

# FRAUEN IN DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN MYTHOLOGIE

Die dritte Route beleuchtet die Rollen von Frauen in der antiken Mythologie und deren künstlerische Darstellung.

Venus, Diana, Herkules oder Odysseus – die Sagen über die Held\*innen und Gött\*innen aus der griechisch-römischen Mythologie sind berühmt und prägen die europäische Bilder- und Vorstellungswelt bis heute.

Seit das Christentum im späten 4. Jh. im Römischen Reich zur Staatsreligion erklärt worden war, wurden heidnische Bräuche und Kulte um antike mythologische Gottheiten unterdrückt oder christianisiert. Dennoch lebte die griechisch-römische Mythologie weiterhin fort und wurde kontinuierlich rezipiert, da antike Autoren zum Bildungskanon gehörten.

In der Renaissance erlebte die antike Mythologie eine Blütezeit. Der Rückgriff auf die Antike ermöglichte es Künstler\*innen, biblische Motive um mythologische Themen zu erweitern und neue Darstellungsweisen zu entwickeln. Die gesamte frühe Neuzeit (15.–18. Jh.) hindurch spielte die antike Mythologie in der bildenden Kunst und Literatur eine bedeutende Rolle und wurde auch für die höfische und politische Repräsentation genutzt.

Antike Mythen wurden im Kontext der jeweiligen Epoche den Lebensrealitäten und Bedürfnissen angepasst und aktualisiert. Durch sie konnte die Ordnung der Welt, aber auch der Gesellschaft und der Geschlechterverhältnisse, erklärt bzw. legitimiert werden, zugleich spiegeln sich in ihnen patriarchale Wertvorstellungen wider. Viele bereits in der Antike formulierten Idealvorstellungen vom Wesen der Frau wurden vom Christentum übernommen und überstanden die Jahrhunderte bis heute. Zum Idealbild der Frau zählten etwa Bescheidenheit, Passivität und Gehorsam – Aspekte, die das genaue Gegenteil der idealen Eigenschaften des Mannes bildeten.

Frauen galten in der Antike als schwach, mangelhaft und minderwertig, darüber hinaus aber aufgrund ihrer vermeintlichen Triebhaftigkeit auch als gefährlich. Um sie zu kontrollieren und die patriarchalen Machtstrukturen sicherzustellen, waren Frauen in der Antike weitgehend von der (politischen) Öffentlichkeit ausgeschlossen, abgesehen von ihrer Teilnahme an religiösen Festen oder als Priesterinnen (siehe S. 10). Mädchen aus der Oberschicht erhielten nur eine rudimentäre Ausbildung und wurden jung verheiratet. Als Ehefrauen waren sie

neben den Kindern und Sklav\*innen den männlichen Hausherrn unterstellt und vor allem für die Führung des Haushaltes und das Aufziehen der Kinder verantwortlich. Mächtige Göttinnen wie Venus (griech. Aphrodite), Diana (griech. Artemis), Minerva (griech. Athene) und Ceres (griech. Demeter) wurden insbesondere von Frauen aus verschiedenen Beweggründen verehrt: Zum Schutz von Kindern und jungen Mädchen, für eine unkomplizierte Schwangerschaft oder eine glückliche Ehe. Göttinnen und Frauen der antiken Mythologie verkörperten verschiedene, als weiblich verstandene Rollenbilder, Eigenschaften und Aspekte, die sich miteinander vermischen konnten: Jungfräulichkeit, Schönheit, Leidenschaft, Mutterschaft, Verführung, eheliche Treue etc.

War die Jungfräulichkeit ein wichtiger Aspekt weiblicher Gottheiten wie der Minerva und der Diana, so fällt auf, dass in der Mythologie keine einzige männliche Gottheit eine sexuell enthaltsame Lebensweise führte. Ganz im Gegenteil: Die Vergewaltigung von Göttinnen und Sterblichen durch Götter – der Prominenteste unter ihnen ist Jupiter (griech. Zeus) – und Männer ist ein wesentlicher Bestandteil der klassischen Mythologie. Allein in den *Metamorphosen* des römischen Dichters Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.) handeln 50 Erzählungen von Vergewaltigungen, denen neben Frauen und weiblichen Gottheiten auch Knaben zum Opfer fallen. Die *Metamorphosen* spielen eine wichtige Rolle für die künstlerische Rezeption der Antike seit der Renaissance, in der dann auch Vergewaltigungen zu einem populären Sujet wurden – so wie etwa der *Raub der Proserpina*: ein Mythos, der in verschiedenen Varianten existiert und je nach Kontext von der Entführung und Vergewaltigung der jungfräulichen Proserpina (griech. Persephone) berichtet. Proserpina ist die Tochter von Ceres und Jupiter. Nachdem Pluto (griech. Hades), der Gott der Unterwelt, vom Pfeil des Amor (griech. Eros) getroffen wird, entflammt sein leidenschaftliches Begehren für sie und er entführt sie in sein Reich. Bei der Suche nach Proserpina findet ihre Mutter Ceres ihren verlorenen Gürtel – in der griechischen Antike und anderen Kulturen ein Zeichen der Jungfräulichkeit. Nun weiß sie, was geschehen ist und lässt in ihrer Verzweiflung und Trauer das Land verdorren. Auf Geheiß von Jupiter lässt Pluto Proserpina wieder frei, schafft es aber durch eine List, dass sie einen Teil des Jahres bei ihm in der Unterwelt verbringen muss.



