

# MÄNNER UND DIE GLEICHBERECHTIGUNG DER GESCHLECHTER

Die vierte Route widmet sich mit kritischem Blick den Beiträgen, die einige der in unseren Sammlungen vertretenen Männer zur Gleichstellung der Geschlechter geleistet haben.

Während die Gleichberechtigung der Geschlechter in vielen Ländern zumindest gesetzlich besteht, ist sie in der Realität bislang nirgendwo erreicht worden. Die Gleichstellung verfolgt mehrere Ziele: bspw. Diskriminierung beseitigen, Gewalt gegen Frau und Mädchen stoppen, den gleichberechtigten Zugang zu Bildung und Gesundheitsleistungen ermöglichen. Studien haben ergeben, dass die Überwindung von Ungleichheit von Männern durchschnittlich als weniger relevant erachtet wird als von Frauen.

Um das Thema der Gleichberechtigung der Geschlechter im Kontext dieser Ausstellung aus einer möglichst breiten wissenschaftlichen Perspektive zu beleuchten, verfolgt diese Route die Frage: Gibt es im Bode-Museum Männer, wiedergegeben in den Kunstwerken, als Auftraggeber, Künstler oder Mäzenen, die sich rückblickend für die Gleichberechtigung der Geschlechter eingesetzt oder Frauen in ihrem Umfeld unterstützt haben? Unter den vielen Persönlichkeiten, die im Bode-Museum vertreten sind, fanden sich nur wenige, die einem solchen Verhalten entsprechen. Das mag am Forschungsthema selbst liegen, denn diese Frage wurde noch nie spezifisch an die Bestände der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst gestellt. Dieses Desiderat dürfte wiederum dem Umstand geschuldet sein, dass auch die archäologische und kunsthistorische Forschung lange Zeit männlich dominiert war und selbst Forscherinnen durch dieses männliche Umfeld geprägt worden sind.

Ein weiterer Grund könnte sein, dass wir seit tausenden Jahren in Gesellschaften mit patriarchalen Strukturen leben, in denen die Stellung des Mannes über der Frau als selbstverständlich erachtet wird; erst seit vergleichsweise wenigen Jahrzehnten wird diese Haltung intensiv hinterfragt und ein Umdenken gefordert. Dieses alte Rollenbild zeigt sich bei den Männerfiguren im Bode-Museum. Es ist wenig verwunderlich, dass Menschen, die in diesen Gesellschaften aufgewachsen sind und von Beginn an die patriarchalen und androzentrischen Strukturen als Norm vermittelt bekommen haben, diese oftmals unreflektiert übernehmen und in ihren Taten und Worten widerspiegeln. Das ist keine Entschuldigung für misogynie (frauenfeindliche) Taten und Denkweisen, doch wir müssen immer den sozialen, kulturel-

len und erzählerischen Kontext im Diskurs um die Rolle von Männern berücksichtigen. Letztlich ist es eine gesellschaftliche Aufgabe, sich auch mit den Geschichten von und über Männern auseinanderzusetzen, aus ihnen zu lernen und bei ihrer Tradierung achtsamer zu werden.

Welches Kind hat nicht schon einmal vom größten aller griechischen Helden Herkules (griech. Herakles) gehört, von seiner unglaublichen Stärke und den zwölf Taten, die er im Dienst des Königs Eurystheus vollbracht hat. So zeigt ihn die florentinische Bronzeskulptur als Sieger über die Hydra, ein schlangenähnliches, mehrköpfiges Ungeheuer; sie zu töten war seine zweite Aufgabe (Abb. 4-1). Herkules wird in idealer Nacktheit gezeigt, sein rechtes Bein hat er in Siegerpose auf die besiegte Hydra gestellt, und während er die eine Hand in die Hüfte gestemmt hat und sich mit der anderen auf seine Keule lehnt, ist sein Blick in die Ferne gerichtet, als ob er den nächsten Abenteuer bereits entgegenblickt. In den späten 1990er Jahren erlangte Herkules besonders bei Kindern und Jugendlichen wieder große Popularität, als Walt Disney den bekannten Zeichentrickfilm und die Zeichentrickserie *Hercules* herausbrachte, in denen die Jugend und die frühen Abenteuer des Helden thematisiert werden, wenngleich die Geschichte an die mythologische Erzählung lediglich angelehnt ist. Was aber nur selten, oftmals unkommentiert, erzählt und bei Kinderbüchern und -filmen meist gänzlich ausgespart wird, ist, dass Herkules Frauen belästigte, vergewaltigte und einige seiner eigenen Kinder ermordete. Der Mord an letzteren war der Grund, warum er sich überhaupt in den Dienst des Königs Eurystheus begeben und die zwölf Taten vollbringen musste. Unsere heutige Gesellschaft tradiert somit das Bild eines männlichen Helden, Sinnbild für männliche Stärke und Mut, ohne das menschenverachtende Verhalten desselben mitzuverhandeln. Und Herkules ist bei Weitem nicht das einzige

