften, die zeitlich später entstanden und nicht in den Kanon des Neuen Testaments aufgenommen wurden, obwohl sie teils sehr weite Verbreitung fanden. Bereits Anfang des 3. Jahrhunderts wird Marias apostolische Autorität mit dem Titel *apostola apostolorum* (Apostelin der Apostel) formuliert (Hippolyt von Rom, ca. 170–235), der besonders ab dem 11./12. Jahrhundert Verwendung fand. Doch die Autorität und Stellung Marias war nicht unumstritten. So wird im *Lukasevangelium* die Ersterscheinung des auferstandenen Jesu dem Apostel Petrus zugesprochen, das apokryphen gewordenen *Thomas-evangelium* wie auch das *Evangelium der Maria* berichten von einem Konkurrenzverhältnis um den Führungsanspruch zwischen Maria aus Magdala und Petrus. Während Maria aus Magdala in den Ostkirchen weiter als Apostelgleiche rezipiert und verehrt wird, entsteht in der Westkirche eine folgenschwere Transformation der Maria, die sich in der Kunst-, Kultur-, und Literaturgeschichte widerspiegelt.



2-11

Hans Multscher [um 1400–1467]

Die Erhebung der Maria Magdalena, um 1430

Walnussbaumholz, gefasst, 132 × 57 × 37 cm

Inv. Nr. 5923 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Bereits ab dem 2. Jh. n. Chr. gibt es Tendenzen, verschiedene Geschichten von Frauen im Neuen Testament, die ebenfalls Maria hießen oder anonym geblieben sind, mit Maria aus Magdala zu vermischen. Dies gipfelte Ende des 6. Jh. n. Chr. in der Gleichsetzung von Maria aus Magdala mit Maria aus Bethanien (Joh 12,1-8) und der sündigen Frau im Haus eines Pharisäers (Lk 7,36-50) durch Papst Gregor I. (Pontifikat 590–604) in dessen Magdalenenhomilien. Auch weil die namenlose Sünderin, die Jesus die Füße mit ihren Tränen wäscht, sie mit ihren Haaren trocknet und anschließend salbt, sexualisiert gedeutet wurde, wurde Maria aus Magdala posthum zur Hure erklärt. So entstand das weit verbreitete Bild der reuigen Sünderin Maria aus Magdala, oft dargestellt mit langen offenen Haaren, unbedeckten Brüsten und dem Salbgefäß. Die *Legenda aurea* (goldene Legende), eine weit verbreitete Sammlung von Heiligenlegenden aus dem 13. Jahrhundert, kennt noch weitere Legenden um Maria aus Magdala. So soll diese nach Christi Tod nach Südfrankreich gekommen sein und dort als Predigerin gewirkt haben. Es wird aber auch berichtet, dass sie sich als Einsiedlerin und Büsserin in eine Höhle in einer abgelegenen, wüstenartigen Gegend zurückzog. Bei der Ausgestaltung letzterer Legende wurde sie mit einer anderen historischen Maria gleichgesetzt, der sogenannten Maria Aegyptiaca. Diese war im 4./5. Jahrhundert eine zum Christentum bekehrte, ehemalige Prostituierte aus Alexandria, die als Asketin in der Wüste lebte und deren Körper mit einem Haarkleid bedeckt war. Hans Multscher (um 1400–1467) greift diese Legendenverschmelzung in seiner Skulptur, die er um 1430 in Ulm schuf, auf und stellt Maria aus Magdala mit dem langen, goldenen Haarkleid dar, das eigentlich das ikonographische Merkmal der Maria Aegyptiaca ist (Abb. 2-11).

An der Skulptur von Hans Multscher lässt sich die komplizierte Rezeptionsgeschichte Marias aus Magdala von der Begleiterin Jesu und Apostelin der Apostel zur Sünderin und reuigen, asketischen Büsserin thematisieren. Vielfach wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass es sich hierbei nicht um zufällige Verwechslungen, sondern wesentlich um Genderkonstruktionen in patriarchalen Gesellschaftsformen gehandelt hat. In dieselbe Kerbe schlägt in gewisser Weise auch das moderne Narrativ um Maria aus Magdala, wenn im 2003 erschienenen Roman *The Da Vinci Code* (dt. *Sakrileg*) von Dan Brown Erzählungen aus dem Neuen Testament, den apokryph gewordenen Evangelien und der *Legenda aurea* dahingehend interpretiert werden, dass Maria aus Magdala und Jesus eine sexuelle Beziehung mit Nachkommen gehabt hätten. Denn auch hier wird Maria aus Magdala auf ihre Rolle als Frau von Jesus und als Mutter seiner Kinder reduziert.



2-12

Abu Mina (Ägypten)

Menasampulle, Ende 5. Jh./Mitte 7. Jh.