3-1  
Adrian de Vries (um 1545–1626)

**Raub der Proserpina, 1621**

Bronze, 192 × 67 × 83 cm

Inv. Nr. 8517 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

In den Bildwerken der Renaissance und des Barock war der *Raub der Proserpina* – die gewaltvolle Umklammerung der sich verzweifelt wehrenden nackten Frau – ein beliebtes Motiv. Auch im Bode-Museum finden sich einige Werke zu diesem Thema – etwa in Form einer überlebensgroßen Bronzegruppe (Abb. 3-1) oder einer kleinen Elfenbeinskulptur (Abb. 3-2). Die beschönigende Beschreibung als »Raub« verdeckt, dass es sich hier nicht ausschließlich um eine Entführung, sondern in der Konsequenz auch um eine Vergewaltigung handelt. Die Verfolgung einer verängstigten jungen Frau ist Ausdruck männlicher Dominanz und steht im Zusam-



3-2  
Matthias Steinl (1644–1727)

**Pluto und Proserpina, um 1690**

Elfenbein 38,1 cm

Inv. Nr. 16737, Sammlung Würth, Künzelsau © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

menhang mit der in der Antike geläufigen Metapher von Frauen als wilden Tieren, die von Männern gejagt, unterworfen und gezähmt werden müssen. Exemplarisch hierfür steht etwa die Erzählung von Daphne und Apollo (griech. Apollon) – ein populäres Sujet in der bildenden Kunst seit der Renaissance, das auch der deutsche Architekt und Bildhauer Andreas Schlüter (1659–1714) in zwei Skulpturen aus Sandstein aufgreift (Abb. 3-3 und 3-4). Die jungfräuliche Nymphe Daphne wird von dem Gott Apollo begehrt. Er verfolgt sie, um sie zu vergewaltigen. Ihre Flucht wird bei Ovid mit Jagdmetaphern – und damit dem vermeintlich »natürlichen«,