4-1

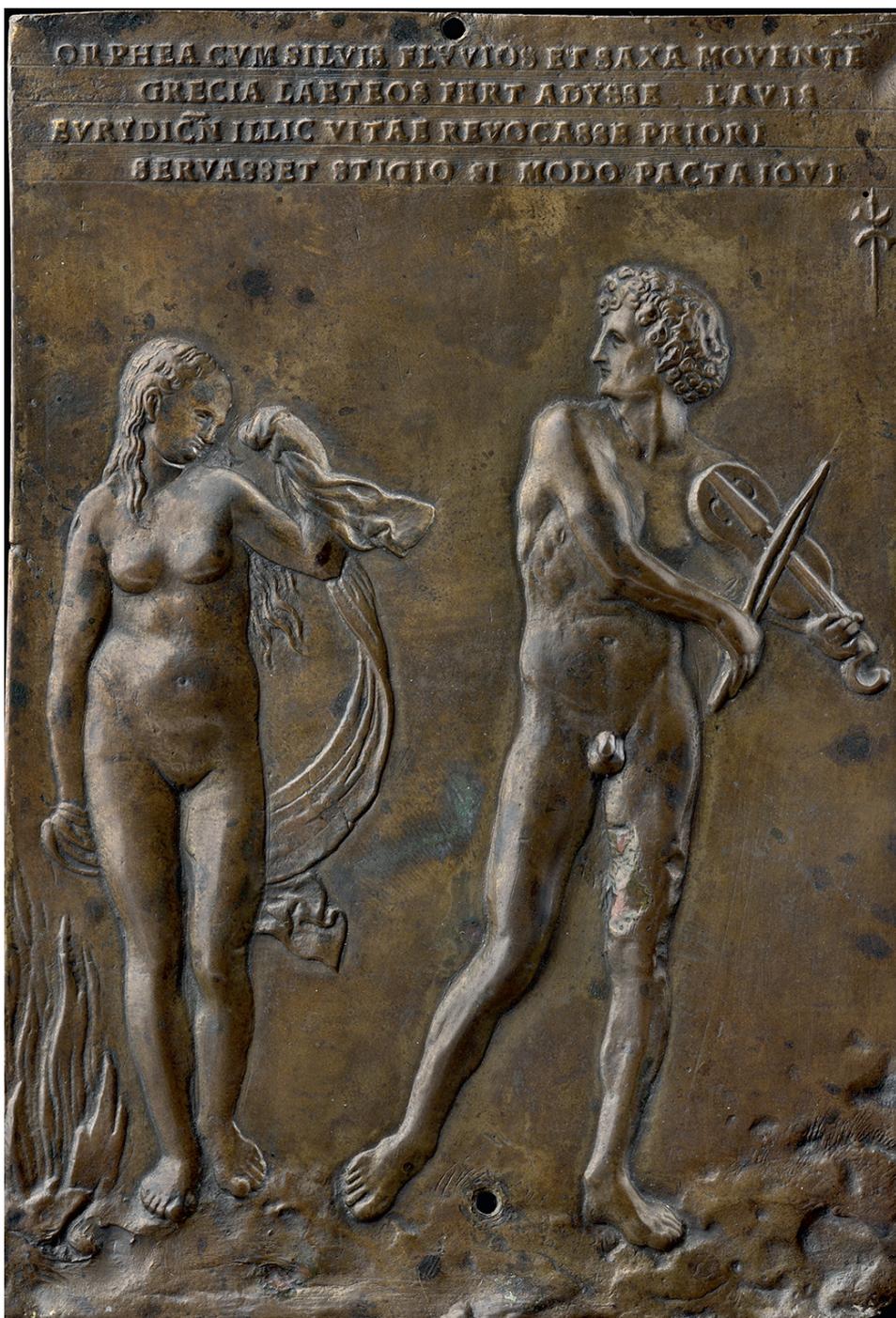
Nach Art des Giambologna [1529–1608]

**Herkules als Besieger der Hydra, 17. Jh.?**

Gebrannter Ton, 87 × 48 × 43 cm

Inv. Nr. 5563 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt





4-2  
Peter Vischer der Jüngere [1487–1528]

### Orpheus und Eurydike, um 1516

Bronze, 16,2 × 11,2 × 0,5 cm

Inv. Nr. 1464 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Beispiel für Männerfiguren, seien sie aus der griechisch-römischen Mythologie, aus biblischen Erzählungen oder real-historisch, die für ihre meist positiv konnotierten Taten bekannt sind, die aber zugleich Frauen bzw. generell Menschen grausam gequält, unterdrückt oder getötet haben.

Wenn man bereit ist, die tradierten Bilder zu hinterfragen und sich mit möglichst allen Aspekten der legendären Lebensgeschichten bzw. echten Biografien von Männerfiguren auseinanderzusetzen, ist es im Umkehrschluss auch möglich Taten, Gedanken und Forderungen von Männern zu entdecken, die sich gegen misogynen Verhaltensweisen stellen. Diese mögen uns aus heutiger Sicht zwar als etwas Selbstverständliches vorkommen, doch zu ihrer Zeit waren sie es nicht. Bei diesen Personen ist häufig zu beobachten, dass sich die Forderung nach Gleichberechtigung nicht stringent durch ihr Leben zieht, von ihnen also ebenso Worte oder Taten überliefert sind, die als misogyn zu werten sind. Vielleicht war dies auch dem gesellschaftlichen Druck geschuldet, als Mann den patriarchalen Normen und Konventionen zu entsprechen. Und wir können nur in den seltensten Fällen zwischen privatem und öffentlichem Agieren unterscheiden. Zudem muss uns bewusst sein, dass Taten und Worte, die zur Gleichstellung der Geschlechter beitrugen, in einem patriarchalisch dominierten System nicht spezifisch gewollt oder propagiert wurden. Wir müssen also davon ausgehen, dass in der Kunst und Literatur, die vorwiegend von männlichen Eliten

dominiert bzw. finanziert wurden, kein Interesse daran bestand, das Bild einer gleichberechtigten Gesellschaft zu vermitteln und zu tradieren.

Antike Mythen boten in griechischer und römischer Zeit Sinnkonstruktionen an, die Rollenklischees legitimieren sollten und zur Erklärung von gesellschaftlichen Positionen von Männern und Frauen genutzt wurden. In der griechisch-römischen Mythologie gibt es zwar eine Reihe von Göttern und Heroen, die Gefahren für eine Frau eingegangen sind oder deren Liebe zu einer Frau sinnbildlich wurde, doch nur äußerst selten wurden diese Frauen von ihnen als gleichberechtigt gesehen. Erwähnt sei beispielsweise der Mythos von Orpheus



4-3

Italien

**Meleager, 16. Jh.**

Bronze, Ø 9,1 cm

Inv. Nr. 969 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

und seiner Frau, der Nymphe Eurydike. Nachdem diese auf der Flucht vor einem Vergewaltiger durch einen Schlangenbiss gestorben ist, wagte sich ihr Mann in die Unterwelt. Dort wollte er durch seinen Gesang und das Spiel seiner Lyra den Unterweltsgott Pluto (griech. Hades) dazu bewegen, ihm seine Frau zurückzugeben. Seine Bitte wurde ihm gewährt – jedoch unter der von Pluto und seiner Frau Proserpina (griech. Persephone) gestellten Bedingung, dass er beim Aufstieg in die Oberwelt vorangehen und sich nicht nach Eurydike umschauen dürfe. Da er beim Aufstieg jedoch die Schritte seiner hinter ihm laufenden Ehefrau nicht hörte, sah er sich aus Besorgnis um sie um und sie verschwand wieder in der Unterwelt. Den Aufstieg hat der aus Nürnberg stammende Bildhauer und Medailleur Peter Vischer d. J. (1487–1528) in einer Bronzeplakette visualisiert (Abb. 4-2). Rechts schreitet der unbekleidete Orpheus, die Fidel oder Violine spielend, voran, doch seinen Kopf hat er zu Eurydike herumgeworfen. Sie ist bereits stehen geblieben und ihre Körperhaltung und das nach rechts flatternde Tuch deuten ihre Drehung nach Links zur Flamme an. Diese verweist auf die Unterwelt, zu der sie nun zurückkehren muss. Mit ihrem noch zu

Orpheus gewendeten Kopf scheint sie einen letzten Blick auf ihren Ehemann zu werfen. Die lateinische Inschrift am oberen Rand der Plakette erklärt den Inhalt der Darstellung. Gleichwenn Orpheus' Mut, seine Ehefrau aus der Unterwelt zu befreien, anzuerkennen ist, stellt die vorangegangene versuchte Vergewaltigung der Eurydike nicht nur ein häufiges Schicksal der Frauen in der Mythologie dar, sondern dient natürlich auch als Ausgangssituation für die positive Inszenierung des Orpheus.