Heller Ton, 13,8 × 11 × 1,1 cm

Inv. Nr. 6004 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Eine ähnliche Verdrängung in der Westkirche hat auch eine andere Frau erfahren, die hingegen in der Ostkirche bis heute als Apostelgleiche und Protomärtyrerin verehrt wird. Es handelt sich um Thekla, die der Geschichte folgend eine junge schöne Frau von hohem Stand aus Ikonium war, dem heutigen Konya in der Türkei. In diese Stadt kam der Apostel Paulus während seiner ersten Missionsreise (etwa im Jahr 46/47 n. Chr.). Sie hörte Paulus vom christlichen Glauben und der Enthaltensamkeit reden, bekannte sich zu Christus und löste daraufhin ihre Verlobung. Es kam schließlich dazu, dass ihre eigene Mutter den Stadthalter dazu drängte, Thekla zu verbrennen, als Mahnung an alle anderen Frauen, die von Paulus bekehrt wurden. Durch eine göttliche Fügung überlebte sie das Feuermartyrium und folgte dem Apostel Paulus auf seiner Reise. Als sie beide in Antiochia ankamen, begegnete Thekla einem Mann namens Alexander, der sie beehrte und sie auf offener Straße bedrängte. Thekla wehrte sich gegen diesen Übergriff und schrie: »Tue einer Fremden nicht Gewalt an, tue nicht der Magd Gottes Gewalt an!«. Aus der Demütigung über die Zurückweisung heraus, brachte Alexander sie vor den Stadthalter, der sie zum Tode *ad*

bestias verurteilte, also zum Kampf gegen wilde Tiere. Das Urteil löste Entsetzen unter den Frauen der Stadt aus und Tryphänie, Königin und Verwandte des Kaisers, nahm Thekla bis zum Kampf in ihre Obhut, damit sie in der Gefangenschaft nicht geschändet würde. Die Geschehnisse dieses Tierkampfes sind komprimiert auf einer Pilgerampulle aus Ägypten dargestellt worden (Abb. 2-12). Thekla steht inmitten der Tiere, die sie töten sollten: Löwe, Bär und zwei Stiere. Sie ist vollkommen schutzlos, nur mit einem Tuch um die Hüften bekleidet und ihre Arme sind auf den Rücken gefesselt. Von den gefesselten Armen führt je ein Seil zu den Stieren, die sie, nachdem sie die Angriffe der anderen Tiere überlebt hatte, in Stücke reißen sollten.

Nachdem sie im Angesicht des Todes eine Art Selbsttaufe vollzog und alle Angriffe der wilden Tiere überlebte, wurde sie letztlich freigelassen. Als sie in ihre Heimatstadt zurückkehren wollte, sprach Paulus zu ihr: »Gehe hin und lehre das Wort Gottes!«. Paulus erteilte damit Thekla den Lehr- und Missionierungsauftrag (zu Paulus siehe auch S. 72–73).

Die Geschichte der Heiligen Thekla von Ikonium ist aus den apokryph gewordenen *Akten des Paulus und der Thekla*, auch *Thekla-Akten* genannt, bekannt, die etwa in der zweiten Hälfte des 2. Jh. herausgegeben wurden. Obwohl der karthagische Jurist Tertullian in seiner Schrift *de baptismo* (Über die Taufe) bereits um 200 n. Chr. behauptete, dass die Geschichte um Thekla erfunden sei, verbreiteten sich ihre Geschichte und ihr Kult im gesamten Mittelmeerraum und Thekla wurde in den frühen Jahrhunderten zur meist verehrten christlichen Heiligen. Im Westen schwächte sich ihr Kult im 5. Jahrhundert ab, da die Thekla-Akten neben anderen Schriften nun durch das *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis* (Ende 5./Anfang 6. Jh. n. Chr.) als apokryphe Schrift »verurteilt« wurden. Zeitgleich trat der Marienkult verstärkt in den Vordergrund und die Verehrung der Gottesgebärerin (Theotokos) löste vermutlich die der Heiligen Thekla, als Apostelgleiche und Protomärtyrerin, ab. Die Thekla-Akten geben einen komplexen Einblick in die Lebenswelten von Frauen und thematisieren unter anderem die Abhängigkeiten zur Familie, Frauensolidarität, und die Lehr- und Missionierungstätigkeit von Frauen. Denn wenn Tertullian die Thekla-Akten als erfunden bezeichnete, dann auch, weil Frauen sie seinerzeit heranzogen, um ihre Bevollmächtigung zur Lehre und zur Taufe zu bestätigen.

Das höchste Gebot des Neuen Testaments ist die Nächstenliebe (griech. Diakonia; lat. Caritas). Caritas ist die Liebe von und zu Gott und zudem die Liebe zum*r Nächsten, wie sie bereits in der Tora gefordert wird. Diese Liebe wird in der Barmherzigkeit zum Ausdruck gebracht, wenn sich Menschen vorbehaltlos einander zuwenden.