3-3  
Andreas Schlüter [1659–1714]  
**Daphne, 1712**

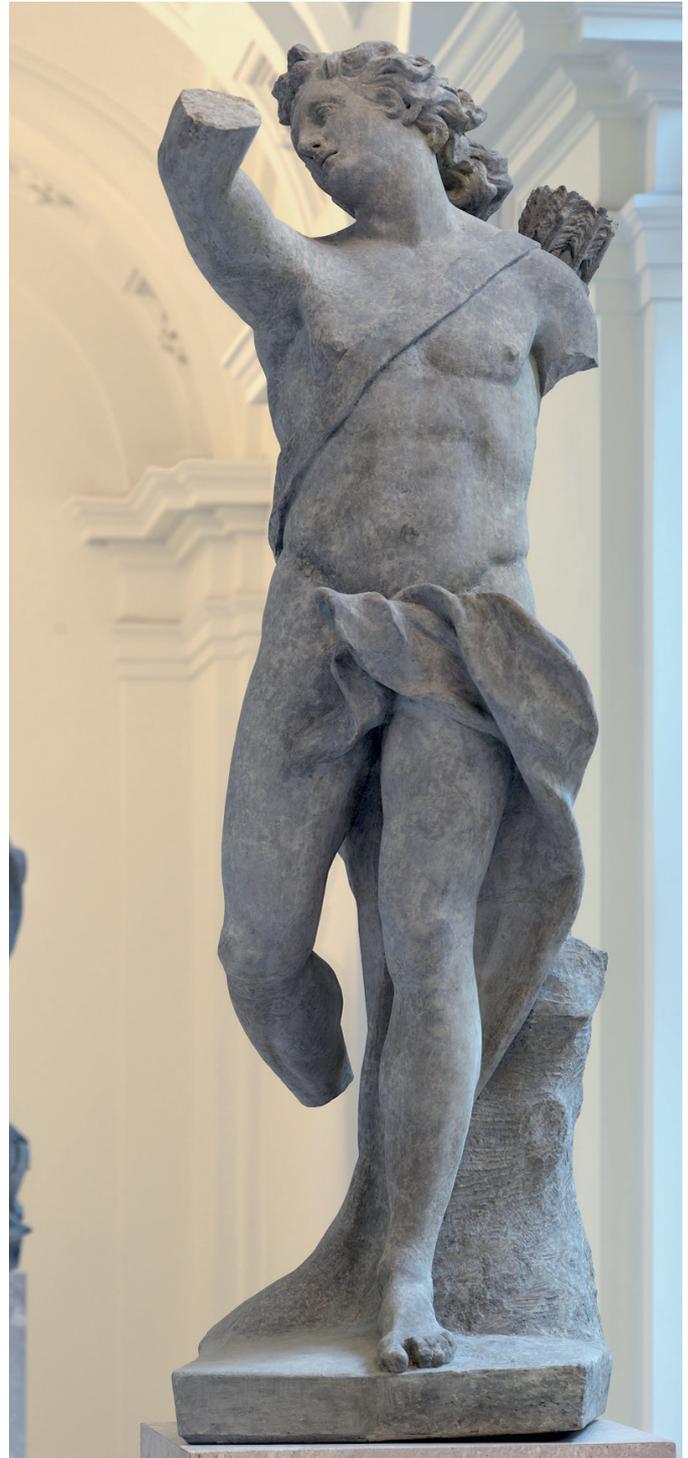
Sandstein, 210 × 82 × 105 cm

Inv. Nr. 8659 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

3-4  
Andreas Schlüter [1659–1714]  
**Apoll, 1712**

Sandstein, 200 × 59 × 82 cm

Inv. Nr. 8658 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



männlichen Jagdtrieb – untermalt: etwa durch Bezeichnungen wie Wolf und Lamm, Löwe und Hirschkuh, Jagdhund und Hase. Die Angst der fliehenden Nymphe verstärkt noch das Begehren ihres Verfolgers, in dessen Augen ihre Flucht vor ihm ihre Schönheit noch hervorhebt. Auf Daphnes Hilferuf hin wird sie schließlich in einen Lorbeerbaum verwandelt, in dessen Gestalt sie aber weiterhin Apollos übergriffiges Verhalten ertragen muss.

Mythologische Vergewaltigungsszenen boten den meist männlichen Künstlern die Gelegenheit, nackte Figuren darzustellen, darüber hinaus aber auch, die Täter bzw.



3-5  
Pierino da Vinci [1529–1553]  
**Leda mit dem Schwan, 1547**  
Marmor, 46,5 × 62 × 7 cm

Inv. Nr. 30/67 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

deren Gewaltanwendung unsichtbar werden zu lassen. Davon zeugen auch die unzähligen Bildwerke von *Jupiter und Io* – Jupiter vergewaltigt Io als Nebel – über *Jupiter und Danae* – Jupiter vergewaltigt Danae als Goldregen – bis *Leda und der Schwan*. In letzterer Geschichte begehrt Jupiter die mit dem spartanischen König Tyndareos verheiratete Leda. Er vergewaltigt sie in Gestalt eines Schwans. Aus der Verbindung wird Helena geboren, die später eine zentrale Figur im Trojanischen Krieg spielen wird. Die Geschichte von Jupiter und Leda ist ein beliebtes erotisches Motiv in der Kunstgeschichte, das sich auch in den Sammlungen des Bode-Museums mehrfach findet (Abb. 3-5 und 3-6). Im überwiegenden Großteil der Bildwerke tritt der Aspekt der sexuellen Gewalt durch Jupiter zugunsten einer sinnlichen Liebesszene zurück, in der die Frau sich willig hingibt.

Die Verharmlosung sexualisierter Gewalt hat eine lange Tradition und ist noch heute ein aktuelles Thema, etwa wenn eine Vergewaltigung in den Medien als »Sextat« bezeichnet und damit bagatellisiert und heruntergespielt wird.

Doch es gibt auch eine göttliche Beschützerin der Jungfräulichkeit: Diana, Tochter des Jupiters und der Göttin Latona (griech. Leto), Zwillingsschwester des Apollo. Als keusche Göttin der Jagd und der Tiere, der Jungfräulichkeit und der Geburt, bestraft sie männliche Zudringlichkeit und bekleidet eine zentrale und aktive Rolle im antiken Götterhimmel, wie auch die raumgreifende Marmorskulptur im Bode-Museum *Diana als Jägerin* (Abb. 3-7) demonstriert. Diana wurde als Beschützerin von Mädchen, jungen Frauen und werdenden Müttern verehrt. Zu ihrem Gefolge von Nymphen zählen u. a. Kallisto, Maira, Arethusa sowie die bereits erwähnte Daphne.

Die bekannteste mythische Erzählung über Diana ist ihre Begegnung mit dem Jäger Aktaion. In der griechischen Version des Mythos behauptet Aktaion, besser jagen zu können als Diana, außerdem wagt er es, Semele, eine



3-6

Jacob Gabriel Müller [1721–1780]

**Leda mit dem Schwan, 1765**

Blei und Marmor, 34,5 × 23 × 23 cm

Inv. Nr. 6/65 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



3-7

Bernardino Cametti [1670–1736]

**Diana als Jägerin, 1720/50**

Marmor, 258 cm

Inv. Nr. 9/59 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



3-8  
Giuseppe Mazza [1653–1741]  
**Diana mit Nymphen und Aktaion, um 1710**  
Marmor, 56 × 72 × 8 cm

Inv. Nr. M 284, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins  
© Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der  
Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Geliebte des Jupiter, zu begehren. Für Diana jedenfalls Grund genug, ihn in einen Hirsch zu verwandeln, woraufhin er von seinen eigenen Jagdhunden zerrissen wird. In der römischen Version des Mythos ist Aktaion bei der Jagd, als er zufällig den nackten Körper der Diana beim Baden sieht. Zur Strafe verwandelt sie ihn in einen Hirsch und er wird von seinen Hunden gefressen. In beiden Fällen wird der Jäger zum Gejagten. Verhandeln die Bildwerke aus dem griechischen Kontext vorwiegend das grausame Schicksal Aktaions, so setzt sich in der künstlerischen Rezeption letztlich die römische Version durch – der Moment seines Blickes auf den nackten Körper der Diana in ihrem Gefolge ebenfalls nackter Nymphen. Ein Marmorrelief im Bode-Museum veranschaulicht dieses Motiv mittels einer harmonisch wirkenden Szenerie, in der die gewaltvolle Thematik

in den Hintergrund rückt und die schönen Frauenkörper im Fokus stehen (Abb. 3-8).