Meist dienen die Frauen in den mythologischen Erzählungen den Männern dazu, ihre körperliche Lust zu befriedigen, die Dynastie zu sichern oder sie sind Mittel zur Macht, da man beispielsweise durch eine Heirat mit ihnen zur Herrschaft über ein Gebiet gelangte. Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau war für den einzelnen vielleicht vorstellbar, aber nicht gesellschaftlich akzeptabel. Dies zeigt beispielsweise die Geschichte von Meleager und Atalante.

Im griechischen Königreich Kalydon wütete ein wilder Eber. Er war als Strafe von der Göttin Diana (griech. Artemis) geschickt worden, weil der König vergessen hatte, ihr ein Opfer zu bringen. Der Königssohn Meleager sandte nach den tapfersten Jägern und die bekanntesten Helden aus ganz Griechenland kamen. Auch Atalante, eine jungfräuliche Jägerin, folgte dem Ruf und begab sich mit den männlichen Helden auf die Jagd auf den Eber. Atalante verletzte das Tier als Erste, was Meleager anerkennend preiste, aber dadurch den Neid bei den anderen Männern auslöste, weil sie eine Frau war. Anschließend verletzte Meleager den Eber tödlich. Ein Bronzemedallion im Bode-Museum, das wohl nach antikem Vorbild gefertigt wurde, zeigt Meleager reitend, wie er zum Hieb mit dem Schwert gegen den Eber ausholt (Abb. 4-3). Erst in der Folge trafen auch die Waffen der anderen Jagdteilnehmer den Eber. Meleager überließ Atalante das Fell des Tieres als Trophäe und die damit verbundene Ehre für den ersten Treffer. Dies verletzte aber die Ehre der anderen Jäger und schließlich entwendeten zwei Onkel von Meleager ihr die Trophäe und bedrohten sie. Meleager, wütend wegen dieser Ungerechtigkeit, stellte sich ihnen entgegen und tötete sie letztlich. Meleager setzte sich also mehrfach für die Anerkennung der Leistungen wie auch für die körperliche Unversehrtheit Atalantes ein, als sie wegen ihres Geschlechts von einer Gruppe Männern, die die Elite Griechenlands repräsentierten, diskriminiert wurde. Die Geschichte vom Erfolg Atalantes und dem Einsatz Meleagers, ist



bei mehreren antiken Autoren überliefert, was für deren Beliebtheit spricht. In einer der ausführlichsten und bekanntesten Versionen, in Ovids *Metamorphosen*, wird Meleager nachgesagt, er setze sich für Atalante ein, weil er sich in sie verliebt hätte. In erster Linie ändert dies nichts an seiner Tat, doch es impliziert einen feinen Unterton in der Erzählung. Denn normalerweise werden romantische Gefühle als etwas typisch weibliches deklariert. Durch die Erklärung des untypischen Verhaltens des Mannes durch romantische Gefühle, wird der Versuch der Gleichberechtigung als etwas Unnormales – weil nicht typisch männlich – durch den Erzähler diskreditiert.

In der Bibel spiegeln die Frauen- und Männerbilder zumeist eine androzentrische Geschlechterideologie wider. Mit Androzentrismus ist die selbstverständliche Orientierung an dem männlichen Lebenskonzept gemeint, in dem der Mann – im Gegensatz zur Frau – als Norm verstanden wird und ins Zentrum des Denkens gestellt wird. Eine Geschichte, die dieser Darstellungstradition zuwiderläuft und sich explizit sozialkritisch äußert, ist diejenige von Susanna. In der Geschichte, wiedergegeben im Buch des Daniel im Alten Testament (Dan 13,1-64) bzw. als Apokryphe zum Buch Daniel, beobachten zwei Richter, angesehene, ältere Männer, deren Bezeichnung als Richter auf ihre juristischen Tätigkeiten wie auch auf ihre Repräsentation und Leitung des Volkes hinweisen, eine verheiratete, gottesfürchtige Frau in einem Park. Sie bedrängen sie, um sie zu missbrauchen und drohen ihr für den Fall, dass sie sich wehre, sie wegen angeblichen Ehebruchs vor Gericht zu bringen. Doch Susanna lässt sich nicht einschüchtern und schreit um Hilfe. Die beiden Richter machen ihre Drohung wahr und bringen Susanna vor Gericht. Sie behaupten, sie hätten beobachtet, wie Susanna mit einem Mann im Park geschlafen hätte. Wegen des Ansehens der beiden Richter zweifelt niemand in der Gemeinde an ihrer Aussage und Susanna wird zum Tod verurteilt. Daniel aber, ein Prophet Gottes, fordert die Gemeinde auf, Susanna einen fairen Gerichtsprozess zukommen zu lassen. Durch die unabhängige Zeugenbefragung beweist Daniel daraufhin die Unschuld Susannas.

Natürlich zeigt diese Geschichte stellvertretend, welcher misogynen Unberechenbarkeit eine Frau damals wohl ausgeliefert war und dass sie im Grunde wehrlos war. Doch diese Geschichte kann auch als

Einspruch gegen androzentrische und misogynen Stereotype gelesen werden, die Frauen immer wieder eine intellektuelle und moralische Unterlegenheit sowie sexuelles Verführungspotenzial unterstellen. Denn nicht Susanna ist die Verführerin, die beiden Männer können ihre Begierde nicht kontrollieren und gefährden durch ihr Verlangen die sexuelle Integrität der Frauen ihrer Gemeinschaft. Die Susannageschichte unterstreicht damit sehr deutlich die Gefahr sexualisierter Gewalt durch Männer und kritisiert offen die eigene Oberschicht, die ihre Macht skrupellos missbraucht.

Im Hinblick auf diese Lesart der Geschichte ist es schwer zu ertragen, dass dieses Thema seit der Renaissance aufgegriffen wurde, um einen voyeuristischen Augenblick zu kreieren, der so in den Versionen der Geschichte nicht geschildert wurde. Nach einer Schriftversion soll Susanna nicht nur im Park ihres Mannes spazieren gegangen sein, als die beiden Männer sie beobachteten, sondern wollte ein Bad nehmen. Doch es gibt keinen Hinweis darauf, dass sie sich bereits entkleidet hat, als die Männer versuchten, sie zu vergewaltigen. Die auch im Relief des in Augsburg tätigen Künstlers Victor Kayser (um 1502–1552/53) aus der Zeit um 1530 tradierte Darstellungspiegelung spiegelt vielmehr den Wunsch der Kunstschaffenden bzw. der Auftraggebenden wider, einen erotischen und impliziert gewaltvollen Akt zu zeigen (Abb. 4-4). Doch nach außen hin ist die Szene unter dem Deckmantel einer biblischen Szenerie getarnt, die die moralische und gottesfürchtige Integrität einer Frau wiedergeben soll.