Nächstenliebe wurde so prägend für das Christentum, weil soziale Netzwerke und die systematische Sorge für Arme und Bedürftige in der römischen Antike nicht verankert waren, wenngleich das Prinzip der Fürsorge bereits bekannt und verschiedentlich umgesetzt wurde. Christliche Gemeinschaften versuchten diese sozialen Versorgungslücken durch die Versorgung von Armen, Waisen, Witwen und alten Menschen auszugleichen. Barmherzigkeit drückte sich beispielsweise in der Armenspeisung, der Aufnahme obdachloser Personen, der Pflege Kranker, dem Freikauf von Gefangenen oder auch in der menschenwürdigen Bestattung aus. Die tätige Nächstenliebe jedes*r Einzelnen wurde in der Folgezeit in der Kirche institutionalisiert. Caritasarbeit wurde daher seit jeher als ein wichtiger Aspekt des christlichen Glaubens und als wichtiger Bestandteil der Institution Kirche wahrgenommen.

In der christlichen Kunst wurde die Caritas als weibliche Personifikation erst ab dem 12. Jahrhundert vermehrt dargestellt. Ob eine Personifikation weiblich (lat. femininum) oder männlich (lat. masculinum) dargestellt wird, hängt vom grammatikalischen Geschlecht des lateinischen Wortes ab, das der Personifikation zu Grunde liegt. Zu erkennen ist sie entweder im Kontext mit der Darstellung anderer Tugenden oder durch Attribute wie etwa einem Brot, einem Mantel, den sie einem Bettler gibt oder einem Herzen. Ab dem 14. Jahrhundert erhält die Caritas dann als kennzeichnendes Attribut ein oder mehrere Kinder und in der Renaissance und im Barock löst sich das Bild von der personifizierten Tugend hin zum Bild der genrehaften Mutterliebe. Die Personifikation der Nächstenliebe wird in der Folge vermehrt im öffentlichen wie im privaten Raum als stillende junge Mutter mehrerer Kinder wiedergeben. So auch bei dem Bozzetto des Melchiorre Caffà aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, der die Caritas beim Stillen des Säuglings zeigt, während ein zweites Kind sich an ihre Seite drängt (Abb. 2-13). In der Kunst wurde damit etwas verbildlicht, das in der Realität vieler Gesellschaften bereits verankert war: Die strategische Nutzung des Ideals weiblicher Fürsorglichkeit.

Fürsorglichkeit drückt sich nicht nur in der Versorgung der Kinder aus, sondern schließt auch Hausarbeit und die Pflege von Angehörigen mit ein, heute allgemein als Care-Arbeit bezeichnet. Solcher unbezahlten Arbeit, die zu einem erheblichen Großteil schon immer von

Frauen geleistet wurde, wird zwar ein wirtschaftlicher Wert zugeschrieben, aber sie zählt nicht zur Wirtschaft. Dass unbezahlte Arbeit von Frauen, nicht nur im familiären Rahmen, sondern auch in karitativen Organisationen als kostenlose Ressource wahrgenommen wird, ist heute bekanntermaßen ein Faktor, der zur Ungleichheit zwischen den Geschlechtern beiträgt. Auch im Jahr 2020 leisteten Frauen in der EU 75 % der unbezahlten Betreuungs- und Hausarbeit und waren in der Corona-Pandemie besonders von der Mehr- bzw. Überbelastung betroffen, wenn beispielsweise die Kinderbetreuung wegfiel. Doch auch ohne Pandemie ist die Vereinbarkeit von Berufs- und Privatleben bis heute, unter anderem wegen fehlender Kinderbetreuungsmöglichkeiten und anderen Betreuungsdiensten, für viele Frauen nicht möglich oder sehr schwierig, was sich wiederum auf ihre Arbeitssituationen, Gehälter und Renten auswirkt aber auch auf deren Gesundheit, wenn sie stetiger Doppelbelastung ausgesetzt sind.

In der Archäologie und Kunstgeschichte ist die Frauen- und Geschlechterforschung heute ein akzeptiertes Forschungsfeld und eine immer größere Zahl von Forschungsprojekten und Publikationen bieten Möglichkeiten zur kritischen Auseinandersetzung mit einer androzentrischen Geschichtsdeutung und Geschlechterkonstruktionen. Im Hinblick auf Kunstwerke, die Frauen aus biblisch-christlichen Erzählungen wiedergeben, ist es unerlässlich, die theologische und literarische Rezeptionsgeschichte miteinzubeziehen. Es ermöglicht in vielen Fällen, die Frau hinter dem Kunstwerk wahrzunehmen und kritisch zu analysieren, wie und warum Frauen so dargestellt wurden, wie wir ihnen heute im Bode-Museum begegnen.

2-13

Melchiorre Caffà [1631–1667]

**Caritas (Allegorie der Nächstenliebe),
1661/67**

Gebannter Ton, 22,3 cm

Inv. Nr. 7231 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