Diese Episode und insbesondere der begehrlche Blick auf den kaum verhüllten weiblichen Körper wurden in der europäischen Kunstgeschichte vielfach dargestellt, besonders häufig in der Kunst und Literatur der Renaissance und des Barock. Ein Grund hierfür mag auch an der Beliebtheit der Jagd beim Adel liegen, die anhand dieses Sujets eine mythische Widerspiegelung und Aufwertung fand.

Die Episode mit Aktaion bietet im Kontext der Antike mehrere Deutungsmöglichkeiten. Die Jagd galt als eine charakteristische Ausdrucksform von Männlichkeit und als Vorbereitung auf den Krieg, weist aber auch, wie bereits anhand der Verfolgung von Daphne durch Apollo geschildert, sexualisierte Aspekte auf. Der Hirschjäger Aktaion überschreitet auch die Grenzen im sexuellen Kontext: Tiere und im besonderen Rehwild wurden in der Antike sowohl mit Frauen als auch mit Diana assoziiert. Diese Gleichsetzung von Tieren und Frauen geht möglicherweise auch auf die Ehrfurcht vor der Fruchtbarkeit der Frau und vor ihrer Fähigkeit, Kinder zu gebären, zurück.



3-9  
 Germain Pilon [um 1525–1590]  
**Venus und Amor, 1550–1600**  
 Marmor, 210 × 80 × 61 cm

Inv. Nr. 1964 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Der Aspekt der weiblichen Fruchtbarkeit und Sexualität wird von der wohl bekanntesten Göttin aus der Mythologie verkörpert: Venus, Gattin des Vulkan (griech. Hephaistos) – Gott des Feuers und der Schmiedekunst – und prominente Liebhaberin des Kriegsgottes Mars (griech. Ares). Aus ihren vielen Liebesaffären mit Göttern wie Menschen gingen u. a. Amor, Hermaphroditus (griech. Hermaphroditos) und Aeneas hervor. Als göttliche Urahnin des römischen Volkes – ihr Sohn Aeneas gilt als Stammvater Roms – wurde Venus in der römischen Kaiserzeit vor allem seit Julius Caesar (100–44 v. Chr.) besonders verehrt.

Venus ist zwar auch die Göttin der Seefahrt, wird aber vor allem als Göttin der Liebe und Schönheit verehrt. In der bildenden Kunst gilt sie als Prototyp des ideal-schönen weiblichen Aktes und ist – häufig gemeinsam mit ihrem Begleiter Amor – auch in unzähligen Werken im Bode-Museum dargestellt (Abb. 3-9). Bis ins späte 4. Jh. v. Chr. wurde sie – anders als ihre männlichen Götterkollegen – nicht nackt dargestellt, sondern mit reicher Kleidung und Schmuck, um ihre außergewöhnliche Schönheit hervorzuheben. Der griechische Bildhauer Praxiteles schuf zwischen 350 und 340 v. Chr. mit der schon in der Antike berühmten sog. *Knidischen Aphrodite* die erste monumentale weibliche Aktfigur und etablierte mit ihr zugleich den Typus der *Venus pudica* (»schamhafte Venus«): ein weiblicher Akt, dessen Hand den Schambereich zu bedecken sucht. Dieses erotische Bildmotiv – das sich in der Folge weit verbreitete – lässt die geschlechterspezifischen Machtverhältnisse und die Konstruktion von weiblicher Sexualität deutlich werden: Die nackte weibliche Figur, die sich schüchtern vor den begehrliehen Blicken der Betrachter\*innen zu schützen sucht, steht im Gegensatz zum männlichen Akt in der Antike, der seinen Genitalien keine weitere Beachtung schenkt. Anhand dieser Demonstration von Geschlechterdifferenz zeigt sich, wie das Ideal von Weiblichkeit aussah – nämlich passiv, keusch und zugleich auch erotisch. Das änderte sich auch nicht in der Renaissance, als der männliche Akt als Symbol des freien Subjektes ins Zentrum rückte. In der Tradition der *Venus pudica* steht auch eine Kleinbronze im Bode-Museum, die als sog. *Venus marina* ein im 16. Jh. beliebtes Motiv aufgreift (Abb. 3-10).

In der bildenden Kunst war Venus vom 15. bis zum 18. Jh. äußerst populär. Sie konnte als Figur der antiken Mythologie freizügiger dargestellt werden, als es etwa historischen oder lebenden Personen nach den damaligen Moralvorstellungen gestattet gewesen wäre. Im Rokoko (ca. 1720–1780) wurde der verführerische Aspekt bei den Darstellungen der Venus besonders unterstrichen.