Die überlieferten Schriftquellen zum Leben Jesu, darunter fallen die Schriften des Neuen Testaments wie auch die apokryphen Schriften, die nicht in den Kanon der Bibel aufgenommen wurden, wurden sehr wahrscheinlich von Männern verfasst, wenngleich ihnen oftmals eine, auch von Frauen tradierte, mündliche Überlieferung zugrunde liegt. Diese Verfasser waren mit den patriarchalen Strukturen und Werten vertraut und haben und / oder wollten diese nicht unbedingt in Frage stellen, weshalb auch diese Texte unter Berücksichtigung des gesellschaftlichen Kontexts gelesen werden müssen. Wenn im Folgenden die für das Christentum relevanten Männer Jesus, sein Ziehvater Josef, sein Großonkel Zacharias und dessen Sohn Johannes, wie auch Jesus' Anhänger Paulus im Fokus stehen, muss ebenfalls berücksichtigt werden, dass diese wie auch die Frauen der Geschichten Juden und Jüdinnen waren. Im Judentum wurzelt der in den in den frühchristlichen Schriften zu erkennende proto-christliche Egalitarismus.

Im *Protoevangelium des Jakobus*, eine apokryph gewordene Schrift aus dem 2. Jahrhundert, die zwar nicht in den Kanon des Neuen Testaments aufgenommen

4-4

Victor Kayser (um 1502–1552/53)

### Susanna und die beiden Alten, um 1530

Solnhofener Stein, 44,9 × 29 × 3,6 cm

Inv. Nr. 2004 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jörg P. Anders



4-5  
Nördliche Niederlande  
**Vermählung der Maria, um 1495**  
Eichenholz, 56 × 53 cm

Inv. Nr. 11/84 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

wurde, aber weite Verbreitung in den frühchristlichen Gemeinden rund um das Mittelmeer fand, wird die Lebensgeschichte der Jüdin Maria, der Mutter Jesu Christi, beschrieben. Demnach soll Maria ihre Kindheit im Tempel verbracht haben und wurde von den Priestern erzogen und unterrichtet. Mit zwölf Jahren, also etwa mit dem Einsetzen der Pubertät, wurde sie aus dem Tempel entlassen und in die Obhut des

Witwers Josef gegeben, der bereits Kinder aus erster Ehe hatte. Ob Maria und Josef vor der Geburt Jesu verheiratet waren, ist in der Forschung umstritten, oftmals gelten sie als verlobt. Ein niederländisches Relief aus dem späten 15. Jahrhundert zeigt die Besiegelung des Verlöbnisses in Gegenwart des eigentlich jüdischen Hohepriesters, der hier allerdings im Ornat eines christlichen Bischofs wiedergegeben wurde (Abb. 4-5). Der Altersunterschied zwischen Josef und Maria ist deutlich erkennbar. Im übertragenen Sinn könnte man die Konstellation zwischen dem alleinerziehenden Witwer und Maria, die ein Kind erwartet, das nicht von Joseph gezeugt wurde, aus heutiger Sicht wohl als Patchworkfamilie bezeichnen.



Josef ist zunächst verzweifelt, als er, von einer langen Reise zurückkehrend, die 16-jährige Maria im sechsten Monat schwanger vorfindet. Er zweifelt an ihrer Geschichte der jungfräulichen Schwangerschaft und fürchtet die Reaktion der Gemeinde. Eine göttliche Eingebung im Traum gibt ihm den Mut, sie zu unterstützen und nicht zu verstoßen. Er steht ihr bei, als sie des vorehelichen Geschlechtsverkehrs bezichtigt werden, unterstützt sie bei der Geburt und zuletzt rettet er Jesus vor dem wohl sicheren Tod, indem er mit ihnen nach Ägypten flieht, worauf später noch einmal zurückzukommen sein wird.

Josef spielt in den kanonischen Schriften und in den späteren künstlerischen Darstellungen meist nur eine passive Rolle und wird leicht übersehen. So auch in der Darstellung der Geburt Christi, in der er die Geburt scheinbar verschläft (Abb. 4-6). Dabei ist er derjenige, der die am Boden knieende Hebamme ausfindig

4-6

Oberrhein (Elsass)

**Geburt Christi, um 1420**

Walnussbaumholz, polychromiert,  
76,5 × 68 × 26,5 cm

Inv. Nr. 5896 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

gemacht hat. Sein Schlaf verweist wohl auf die weitere Geschichte, nach der er eine Eingebung im Traum hatte, dass König Herodes versuchen würde Jesus zu ermorden und er mit Maria und Jesus fliehen solle.

Ganz sicher entspricht Josef in keiner Weise dem Bild eines Mannes der damaligen Zeit, wenn er Maria nicht verstößt, obwohl sie mit einem Kind schwanger ist, das nicht von ihm gezeugt wurde. Ehebruch, darunter fällt auch der Geschlechtsverkehr einer verlobten Person,



4-7  
Weströmisches Reich  
**Relieftafel mit Christusszenen (Detail),  
1. Drittel 5. Jh.**

Elfenbein, 20 × 8,1 × 0,8 cm

Inv. Nr. 2719 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

konnte im Judentum mit dem Tode bestraft werden, in der Realität wurde hingegen meist die Scheidung oder die Auflösung der Verlobung praktiziert; es war aber in jedem Fall ein Skandal. Dass Josefs Rolle in der Kunst marginalisiert wurde, obwohl er in späteren Schriftquellen zum Teil als tugendhaftes Beispiel genannt wird, könnte auch damit zusammenhängen, dass sein Handeln nicht als Norm für die allgemeine Lebenswelt gewertet werden sollte und es nur in dieser einen Gottgewollten Ausnahmesituation akzeptabel für einen Mann war, seiner womöglich untreuen Frau

beizustehen. Josefs Rolle als Ziehvater Jesu, der weder das fremde Kind noch die Frau verstößt, sondern sie beschützt und mit ihnen lebt, war in den damaligen Gesellschaften über Jahrhunderte hinweg schwer mit den real existierenden Konventionen zu vereinbaren. Und möglicherweise hätte zu viel Aufmerksamkeit auf Josefs Person und dem komplizierten Vaterschaftsverhältnis, das letztlich adoptiv aufgefasst wurde, die Durchsetzung des kirchlichen Dogmas der Jungfrauengeburt und der Göttlichkeit Christi gehemmt.

Josef musste mit Maria und Jesus nach Ägypten fliehen, da König Herodes aus Angst vor dem prophezeiten neugeborenen König der Juden – Jesus –, der ihn verdrängen würde, alle (männlichen) neugeborenen Kinder bis zu einem Alter von zwei Jahren in Betlehem töten ließ; ein aus historischer Sicht wohl fiktives Geschehen, das aber als der sog. Bethlehemische Kindermord seit dem 5. Jahrhundert in der Kunst wiedergegeben wird. So auch auf einer Elfenbeinplatte,

deren Szenerie rechts König Herodes thronend wiedergibt, wie er den Mord an den Säuglingen und Kleinkindern befiehlt (Abb. 4-7). Der Soldat in der Mitte ist dabei, mit aller Kraft ein nacktes Baby auf den Boden zu schleudern, auf dem bereits ein totes Baby liegt, während die verzweifelte Mutter links das Geschehen nicht verhindern kann und der brutalen Ermordung ihres Kindes zusehen muss.

Marias Cousine Elisabeth gebar zur etwa gleichen Zeit wie Maria ihren Sohn Johannes. Nach der Verordnung des Herodes sollte auch Johannes ermordet werden. Nach dem *Protoevangelium des Jakobus* floh Elisabeth mit Johannes aus Angst um das Leben ihres Sohnes in ein Gebirge und versteckte sich dort. Weil die Gesandten des Herodes das Kleinkind nicht finden konnten, fragten sie Elisabeths Ehemann Zacharias, wo die beiden versteckt seien. Zacharias war Priester im Tempel und behauptete, nicht zu wissen, wo sein Sohn sei. Er wurde ein zweites Mal verhört und man versuchte ihn unter Mordandrohung dazu zu bringen, das Versteck preiszugeben. Im vollen Bewusstsein darüber, welche Konsequenzen sein Schweigen für ihn haben würde, schützte er seine Frau und sein Kind. Am nächsten Tag fand man ihn ermordet im Tempel. Sein Sohn wurde zum prophetischen Wanderprediger und ist heute als Johannes der Täufer, der Jesus im Jordan taufte, bekannt. Eine florentinische Tonskulptur aus dem frühen 16. Jahrhundert zeigt ihn als jungen und leicht abgemagerten Mann, der ein Gewand aus Kamelhaaren trägt (Abb. 4-8). Dies entspricht seiner asketischen Beschreibung im *Markusevangelium*, nach der er in der Wüste lebte und sich von Heuschrecken und wildem Honig ernährte. Johannes und Jesus hatten Väter, die ihr Leben für sie und ihre (Ehe-)Frauen riskierten. Es muss prägend für die beiden Heranwachsenden gewesen sein, dass ihre Väter ihr eigenes Leben hinter das ihrer Familien gestellt haben.

Nicht nur Jesus' Ziehvater war eine ungewöhnliche Figur. Die im *Matthäusevangelium* aufgeführte Stammlinie Jesu, die in erster Linie seine Herkunft aus dem erwählten Gottesvolk Israel betonen will, nennt auch fünf Frauen namentlich: Tamar, Rahab, Ruth, Bathseba und Maria. Bis auf Maria waren sie keine Jüdinnen, sondern Ausländerinnen und Heidinnen, und bewegten sich als sohnlose Witwe, als Prostituierte oder als Ehebrecherin außerhalb patriarchal geordneter Familienstrukturen und mussten sich ein würdiges Leben erkämpfen. Vielleicht war es auch das Wissen um eben diese Frauen in seiner Familie, weshalb Jesus sich gerade denjenigen Menschen zugewendet hat, die das Gesetz benachteiligte. Reinheitsvorschriften (siehe dazu Seite 33f.) und Standesunterschiede schreckten ihn nicht ab.

Jesus Unvoreingenommen spiegelt sich beispielsweise in der Begegnung mit der Samariterin am Brunnen.



4-8

Baccio da Montelupo [1469–1523 ?]

**Johannes der Täufer, um 1500**

Gebrannter Ton, 51,3 × 21 × 24 cm

Inv. Nr. 284 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Sie war eine Witwe, die offen in einer Beziehung mit einem Mann lebte, ohne mit diesem verheiratet gewesen zu sein. Ihr offenbarte er als Erste, dass er der Messias sei. Er nahm sie als Diskussionspartnerin ernst und sprach mit ihr auch über die Glaubenskonflikte zwischen den Samaritern und Juden. Die Begegnung zwischen der Samariterin und Jesus am Brunnen, wo er sie um Wasser bat und sie sich dann lange unterhielt, ist in einem polychromen Elfenbeinrelief aus dem frühen 16. Jahrhundert dargestellt (Abb. 4-9). Über eine Seilwinde schöpft die links vom Brunnen stehende Samariterin Wasser in einen Krug. Im Mittelpunkt der



4-9  
Niederrhein  
**Christus und die Samariterin, Anfang 16. Jh.**  
Elfenbein, gefasst und vergoldet, 11,4 × 8,1 × 1,2 cm

Inv. Nr. M 117, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins ©  
Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

Szene steht das dialogische Gegenüber der beiden Hauptakteure, während von rechts die Jünger Jesu aus der Stadt Sychar zurückkommen. Die lateinische Inschrift auf dem Brunnen nimmt Bezug auf die Erzählung der Geschichte im *Johannesevangelium*. Die Samariterin

verkündete als Erste in ihrem Dorf vom Messias, woraufhin die Bewohner Jesus einluden, bei ihnen zu bleiben. In einer weiteren Erzählung wird berichtet, wie Jesus mit dem noch heute bekannten Ausspruch »Wer von euch ohne Sünde ist, werfe als Erster einen Stein (auf sie)« die Steinigung einer Frau verhinderte, die wegen Ehebruchs zum Tode verurteilt werden sollte. Jesus prangerte damit die falsche Moral an, mit der häufig zu Ungunsten der Frauen gerichtet wurde. Dass die Frau daraufhin unbehelligt blieb, zeigt eindrücklich, dass keiner der anwesenden Männer sich vom Vorwurf des Ehebruchs freimachen konnte und sie zumindest in diesem Fall ihre grausame und tödliche Doppelmoral erkannten.