Zu den Attributen der Venus zählen neben der Muschel, dem Delphin und dem Spiegel auch der Apfel als Reminiszenz an das *Urteil des Paris*. In dieser Erzählung wirft Discordia (griech. Eris), die Göttin der Zwietracht, bei der Hochzeit von Peleus und Thetis einen goldenen Apfel mit der Aufschrift »Der Schönsten« unter die anwesenden Gäste. Daraufhin entbrennt ein Streit zwischen Venus, Minerva und Juno (griech. Hera), wem unter ihnen der Apfel gebühre. Jupiter entscheidet, dass Paris, der junge Prinz von Troja, das Urteil fällen soll. Venus verspricht ihm die schönste Frau, Minerva militärischen Ruhm und Juno Macht. Paris entscheidet sich für Venus. Mit ihrer Hilfe entführt er »die schönste Frau« Helena und löst damit den Trojanischen Krieg aus. Das *Urteil des Paris* erlaubte es Künstler\*innen, drei weibliche Akte in unterschiedlichen Posen zu zeigen und wurde in der bildenden Kunst seit dem Mittelalter häufig dargestellt. Dabei wurden die Bildwerke mitunter auch aktualisiert, indem die Figuren die zeitgenössische Mode tragen oder die Gesichtszüge der Auftraggeber\*innen aufweisen. Eine solche Adaption weist auch das Relief *Das Urteil des Paris* (Abb. 3-11) im Bode-Museum auf. Es entstand anlässlich der Vermählung des Pfalzgrafen Ottheinrich (1502–1559) mit Susanna von Bayern (1502–1543) und nimmt sogar eine inhaltliche Veränderung der Episode vor: anstelle der Venus wählt der als Ritter dargestellte Paris die Göttin Juno.

Venus, deren große Macht darin besteht, Menschen wie Gottheiten in plötzlicher Liebe entflammen zu lassen, ist bekannt für ihre sexuellen Abenteuer. Im Gegensatz zu den anderen Göttinnen des Olymp ist sie nie sexuell belästigt oder vergewaltigt worden. Als sexuell befreite Frau ist sie alles andere als passiv und übernimmt häufig die Initiative. Die Liste ihrer Liebhaber ist lang, ein prominenter unter ihnen ist der junge Sterbliche Adonis: bis heute der Inbegriff von Jugend und Schönheit. Venus lernt ihn bei der Jagd kennen und beginnt mit ihm eine leidenschaftliche und romantische Affäre, die ihren Ausdruck auch in einem barocken Elfenbeinrelief im Bode-Museum findet (Abb. 3-12). Entgegen ihrer Warnungen geht Adonis zur Jagd (Abb. 3-13) und wird dabei von einem wilden Eber – vom eifersüchtigen Mars gesandt – getötet. Seitdem lebt Adonis einen Teil des Jahres in der Unterwelt, den anderen bei Venus. Im antiken Mittelmeerraum wurden Tod und Wiederauferstehung des Adonis festlich begangen. Aufgrund ihrer engen Parallelen zum Christentum – dessen

3-10

Girolamo Campagna [1549–1625]

**Venus Marina, um 1600**

Messing, 25,8 × 7,5 × 6,6 cm

Inv. Nr. 7279 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders



3-11

Doman Hering [um 1510–1549]

**Das Urteil des Paris, um 1529**

Solnhofener Stein, 22,1 × 19,8 × 2,1 cm

Inv. Nr. 1959 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



zentrale Botschaft der Tod und die Wiederauferstehung von Christus sind – wurden sie 392 n. Chr. gemeinsam mit den anderen heidnischen Kulturen durch den oströmischen Kaiser Theodosius (347–395) verboten.

Venus ist Teil einer Reihe von Muttergöttinnen, die aus dem Vorderen Orient stammen, unter ihnen auch die ägyptische Schöpfergöttin Isis. Die Gattin des Osiris und Mutter des Horus wurde als Herrscherin des

Himmels, des Lebens und des Todes verehrt. Seit dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr. findet sich der populäre Bildtypus der thronenden Isis, die ihren Sohn Horus stillt: die sog. *Isis lactans*. Im Bode-Museum stellen einige Bildwerke die stillende Isis dar, u. a. eine – allerdings erheblich überarbeitete – Kalksteinfigur (Abb. 3-14). Da ihre Milch Leben und Göttlichkeit zugleich symbolisierte, ließen sich die Pharaonen anstelle des Horus an ihrer Brust abbilden, um durch die göttliche Milch der

3-12

Joachim Henne [1629–um 1707]

**Venus in den Armen von Adonis, um 1670/80**

Elfenbein in Schildpattrahmen, 11 × 12 cm

Inv. Nr. 4893, Sammlung Würth, Künzelsau © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

3-13

Adrian de Vries [um 1545–1626]