Jesus half nicht nur Frauen, sondern er geht ganz bewusst auch in eine passive Rolle über. Er hörte Frauen zu, sprach und diskutierte mit ihnen und lernte von ihnen. Und das öffentlich, also nicht im geschützten Kontext des Hauses, zwischen Ehepartnern oder Familienangehörigen, sondern so, dass auch andere dem Dialog und den Aussagen der Frauen zuhören konnten. Neben der Samariterin ist Maria aus Magdala (Maria Magdalena) wohl das bekannteste Beispiel (S. 35f.). In dem *Evangelium der Maria* sowie in anderen gnostisch-inspirierten Texten, die nicht in den christlichen Kanon aufgenommen wurden, wird Maria aus Magdala als Jüngerin und Gesprächspartnerin Jesu, enge Gefährtin, Offenbarungsmittlerin und Lehrerin beschrieben. Eine dieser Schriften, die *Pistis Sophia*, macht sie gemeinsam mit anderen Frauen sogar zum Mitglied des Zwölferkreises. Der Zwölferkreis ist eine Bezeichnung für die von Christus ausgewählten zwölf Apostel aus den Jünger\*innen. Im *Markus-*, *Matthäus-* und *Lukasevan-*



*lium* werden diese zwölf Männer namentlich benannt, wobei bereits die Evangelisten teils unterschiedliche Namen nennen, jedoch sind es immer Männer. Schon in frühchristlicher Zeit war es ausschließlich ein männlicher Zwölferkreis, der gezeigt wurde, wenn Christus als Lehrer in einem Gespräch mit den Aposteln dargestellt wird, wie auch auf der Großen Berliner Pyxis, einem Gefäß aus der Zeit um 400 n. Chr., in dem möglicherweise Hostien aufbewahrt wurden (Abb. 4-10). Damit wird das Bild suggeriert, dass es ausschließlich Männer waren, die von Christus für die Verkündigung seiner Lehre im Besonderen ausgewählt wurden und grenzt Frauen als Gesprächspartnerinnen und Lehrende aus.

In urchristlichen Gemeinden (1.–2. Jh. n. Chr.) können wir beobachten, dass egalitäre Gedanken mit patriarchalen Traditionen kollidierten und die soziale Stellung der Frau von Widersprüchen durchzogen war.

4-10

Italien [Rom?] oder Konstantinopel

### **Große Berliner Pyxis, um 400**

Elfenbein mit Eisenklammern, H 12,2 cm, Ø 14,5 cm

Inv. Nr. 563 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Jürgen Liepe

Der Gleichheitsgedanke durchzieht die ersten christlichen Gemeinden und eben dieser Umbruch, in denen sich hierarchische Strukturen noch nicht fest ausgeformt hatten, bot Frauen für einen kurzen Zeitraum Chancen, Rechte und Möglichkeiten. Diese Beobachtungen werden durch Beschreibungen in den kanonischen und außerkanonischen Schriften des Neuen Testaments und im frühen Christentum sichtbar, die jedoch kontrovers ausgelegt werden können und immer wieder neue Forschungsfragen aufwerfen. Der



4-11  
Nordfrankreich  
**Apostel Paulus, um 1330/40**  
Kalkstein, 141 × 45 × 26 cm

Inv. Nr. 6/84 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Volker-H. Schneider

Paulinische Textkorpus ist bis heute eine der wichtigsten Quellen für die Rolle der Frau im frühen Christentum. Paulus war ein Anhänger Jesu und nimmt nach Jesu Tod eine Schlüsselposition im Christentum ein. Auch wenn wir nur aus einer apokryphen gewordenen Schrift wissen, wie Paulus einst ausgesehen haben soll, wird er seit frühester Zeit mit Vollbart und Stirnglatze wiedergegeben; so auch in einer Skulptur aus der Zeit

um 1330/40 n. Chr., die vermutlich in Paris hergestellt wurde (Abb. 4-11). Er trägt ein langes, gegürtetes Gewand mit einem Manteltuch und hat den Mund leicht geöffnet, was auf sein missionarisches Amt hinweisen könnte. Denn Paulus bereiste den östlichen Mittelmeerraum und gründete dort einige christliche Gemeinden. Durch seine Briefe blieb er mit ihnen in Kontakt. Diese ältesten erhaltenen urchristlichen Schriften bilden als sog. Paulusbriefe einen wesentlichen Teil des späteren Neuen Testaments. Es wird geschätzt, dass ein Viertel aller Mitarbeiter\*innen des Paulus, die im Neuen Testament genannt werden, Frauen waren und ihnen selbstverständlich Führungspositionen zukamen. Zu nennen sind beispielsweise die Purpurchandlerin Lydia in Philippi (Apg 16,14/40), Phoebe von Kenchräa (Röm 16,1-2), Nympha in Laodizea (Kol 4,15-17), die Ehepaare Priska und Aquila (Röm 16,3f.) oder Andronikus und Junia (Röm 16,7).

Innerhalb des paulinischen Textkorpus wird die Stellung der Frau und das Verhältnis von Frau und Mann kontrovers wiedergegeben. Denn einerseits findet sich eine Gesellschaft mit patriarchalen Strukturen, die eine Stellung des Mannes über der Frau als selbstverständlich erachtet und auch nicht hinterfragt – im Gegenteil, sie sogar fordert (1 Kor 11,3: »Ich möchte, dass ihr ernst nehmt, dass das Haupt jedes Mannes der Messias ist, der Mann aber das Haupt der Frau, das Haupt Christi ist Gott.« [BigS], vgl. auch 1 Kor 14,33-34 oder 1 Tim 2,11-15). Andererseits wird innerhalb des Christentums eine neue, auf Egalität und Nächstenliebe basierende Gemeinschaftsform geschaffen, die unter anderem eine Gleichstellung der Frau fordert (Gal 3,28 »Da ist nicht jüdisch noch griechisch, da ist nicht versklavt noch frei, da ist nicht männlich und weiblich: denn alle seid ihr einzigeinig im Messias Jesus.« [BigS]). Diese Auffassung wird ebenso vertreten, wenn von der Gemeinschaft von Mann und Frau und vom gleichen Ursprung beider Geschlechter aus Gott die Rede ist (1 Kor 11,11-12 »Jedoch: In der Gemeinschaft mit Christus lebt die Frau nicht ohne den Mann und der Mann nicht ohne die Frau. <sup>12</sup>Wie nämlich die Frau aus dem Mann genommen wurde, so wird der Mann durch die Frau geboren. Alles aber kommt von Gott.« [BigS]). Wir können also egalitäre Transformationsprozesse im frühen Christentum beobachten, die mit den in den Köpfen verankerten patriarchalen Strukturen und Normen der Gemeindemitglieder im Konflikt standen. Frauen im Patriarchat als gleichwertig zu behandeln, ihnen Klugheit und Führungskraft zuzuschreiben ist keinesfalls selbstverständlich und zeugt von den egalitären Vorstellungen des Paulus und der Menschen in seinem Umfeld.

Dass Frauen allerdings eben diese Führungspositionen und Ämter in den folgenden Jahrhunderten wieder aberkannt wurden und dieser Umstand u. a. auch heute noch zur Rechtfertigung dient, Frauen bspw. in der römisch-katholischen Kirche und den Ostkirchen die Ordination zu verwehren, liegt auch im Sprachgebrauch begründet. Das in Griechisch geschriebene Neue Testament benennt Begriffe für Gläubige und Funktionsträger\*innen stets mit dem generischen Maskulinum, so wie es auch allgemein im Deutschen (noch) gebräuchlich ist. Doch bei der Interpretation und Übersetzung der Texte kommt es zu signifikanten Unterscheidungen. So werden Begriffe wie Gläubige, Gerechte oder Heilige inklusiv gedeutet, das heißt, hier werden sowohl männliche wie weibliche Personen mitgedacht. Dahingegen werden funktionale Begriffe, wie Ämter, Leitungs- und Machtpositionen, exklusiv männlich ausgelegt. Die Übersetzungen suggerieren somit häufig geschlechtlich differenzierte Bedeutungen in den jeweiligen Begriffen, die in den Originaltexten mit ziemlicher Sicherheit nicht impliziert waren. Die Verwendung des generischen Maskulinums reflektiert den androzentrischen Sprachgebrauch einer patriarchal strukturierten Gesellschaftsform und kann sehr wohl zur Diskriminierung und Unterdrückung von Frauen beitragen.

Die Geschichte von Kaiser Justinian I. (um 482–565 n. Chr.; regierte von 527–565) und seiner Frau Kaiserin Theodora (um 500–548 n. Chr.), beide dargestellt in den kleinen äußeren Medaillons am oberen Rand eines Diptychons (Abb. 1-4), ist ein außergewöhnliches Beispiel dafür, welche gesellschaftlichen Grenzen überwunden werden können, wenn Menschen in Machtpositionen Änderungen herbeiführen wollen. Trotz aller Kritik der damaligen Aristokratie, drängte Justinian den amtierenden Kaiser Justin I. (um 450–527) im Jahr 525 dazu, das Eheverbot zwischen Senatoren und ehemaligen Schauspielerinnen aufzuheben. Dies ermöglichte es ihm Theodora heiraten zu können. Von ihr wird berichtet, dass sie Schauspielerin gewesen sein soll, eine Berufsbeschreibung, die damals mit der Prostitution verknüpft war. Justinian muss Theodora im höchsten Maße vertraut und ihr umsichtiges Denken geschätzt haben. Denn sie soll verschiedentlich Einfluss auf die Regierungsgeschäfte genommen haben, soll befähigt gewesen sein, mächtige Persönlichkeiten zu berufen, zu beeinflussen oder auszuschalten, hat sich gesellschaftlich umstrittenen Projekten gewidmet und protegierte, im Gegensatz zu ihrem Mann, die Anhänger der monophysitischen Glaubensrichtung. Der Mono- bzw. Miaphysitismus lehrt, dass Christus nur eine einzige, göttliche Natur habe im Gegensatz zur Zwei-Naturen-Lehre (Dyophysitismus), die besagt, dass Christus die göttliche und die menschliche Natur in sich vereint. Nach dem Tod Theodoras 548 n. Chr., heiratete Justi-

nian nicht erneut, obwohl er und Theodora keine Kinder hatten, auf die die Staatsmacht übergehen konnte. Bis zu seinem eigenen Tod, 17 Jahre später, ehrte Justinian seine Frau, er besuchte ihr Grab in der Apostelkirche in Konstantinopel im Rahmen offizieller Unternehmungen und leistete Eide bei ihrem Namen. Die Lebensbeschreibungen, gleich wenn sie wohl mehr Propaganda als wahrheitsgetreue Biografien sind, lassen einen tiefgehenden Respekt, Vertrauen und Liebe Justinians gegenüber Theodora vermuten – wenn gleich Gefühle historischer Personen sich nicht objektiv rekonstruieren lassen. So beeindruckend diese Liebes- und Lebensgeschichte des Kaiserpaares auch sein mag, sollte trotz allem nicht vergessen werden, dass Ehefrauen von Kaisern keine individuellen Freiheiten besaßen. Lediglich einigen von ihnen gelang es, mit dem Wohlwollen ihrer Männer, sich in ihrer klar definierten, geschlechtsspezifischen Rolle als Kaiserin mehr Freiheiten zu erkämpfen als andere (zu Justinian und Theodora siehe auch (S. 13f.).

Freiräume konnten männliche Künstler ihren weiblichen Familienangehörigen auch in ihren Werkstätten einräumen. Die Büste der trauernden Gottesmutter (lat. Mater Dolorosa) wird dem bekannten spanischen Barockkünstler Pedro Roldán (1624–1699) zugeschrieben (Abb. 4-12). In seiner Werkstatt arbeiteten unter anderem drei seiner Töchter: Luisa, María und Francisca Roldán als Bildhauerinnen sowie als Polychromistinnen und Vergolderinnen. Dies ist zu dieser Zeit nichts ungewöhnliches, denn es gibt zahlreiche Hinweise auf die Existenz von Malerinnen, Graveurinnen oder Bildhauerinnen. Allerdings ist die Zahl der Werke, die während der Renaissance und des Barocks in Spanien mit Künstlerinnen identifiziert werden können, sehr gering. Dieser Umstand trifft allerdings nicht nur auf Spanien zu, sondern spiegelt die Situation europaweit wider. Frauen konnten keiner Zunft angehören und weil sie keine Verträge und Zahlungsbriefe unterzeichnen durften und allein keine Werkstatt leiten konnten, sind ihre Namen nur in seltenen Fällen mit Werken oder Aufträgen zu verknüpfen. Luisa Roldán (1652–1706) fand einen Ausweg aus dieser Situation durch die Heirat mit dem Künstler Luis Antonio de los Arcos. Mit ihm, der offiziell Verträge unterzeichnen konnte, und dessen Bruder, gründete sie eine eigene Werkstatt, in der sie ihr künstlerisches Potenzial voll entfalten und so zur ersten überlieferten Bildhauerin Spaniens und zur ersten und einzigen Bildhauerin am spanischen Königshof werden konnte. Durch ihre Position als Hofbildhauerin (Escultora de Cámara) von Karl II. (1661–1700) und später von Philipp V. (1683–1746) kam Luisa Roldán zu hohem Ansehen. Dies führte auch dazu, dass sich Hinweise auf ihr Leben und ihre Werke schon in Büchern des 18. und 19. Jahrhunderts finden und sie in der Forschung nicht erst aus der Gender-Pers-



4-12  
Pedro Roldán [1624–1699], zugeschrieben  
**Mater Dolorosa, 1670/75**

Pappelholz, polychromiert, Glas,  
33 × 28,5 × 18,3 cm

Inv. Nr. 353 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische  
Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

pektive heraus in kunsthistorische Studien einbezogen wird.