**Venus und Adonis, 1621**

Bronze, 172 × 60 × 60 cm

Inv. Nr. 8516 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt





3-14

Ägypten

**Thronende Isis mit dem Horuskind, 3. Jh.**

Kalkstein, 88,6 × 40 × 40 cm

Inv. Nr. 19/61 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Isis ihre Macht auf Erden zu legitimieren. In den Darstellungen der *Isis lactans* trägt sie meist ein Kuhgehörn mit Sonnenscheibe auf dem Kopf und bietet mit der einen Hand ihre Brust dar, während die andere das Horuskind hält. Bildwerke der *Isis lactans* wurden als Votive an Heiligtümern hinterlassen oder dienten im privaten Bereich als Amulette zum Schutz für die Familie. Der Isis-Kult breitete sich von Ägypten im gesamten Mittelmeerraum aus. Das Motiv der *Isis lactans* bzw. deren Ikonografie wurde im frühen Christentum sukzessive übernommen, wie auch eine christliche Grabstele aus dem 4./5. Jh. im Bode-Museum illustriert (Abb. 3-15). Seit dem 6. Jh. findet sich das christliche Bildmotiv der sog. *Maria lactans*, der stillenden Muttergottes mit dem Jesuskind, das sich im 13. Jh. angesichts einer zunehmenden Marienverehrung als neuer Bildtyp in der Skulptur etablierte. Eine der frühen bekannten Skulpturen der *Maria lactans* befindet sich im Bode-Museum (Abb. 3-16). Auch Marias Milch wurden als göttliche Nahrung übernatürliche Kräfte zugesprochen. Die Darstellung der *Maria lactans* wurde insbesondere vom 14. bis zum 18. Jh. zu einem bedeutenden Thema in der europäischen Kunst. Ein Grund für ihr verstärktes Auftreten sind die Hoheliedpredigten und Visionen des französischen christlichen Mönchs Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153) im Spätmittelalter. Der Legende nach soll dieser durch einen Milchstrahl der stillenden Maria die Gabe der Beredsamkeit erhalten haben. Folgerichtig wurde Bernhard von Clairvaux in dem Bildmotiv der *Lactatio Bernardi* als derjenige gezeigt, in dessen Mund die Milch der Gottesmutter richtiggehend spritzt – erotische Konnotationen wurden dabei hingenommen. Ähnliche Visionen hatten auch einige andere christliche Mystiker\*innen – also Personen, die ein religiöses bzw. göttliches Erlebnis erfahren – wie etwa Mechthild von Magdeburg (um 1207–1282). Sie hatte um 1230 ihr religiöses Leben als Begine begonnen und blieb 40 Jahre lang in einer Beginengemeinschaft – eine Art religiöse Lebensgemeinschaft meist unverheirateter oder



3-15

Medinet el Faijum (Ägypten)

**Stillende junge Frau, 4./5. Jh.**

Kalkstein mit Farbfassung, 56 × 32 × 7 cm

Inv. Nr. 4726 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



3-16

Rhein-Maas-Gebiet [?]

**Muttergottes, das Kind nährend, 1200–1250**

Lindenholz, polychromiert, 41 × 17 × 14 cm

Inv. Nr. 1789 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

verwitweter Frauen, die freiwillig und ohne Gelübde in Armut und Keuschheit lebten und für den eigenen Lebensunterhalt sorgten.

Die stillende Maria wurde in katechetischen – also in die christliche Glaubenspraxis einführenden – sowie in medizinischen Traktaten jener Zeit als Ideal mütterlicher Fürsorge gezeichnet. Ihre vorbildhafte Mutterschaft stand freilich im Widerspruch zur Tatsache, dass im späten Mittelalter viele Frauen aus den adligen und bürgerlichen Schichten ihre Kinder auch zum Stillen den Ammen anvertrauten. Dennoch ist der Mutterkult bzw. die Glorifizierung von Mutterschaft bis heute Teil vieler

Kulturen und Religionen und impliziert häufig, dass Frauen nur dann gute Frauen sind, wenn sie Kinder zur Welt bringen. Diese Vorstellung ist stark geprägt von einer heteronormativen Weltsicht, nach der Heterosexualität die einzige »natürliche« sexuelle Orientierung darstellt. Das Gebären von Kindern wurde ab dem 4. Jh. auch von der christlichen Kirche als alleinige Bestimmung der Frau außerhalb des Klosters gesehen, so erklärte etwa auch der deutsche christliche Reformator Martin Luther (1483–1546) die Mutterschaft zur Berufung der Frau.

In der antiken Mythologie gibt es aber auch eine Episode, in der sich die geschlechtsspezifischen Rollenbilder verkehren: gemeint sind Omphale und Herkules. Nachdem Herkules (griech. Herakles) – Sohn des Göttervaters Jupiter und der Sterblichen Alkmene – seine zwölf Heldentaten vollbracht hat, tötet er in einem Anfall von Wahnsinn seinen Freund Iphitos. Zur Strafe ist er drei Jahre lang Sklave der lydischen Königin Omphale. Die beiden entbrennen in leidenschaftlicher Liebe und heiraten. Herkules beginnt Frauenkleider anzuziehen und als weiblich verstandene häusliche Tätigkeiten zu verrichten – etwa Spinnen und Weben –, während Omphale sein Löwenfell und seine Holzkeule trägt: Attribute, die auch die Elfenbeinskulptur *Omphale mit Amor* im Bode-Museum aufweist (Abb. 3-17). Nach Ablauf der drei Jahre besinnt sich Herkules auf sein maskulines Heldentum und verlässt Omphale. Das zentrale Motiv seines Aufenthalts bei Omphale ist die Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen. Die Episode wurde bereits in der römischen Literatur, etwa bei Ovid und dem römischen Philosophen Seneca (um 1–65), als Ausdruck von Verführung und Verblendung des Helden, der unter die »Weiberherrschaft« gerät, ins Lächerliche gezogen. Zugleich bezeugt das Thema die männliche Angst vor der Verführung durch Frauen und diente als Mittel der Abschreckung; auch der stärkste Mann der Mythologie wird durch die Liebe zu einer Frau »schwach« und »verweicht«. Das satirische Potenzial des Motivs bot einen idealen Stoff für humoristische Theaterstücke und wurde seit dem 5. Jh. v. Chr. immer wieder behandelt. Das Thema ermöglichte es Künstler\*innen ein erotisches Sujet mittels geläufiger Geschlechterstereotype zu parodieren, entsprechend dem Topos der verkehrten Welt: die Keule – Symbol der männlichen Kraft von Herkules – und das Fell des Nemeischen Löwen – Verweis auf seine erste Heldentat – (Abb. 3-18) trägt nun Omphale, die damit gleichermaßen in die Rolle des Helden schlüpft (Abb. 3-19). Das Sujet war in der bildenden Kunst seit der Renaissance äußerst beliebt und konnte auch als Warnung vor Macht- und Männlichkeitsverlust verstanden werden. Ende des 17. Jh.s und im 18. Jh. wurden die Darstellungen allerdings im Hinblick auf die große Liebe zwischen Omphale und Herkules positiv konnotiert. Die Episode