Gleich wenn Frauen sich in den Werkstätten ihrer Väter oder Ehemänner künstlerisch entfalten konnten, sollte nicht vergessen werden, dass Frauen immer gesellschaftlichen Einschränkungen und Belastungen ausgesetzt waren. Mädchen erhielten nicht die gleiche qualitative Ausbildung wie Jungen. Das hatte Auswirkungen auf die berufliche Professionalisierung, bspw. wenn Mädchen zwar das Rechnen beigebracht wurde aber keine Geometrie, die aber in der Malerei bedeutend für die Perspektivgestaltung war. Ein hoher Prozentsatz der Künstlerinnen gab ihre Arbeit auf, nachdem sie geheiratet

hatten und Kinder bekamen, da Haushaltsführung, Kindererziehung und die professionelle Arbeit oft nicht miteinander vereinbar waren; eine Problematik, die auch in der heutigen Gesellschaft immer noch präsent ist. Wenn Frauen verwitweten, mussten sie ihre wirtschaftlichen und administrativen Beziehungen zu Menschen und öffentlichen Institutionen neu aushandeln.

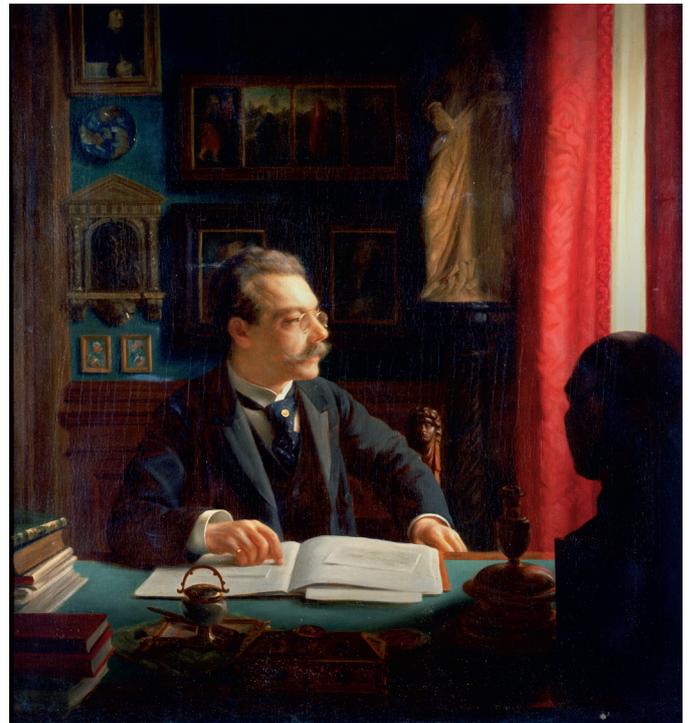
Die Werkstatt Pedro Roldáns veranschaulicht exemplarisch die Bedeutung der kooperativen künstlerischen Arbeit beider Geschlechter in Werkstätten vom Mittelalter bis in die jüngste Zeit. Im Umkehrschluss müssen Kunsthistoriker\*innen und Museen die Frage zulassen, wie sinnvoll es sein mag, die Urheberschaft der Werke denjenigen zuzuschreiben, die Verträge und Zahlungsbriefe unterzeichnen konnten bzw. die die Werkstätten kreativ leiteten und stilprägend wurden, wenn deren Stil sich durch die Mitarbeit mehrerer Künstler\*innen definiert hat. Oder anders gefragt: Wie viel künstlerisches Schaffen von Luisa, María oder Francisca Roldán steckt möglicherweise in der Mater

Dolorosa, die in der Werkstatt ihres Vaters geschaffen wurde?

Der größte Mäzen der Berliner Museen, James Simon (1851–1932), wird seit 2019 im Bode-Museum durch das wiedereingerichtete James-Simon-Kabinett in besonderer Weise geehrt, um so auch an das Unrecht zu erinnern, das seinem Andenken während der Zeit des Nationalsozialismus widerfahren ist, da Simon jüdischen Glaubens war. Das Gemälde von Willi Döring von 1901, das im James-Simon-Kabinett ausgestellt ist, zeigt James Simon am Schreibtisch im Arbeitszimmer seiner Villa in der Tiergartenstraße 15a in Berlin (Abb. 4-13). Doch James Simon ist nicht nur für seine großzügigen und vielfältigen Zuwendungen an die Berliner Museen bekannt, sondern in gleicher Weise für sein außerordentliches Engagement für soziale Projekte. James Simon hatte mit seiner Frau Agnes Simon (geb. Reichenheim, 1851–1921) drei Kinder: Helene (1880–1965), Heinrich (1885–1946) und Marie Luise (1886–1900). Letztere kam mit dem Down-Syndrom (Trisomie 21) zur Welt und verstarb bereits im Alter von 14 Jahren. Es wird angenommen,

dass das Engagement der Simons besonders auch für kranke und sozial benachteiligte Kinder durch ihr persönliches Schicksal beeinflusst war. So wurde James Simon zum Mitbegründer des von Emilie Mosse initiierten Vereins »Mädchenhort«. In diesem wurden arme, vaterlose Mädchen betreut, gepflegt und unterrichtet, damit ihre Mütter arbeiten gehen konnten. Er engagierte sich für den »Verein zum Schutze der Kinder vor Mißhandlung und Ausnutzung« und finanzierte gemeinsam mit dem Berliner Bankier Franz von Mendelssohn die Errichtung des Hauses »Kinderschutz« in Zehlendorf, in dem vernachlässigte und missbrauchte Kinder Zuflucht und Bildung fanden. Dies sind nur wenige Beispiele für die zahlreichen konfessionsübergreifenden Sozialvereine, Kommissionen und Kuratorien in denen sich James Simon engagierte, neben denen er sich auch in vielfältiger Weise für die Belange von Jüdinnen und Juden einsetzte. Simon nutzte als einer der erfolgreichsten Unternehmer seiner Zeit die ihm zur Verfügung stehenden Mittel, um gesellschaftliche Defizite auszugleichen, was unter anderem unzähligen Kindern besonders auch in Berlin zugutekam.

Die Liste der Männerfiguren in der Skulpturensammlung und dem Museum für Byzantinische Kunst, die sich in verschiedener Form und Intensität für eine geschlechtergerechte Welt eingesetzt haben, ist nicht abgeschlossen, aber es bedarf weiterer Forschung zu dieser Fragestellung. Die Forderungen nach Gleichberechtigung der Geschlechter wurde 2015 als eines von 17 Zielen mit der Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung von den Mitgliedsstaaten der Vereinten Nationen (UN) einstimmig verabschiedet. Ob oder wie weit die Ziele in den verbleibenden neun Jahren verwirklicht werden, liegt an den Ambitionen unserer Gesellschaften. Zur Frage steht die Perspektive zukünftiger Generationen auf ein würdevolles Leben.



4-13

Willi Döring [1850–1915]

**Bildnis James Simon [1851–1932]  
am Schreibtisch seines Arbeitszimmers, 1901**

Öl auf Leinwand, 97,3 × 86 cm

Inv. Nr. 2009.1 © Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin –  
Überwiesen 2009 von der Nationalgalerie [Geschenk Shay Shohami] /  
Volker-H. Schneider