kann eben auch als eine Aufweichung der starren Geschlechterrollen gelesen werden, durch die alternative Männlichkeits- und Heldenbilder möglich werden: der Held als ein seliger, sich hingebender und verliebter Mann.

3-17

Norddeutschland

**Omphale mit Amor, Ende 17. Jh.**

Elfenbein, 25 × 31 × 15 cm

Inv. Nr. 727 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt



Wird Herkules das Spinnen und Weben als weiblich konnotierte Tätigkeit negativ ausgelegt, so ist diese ein positiv besetztes Merkmal der Penelope, Gattin des Odysseus. Wie der griechische Dichter Homer (8./7. Jh. v. Chr.) in seinem bekannten Epos *Odyssee* berichtet, wartet sie nach dem Ende des Trojanischen Krieges ganze 20 Jahre treu auf die Heimkehr ihres Gatten (der freilich während seiner Irrfahrt Ehebruch mit der Zauberin Circe begeht). In dieser Zeit regiert Penelope das Königreich Ithaka, erzieht den gemeinsamen Sohn Telemachos und kümmert sich um ihre betagten Schwiegereltern. Unterdessen wird sie von Freiern belagert, die sie zu einer erneuten Heirat drängen. Da sie davon überzeugt ist, dass Odysseus eines Tages zurückkehren wird, zögert sie die Entscheidung hinaus, indem sie eine List anwendet: Sie verspricht, einen Freier auszuwählen, sobald sie das Totenhemd für ihren (freilich noch lebenden) Schwiegervater Laertes fertiggestellt hat. Nachts trennt sie mit ihren Dienerinnen heimlich den gewobenen Stoff wieder auf, um Zeit zu gewinnen. Auf diese Weise kann sie die Freier drei Jahre lang hinhalten. Als ihre sog. Webelist durch eine untreue Dienerin aufgedeckt wird und die Freier eine Entscheidung verlangen, sucht

3-18

Niederlande oder Frankreich

**Omphale mit der Keule des Herkules, um 1800**

Gebrannter Ton,

41,5 × 22 × 21 cm

Inv. Nr. 547 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Penelope nach einem neuen Ausweg: Sie verspricht demjenigen die Ehe, der mit dem Bogen des Odysseus einen Pfeil durch zwölf hintereinander gereihte Axtlöcher schießt – in der Hoffnung, dass allein Odysseus diese Aufgabe zu erledigen vermag. Dieser ist währenddessen als Bettler verkleidet nach Ithaka zurückgekehrt. Er setzt sich im Wettkampf als Bogenschütze durch und tötet anschließend die Freier und untreuen Dienerinnen. Die Treue der Penelope erweist sich als besonders vorbildhaft in Anbetracht der Tatsache, dass andere Ehefrauen von Teilnehmern des Trojanischen Kriegs – wie etwa Klytamnestra – ihren Gatten keineswegs treu bleiben. Treue, Standhaftigkeit und Klugheit verkörperte Penelope auch in der nachantiken Zeit das Ideal der Ehefrau. Als Inbegriff ehelicher Treue entsprach sie auch den christlichen Moralvorstellungen und fand insbesondere seit dem Mittelalter Eingang in Kunst und Literatur – u. a. bei dem italienischen Schriftsteller und Dichter Boccaccio (1313–1375). Bildliche Darstellungen der Penelope waren in von Frauen bewohnten Räumen besonders beliebt. So ließ etwa Eleonora von Toledo (1522–1562) – Gemahlin von Cosimo I. de Medici (1519–1574), Großherzog der Toskana – 1561 einen Raum im Palazzo Vecchio in Florenz mit Fresken zum Penelope-Mythos ausmalen. Zu den beliebtesten Penelope-Motiven zählen Penelope am Webstuhl und ihre Vereinigung mit dem zurückgekehrten Odysseus. Unter Rückbezug auf antike Bildwerke ist sie auch häufig im Sitzmotiv, wartend und dabei den Kopf trauernd auf die Hand gestützt, dargestellt. Je nach zeitlichem Kontext wurde sie auch zum Ideal der auf den Soldaten wartenden Ehefrau gemacht und mit Helm und Schild inszeniert, wie eine Statuette im Bode-Museum demonstriert (Abb. 3-20). Wie auch immer die Figur der Penelope gedeutet und bewertet wurde und wird: Durch ihr kluges, wohlüberlegtes Handeln sicherte Penelope nicht nur die Königsherrschaft ihres Ehemannes, sondern auch ihr eigenes Überleben in einem patriarchalen System, in dem ihr als Frau kaum Handlungsmöglichkeiten zugestanden wurden.

Welche katastrophalen Folgen es haben konnte, wenn Frauen nicht den weiblichen Idealvorstellungen entsprachen, zeigt die Rezeptionsgeschichte der Göttin Hekate. Ursprünglich eine Muttergottheit, wurde sie aus einem kleinasiatischen Kult in die griechische Götterwelt aufgenommen und dort als Göttin des Wandels, der Übergänge und Mittlerin zwischen der Ober- und Unterwelt vorwiegend im privaten Raum verehrt. Der griechische Dichter Hesiod (vor 700 v. Chr.) beschreibt Hekate im 8. Jh. v. Chr. als Gottheit, die den Menschen zugewandt und großzügig ist. Doch schon bei den griechischen Tragödiendichtern Aischylos (525–456 v. Chr.), Sophokles (497/496–406/405 v. Chr.) und Euripides (480 oder 485/484–406 v. Chr.) wird sie als dämonische Göttin der Magie, der Geister und der Nacht beschrie-



3-19

Italien [Padua?]

**Ausruhender Herkules, 1525–1550**

Bronze, 20,1 × 10 × 6,7 cm

Inv. Nr. 2/2001 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

ben, die den Menschen nachts Geister schickt und böse Träume beschert. Sukzessive wurde das Bild der Hekate in der antiken Literatur immer negativer gezeichnet. Seit dem Ende dem 5. Jh. v. Chr. wurde sie vorwiegend dreigestaltig oder dreiköpfig – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft markierend – dargestellt. Zu ihren Attributen zählen u. a. Fackel, Schlüssel, Dolch, Hund, Schlange und Peitsche. Die Statuette der Hekate im Bode-Museum (Abb. 3-21) ist dreigesichtig, hält eine Fackel in der einen und ein brennendes Herz in der anderen Hand. Ob es sich bei dem Werk um Hekate oder eine Allegorie der Zeit handelt, wird aktuell diskutiert. Der Aspekt der Zeit wurde jedenfalls bereits in der Antike mit Hekate in Verbindung gebracht.



3-20

Valentin Sonnenschein [1749–1828]

**Trauernde Penelope, um 1780**

Gebrannter Ton, 19,5 × 18,2 × 12 cm

Inv. Nr. 7782 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Häufig wurde Hekate mit Diana gleichgesetzt, trat aber auch in Zusammenhang mit den berühmtesten Zauberinnen der antiken Mythologie, Medea und Circe, in Erscheinung. Hekate nimmt im Götterhimmel eine unabhängige Position ein, hilft jedoch etwa Ceres bei der Suche nach ihrer Tochter Proserpina, die sie in der Unterwelt schließlich auch aufspürt. Wenngleich die Magie nach der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion im 4. Jh. n. Chr. auch juristisch kriminalisiert wurde, waren volkstümliche magische Bräuche und Riten weiterhin verbreitet. Auch im Mittelalter bestanden sie fort – häufig in Verbindung mit Fruchtbarkeitsritualen.

Als Ende des 14. Jh.s mit dem Beginn der Kleinen Eiszeit klimatische Veränderungen, Hungersnöte und Seuchen und Epidemien auftraten, wurden diese u. a. mit einem Machtzuwachs Satans, dem Gegenspieler des christlichen Gottes, erklärt. Nach dieser Auffassung wendet er sich besonders an Frauen, um mit ihnen einen Pakt zu schließen, laut dem sie anstelle des christlichen Gottes Satan verehren und ihm dienen. In nächtlichen Treffen – bekannt als Hexensabbat – und unter der Anleitung von Hekate / Diana feiern sie Gelage und sexuelle Orgien, töten und verspeisen Kinder und Erwachsene. Der Vorwurf ihrer hetero- wie homosexuellen Promiskuität – also der sexuelle Kontakt mit häufig wechselnden Partner\*innen – steht im Zusammenhang mit der negativen Haltung der christlichen Kirche zur (weiblichen) Sexualität. 1486 erschien der *Hexenhammer* (*Malleus maleficarum*) des Theologen Heinrich Kramer (um 1430–um 1505). Das Werk legitimierte die Hexenverfolgungen, die zwischen 1560 und 1630 ihren Höhepunkt erreichten. Als Vorwurf wurde dabei häufig die Teilnahme am Hexensabbat vorgebracht. Auch in William Shakespeares (1564–1616) 1606 veröffentlichter Tragödie *Macbeth* und Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) 1808 veröffentlichter Tragödie *Faust* tauchen Hexen auf, unter ihnen Hekate – als pervertierte weibliche Figuren, die eine Gefahr für die Ordnung der Welt darstellen. Viele Aspekte der Hexenbilder basieren auf den bereits in der Antike formulierten Vorstellungen zu Hekate. Ihr Anfang als allumfassende Muttergöttin endete in einer fatalen Umwandlung zur Hexe – einer dämonisierten Figur, die Tausende von Frauen in Europa das Leben kostete, in manchen Regionen bis heute.



3-21

Italien [Padua?]

**Hekate oder Prudentia, um 1500**

Bronze mit Marmorsockel, 27 × 16,3 × 12,7 cm

Inv. Nr. 1942 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt