



Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische Kunst
Staatliche Museen zu Berlin

**BODE
MUSEUM**
MUSEUMSINSEL BERLIN



DER
ZWEITE
BLICK

Frauen

Der zweite Blick – Frauen

Inhaltsverzeichnis

Standortübersicht der zugehörigen Objekte	3
Einführung	4
Route 1 – Frauen, die Geschichte machten	8
Route 2 – Frauen aus biblischen und christlichen Erzählungen	24
Route 3 – Frauen in der griechisch-römischen Mythologie	40
Route 4 – Männer und die Gleichberechtigung der Geschlechter	60
Route 5 – Die [fehlenden] Künstlerinnen	76
Route 6 – Frauen des 21. Jahrhunderts	78
Geschichte der Gleichstellung in Deutschland 1789–2007	84
Glossar	90
Literaturverzeichnis	94
Relevante Internetquellen	98
Impressum	100

Standortübersicht der zugehörigen Objekte

ROUTE 1

Frauen, die Geschichte machten

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

ROUTE 2

Frauen aus biblischen und christlichen Erzählungen

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

ROUTE 3

Frauen in der griechisch-römischen Mythologie

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

ROUTE 4

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.

ROUTE 5

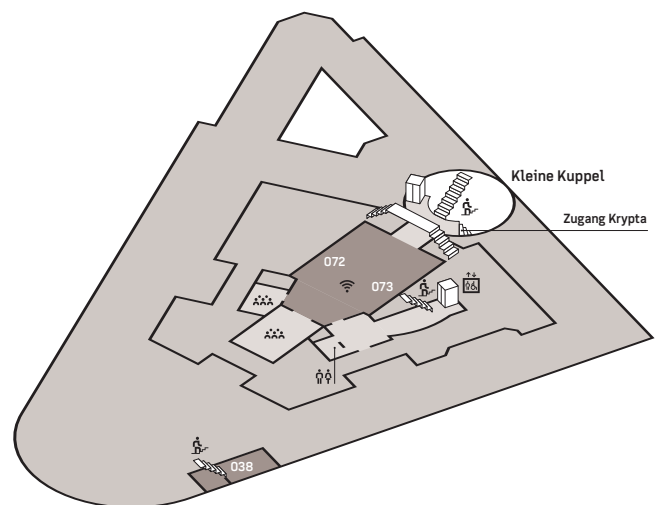
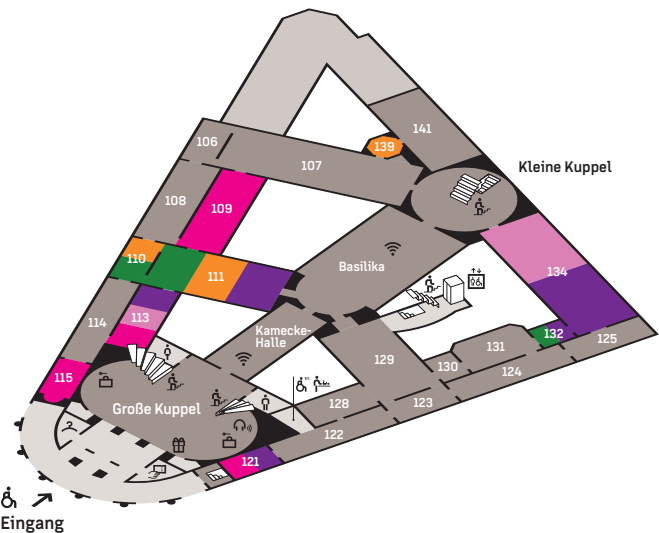
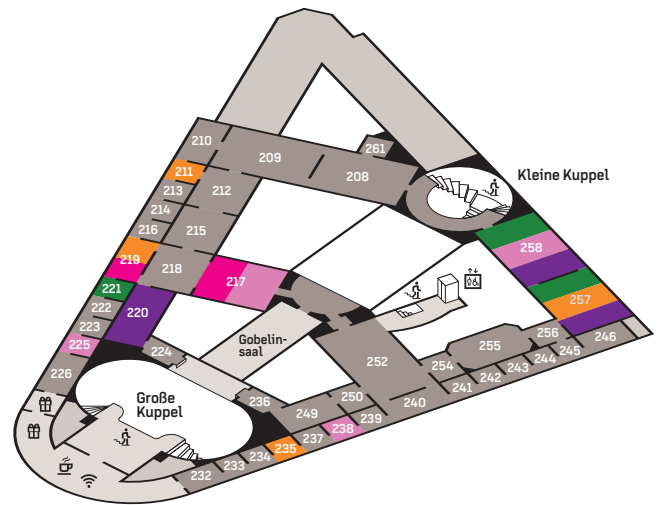
Die [fehlenden] Künstlerinnen

Weder in der Skulpturensammlung noch im Museum für Byzantinische Kunst des Bode-Museums konnte bislang ein einziges Werk einer konkreten Künstlerin zugeschrieben werden.

ROUTE 6

Frauen des 21. Jahrhunderts

In der sechsten Route entdecken Berlinerinnen die Kunstwerke im Bode-Museum neu.



In Raum 220 finden Sie die ergänzende Sonderpräsentation »Photovoice« des Frauentreffs Olga, eine Anlauf- und Beratungsstelle für drogenkonsumierende Frauen, Trans*frauen und Sexarbeiterinnen an der Berliner Kurfürstenstraße.

Einführung

Am 10. Februar 1910 bewarb sich die Kunsthistorikerin Frida Schottmüller (1872–1936) um eine Festanstellung bei den Königlichen Museen zu Berlin (der Vorläuferinstitution der heutigen Staatlichen Museen zu Berlin). Ihrer Bewerbung verlieh sie mit den Worten Nachdruck, bislang habe man »keinen Unterschied mit mir wegen meiner Weiblichkeit« gemacht. Bereits 1902 hatte sie als erste Frau einen wissenschaftlichen Aufsatz im renommierten *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* veröffentlicht. Zwei Jahre später hatte Schottmüller an der Universität Zürich in Kunstgeschichte promoviert (in ihrer Heimatstadt Berlin wurden Frauen erst 1908 offiziell zum Universitätsstudium zugelassen).

Ab 1905 war Frida Schottmüller auf der Basis von Zeitverträgen als Wissenschaftliche Hilfsarbeiterin für die Gemäldegalerie und die Abteilung Christliche Bildwerke tätig. Sie agierte als rechte Hand des Generaldirektors Wilhelm Bode (1845–1929), publizierte, forschte, lehrte, kuratierte Ausstellungen und reiste im Auftrag der Museen, um Kunstwerke anzukaufen. Trotz Bodes Unterstützung verweigerte man ihr jedoch mehrmals eine Festanstellung – teils mit dem Argument, sie könne als Frau eventuell den Kunsthändlern gegenüber unterlegen sein, oder aber auch, weil sie als Frau grundsätzlich nicht für eine Führungsposition geeignet sei. Erst 1920 erhielt sie schließlich eine Stelle als Kustodin in der Sammlung Bildwerke der Christlichen Epochen (heute ein Teil des Bode-Museums), wurde aber 1934 unter den Nationalsozialisten wieder entlassen. Ihre zahlreichen Publikationen zu Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe bilden noch heute eine Grundlage für die Erforschung unserer Bestände. Dennoch taucht der Name Dr. Schottmüller im Kanon der Begründer und bedeutenden Erforscher unserer Sammlungen – die männliche Form ist hier bewusst gewählt – so gut wie nie auf. Frida Schottmüller bleibt bis heute unsichtbar. Generell blieben die Geschichten von Frauen im Bode-

Museum bislang zumeist verborgen. Nicht, weil Frauen in diesem Haus keine Rolle spielten und spielen, sondern weil man ihnen als Personen und Akteurinnen keine Bedeutung zumaß. Ob sie nun bahnbrechende Historikerinnen, Künstlerinnen oder Mäzeninnen waren, ob sie reale oder fiktive Persönlichkeiten sind – die Unsichtbarkeit von Frauen bleibt ein verbindendes Merkmal nahezu aller Museen für die sogenannten »Alten Meister«. Man weiß, dass es sie gibt, man erwähnt sie gelegentlich, und unter besonders glücklichen Umständen widmet man ihnen sogar einmal eine Sonderausstellung. Aber ihre Geschichten sind auch schnell wieder vergessen, wenn ein solches Projekt abgeschlossen ist.

Ziel der Ausstellungsreihe »Der zweite Blick« ist es, bislang übersehene oder gar bewusst verschwiegene Narrative dauerhaft im öffentlichen Museumsdiskurs zu verankern. Eröffnet wurde die Reihe 2019 mit dem Projekt »Spielarten der Liebe«, das sich dem Thema sexueller Identitäten auseinandersetzte. Im Jahr 2021 widmet sich das Bode-Museum den Frauen in seinen Sammlungen – ihre Geschichten rücken in den Fokus, sodass ihre Beiträge zur Entwicklung Europas sichtbar werden. Sicherlich kennen Sie die Namen einiger der Frauen, die Ihnen in dieser Publikation begegnen werden ... ihre Geschichten hingegen sind Ihnen womöglich weniger geläufig.

Nicht zuletzt angeregt durch den 1971 von Linda Rochlin veröffentlichten Aufsatz »Why have there been no great

0-1

Guerrilla Girls

Do women have to be naked to get into the Met. Museum? 1989

© Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com



women artists« entwickelte und systematisierte sich seit den 1970er Jahren ein feministischer Blick auf die westliche Kunst. Bis heute beschränkt sich dieser Zugang in der Regel aber auf die Frauen- und Geschlechterforschung. Akademische Disziplinen also, deren Blickwinkel nur mühsam Eingang in einen (männlichen) Kanon finden, der nach wie vor den schulischen und universitären Unterricht zur Geschichte der westlichen Kunst und auch das Ausstellungsprogramm in Museen dominiert. Dieser Kanon basiert im Wesentlichen auf dem Konzept von Innovation und einer hieraus abgeleiteten Abfolge berühmter (männlicher) Künstlerpersönlichkeiten, in deren Werken Frauen – und insbesondere deren nackte Körper – zentrale Themen waren.

Auf diese Tatsache aufmerksam machte 1989 die feministische Künstlerinnen- und Aktivistengruppe Guerrilla Girls mit einem inzwischen legendären Plakat, dessen Überschrift provokant fragte: »Do women have to be naked to get into the Met. Museum?« (»Müssen Frauen nackt sein, um ins Metropolitan Museum zu kommen?«) (Abb. 0-1). Im Untertitel wurde darauf hingewiesen, dass in der Museumsabteilung für Moderne Kunst dieser weltweit bekannten Institution weniger als 5 % der Werke von Frauen stammten, gleichzeitig aber 85 % der Akte weibliche Körper zeigten. Dieses Ungleichgewicht charakterisierte damals wohl fast alle westlichen Sammlungen mit modernen Kunstwerken. Inwieweit dieser Zustand auch auf die Sammlungen mit Kunstwerken früherer Epochen zutrifft, wurde damals allerdings noch nicht thematisiert.

Umfang und Breite der Bestände an Skulpturen und byzantinischen Kunstwerken im Bode-Museum ermöglichen es uns, die polemische Frage der Guerilla Girls auch an die abendländische Kunst der Zeit zwischen dem 4. und dem 18. Jahrhundert zu richten. Hierbei soll der kulturelle Kontext der Werke erkundet und ihre Präsentation sowie Interpretation in Museen genauer untersucht werden – von der Ebene großer Forschungs- und Ausstellungsprojekte bis hin zur interpretatorischen Vermittlung in den Begleittexten zu einzelnen Werken. Solche Objektbeschriftungen sind nach wie vor das wichtigste und direkteste Mittel der Kommunikation mit dem Publikum im Museum. Sie enthalten die Namen und Lebensdaten der Kunstschaffenden, die Orte der Herstellung und die Materialien, aus denen die Werke gefertigt wurden. Manchmal behandeln sie darüber hinaus noch wichtige künstlerische und/oder



0-2

Deutschland

Anatomisches weibliches Modell (mit Futteral), 17. Jh.

Elfenbein, 20,5 × 7 × 4,3 cm

Inv. Nr. 8706 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

ästhetische Aspekte des Werkes. Bei Darstellungen von Frauen fehlen aber nahezu durchweg zusätzliche kontextuelle Informationen. So erhalten die Betrachtenden nur selten ausreichende Grundlagen zum besseren Verständnis der Rolle der dargestellten Frauen. Im Sinne der Guerilla Girls besteht folglich durchaus die Möglichkeit, dass das Publikum das Museum mit dem Eindruck verlässt, Nacktheit, Keuschheit oder schüch-

terne Zurückhaltung (oder am besten alle drei Merkmale zusammen) seien eine Grundvoraussetzung für die Aufnahme von Frauendarstellungen in diese Institution.

Die Faszination für den weiblichen Körper ist eine Grundkonstante in der Geschichte der Kunst. Ein besonders prägnantes Beispiel bilden aus dem edlen Material Elfenbein geschnitzte weibliche Figurinen, die in deutschen Kuriositätensammlungen des 17. Jahrhunderts, den sogenannten Wunderkammern, zu finden waren (Abb. 0-2). Auf den ersten Blick sehen wir einen auf roten Samt gebetteten, nackten Frauenkörper. Die Brüste und der pralle Bauch können abgenommen werden und geben so den Blick auf die inneren Organe frei. Ebenfalls entfernen lassen sich der Darm und die Lunge. Übrig bleiben das Herz und ein ungeborenes Kind, das die Frau zur Mutter machen wird. Der praktische Zweck dieser anatomischen Objekte ist unbekannt. Ihre geringe Größe macht eine didaktische Verwendung in der medizinischen Praxis nur schwer vorstellbar. Sicher wissen wir nur, dass sie Luxusartikel waren und folglich für ihre (männlichen) Sammler zu Statussymbolen wurden. Noch heute werden solche Stücke in Museen fast ausschließlich als Belege für die Virtuosität des Künstlers oder den exquisiten Geschmack ihres Besitzers präsentiert.

Rätselhaft ist auch eine farbig gefasste Tonbüste der Anna Harsdörffer, verheiratete Imhoff (1528–1601, Abb. 0-3). Sie wurde von Johann Gregor van der Schardt im Jahr 1580 angefertigt, dem Todesjahr von Willibald Imhoff (1519–1580), den Anna im Alter von 17 Jahren geheiratet hatte. Willibald Imhoff gilt als der bedeutendste Sammler der Werke Albrecht Dürers (1471–1528). Seine herausragende Sammlung wurde nach seinem Tod von seiner Witwe noch 21 Jahre lang weitergeführt. Anna Imhoffs Rolle als Sammlerin ist dennoch bis heute nicht gründlich untersucht worden (gleiches gilt übrigens für Willibald Imhoffs Mutter Felicitas, die maßgeblich dafür verantwortlich gewesen sein soll, dass ihr Sohn überhaupt mit dem Sammeln begonnen hatte). Anna Imhoff hält in ihrem Porträt im Bode-Museum ein Buch in den Händen. Man vermutet darin eine Bibel oder ein Gebetbuch, ganz im Einklang mit der passiven und devoten Rolle, die stillschweigend für Frauen wie Anna vorausgesetzt wird. Wird ihr eine solch einseitige Sichtweise wirklich gerecht?

Die vorgenannten Beispiele deuten bereits an, wie lohnenswert ein vertiefter Blick auf die verschiedenen Frauen des Bode-Museums ist. Sechs thematische Routen durch die Sammlungen bieten nun eine Möglichkeit zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Thema – direkt vor Ort oder beim Lesen dieses Katalogs. Die erste Route beschäftigt sich mit Darstellungen von Frauen, die aktiv die europäische Geschichte mitgeprägt haben.

Die Kontextualisierung biblischer Frauen und ihre historische Rezeption stehen im Zentrum der zweiten Route, während in der dritten die Rollen von Frauen in der antiken Mythologie und ihre künstlerische Inszenierung beleuchtet werden. Künstlerinnen und ihre (fehlende) Präsenz in den Beständen stehen im Fokus der vierten Route. Die fünfte widmet sich mit kritischem Blick den Beiträgen, die einige der in unseren Sammlungen vertretenen Männer zur Gleichstellung der Geschlechter geleistet haben. Die sechste und letzte Route schließlich leitet von der historischen Reflexion zum Berlin und den Berliner*innen des 21. Jahrhunderts über.

Unverzichtbarer Bestandteil des Projekts »Der zweite Blick: Frauen« ist die Beschäftigung mit den verbalen und körperlichen Übergriffen, denen Frauen im Alltag wie auch im Kampf um Selbstbestimmung und Gleichberechtigung immer wieder ausgesetzt sind. Vermutlich nahezu jede Frau, die diese Zeilen liest, wurde schon mehr als einmal in ihrem Leben als »Hure« bezeichnet, und unter den männlichen Lesern ist wahrscheinlich kaum einer, der nicht schon einmal als »Hurensohn« beschimpft wurde. Wir alle haben diese Schimpfwörter wohl schon einmal benutzt oder fühlten uns zumindest versucht, dies zu tun. Nur selten dürften wir dabei wirklich über ihren konkreten Zusammenhang mit der Prostitution nachgedacht haben. Ähnlich verhält es sich auf dem Gebiet der Kunst. Nacktheit oder Laszivität finden sich in unzähligen künstlerischen Darstellungen von Frauen. Dennoch ist heutigen Betrachtenden kaum bewusst, dass hiermit häufig das Thema der Prostitution oder wenigstens der Vorwurf der Prostitution verbunden waren. In den Sammlungen des Bode-Museums finden sich Darstellungen von Frauen, die als Sexarbeiterinnen tätig waren oder als solche bezeichnet wurden. Manche taten dies legal, andere illegal, manche freiwillig, andere wurden dazu gezwungen. Ganz so, wie zahlreiche Frauen und Männer im heutigen Berlin. Über sie gesprochen wird häufig, zugehört wird ihnen hingegen nur selten. In Kooperation mit dem Frauentreff Olga – eine Anlauf- und Beratungsstelle für drogenkonsumierende Frauen, Trans*frauen und Sexarbeiterinnen an der Berliner Kurfürstenstraße – zeigt das Bode-Museum deshalb im Rahmen von »Der zweite Blick: Frauen« Fotografien von Sexarbeiter*innen, die auf der Kurfürstenstraße ihr Geld verdienen. In der Ausstellung und im begleitenden Katalog berichten insgesamt 14 Frauen aus fünf Ländern im Projekt »Photovoice« in Geschichten und selbst gemachten Fotografien von ihrem Alltag. Sie gewähren uns damit Einblicke in ihre individuellen Erfahrungen, die in der Öffentlichkeit viel zu selten auf Interesse stoßen.



Um die folgenden Texte möglichst lesefreundlich zu halten, wurde auf direkte Quellenverweise verzichtet. Ein Verzeichnis der verwendeten Literatur, eine chronologische Übersicht zur Geschichte der Gleichstellung in Deutschland sowie ein Glossar sind im Anhang zu finden.

0-3
Johann Gregor van der Schardt [um 1530–1581]

Die Patrizierin Anna Imhoff, 1580

Gebrannter Ton mit ursprünglicher Fassung,
65,5 × 56 × 38 cm

Inv. Nr. 539 © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt

FRAUEN, DIE GESCHICHTE MACHTEN

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

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

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

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

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

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



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

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

1-1

Bode-Museum, Große Kuppel

© Wolfgang Gülcker

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

1-2

Claude Michel, genannt Clodion
[1738–1814]

Vestalin, um 1765

Bronze, 86,3 × 36,2 × 33 cm

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



1-3

Konstantinopel

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

Elfenbein, 23,4 × 26,5 × 1 cm

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

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

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

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



1-4

Konstantinopel

Konsulardiptychon des Iustinus, kurz vor 540

Elfenbein, 33,5 × 26 cm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



1-5

Gian Lorenzo Bernini [1598–1680]

Die Markgräfin Mathilde von Canossa, 1633/34

Bronze, 39,7 × 23,7 × 12,3 cm

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

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

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

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

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

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

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



1-6

Paris

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

Kalkstein, 82 × 25 × 18 cm

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

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

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

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

definieren – Föten, die von Männern geschaffen worden waren.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



1-7
Hans Schwarz [um 1492–nach 1521]

Lucretia, 1520

Bronze, 17,5 × 13,2 × 0,4 cm

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

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



1-8

Italien

Vittoria della Rovere als Heilige Maria Magdalena, 1651–75

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



1-9

Jean-Antoine Houdon [1741-1828]

Dr. Dorothea von Rodde-Schlözer, um 1806

Marmor, 54 × 50 × 30 cm

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

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

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

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

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

1-10

Joseph Chinard zugeschrieben [1756–1813]

Juliette Récamier, um 1802/03

Gebrannter Ton, 55 × 33,5 × 23 cm

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



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 fruchtbaren 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 unbekanntem 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 gottgebene 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 Gottesgebälerin (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



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

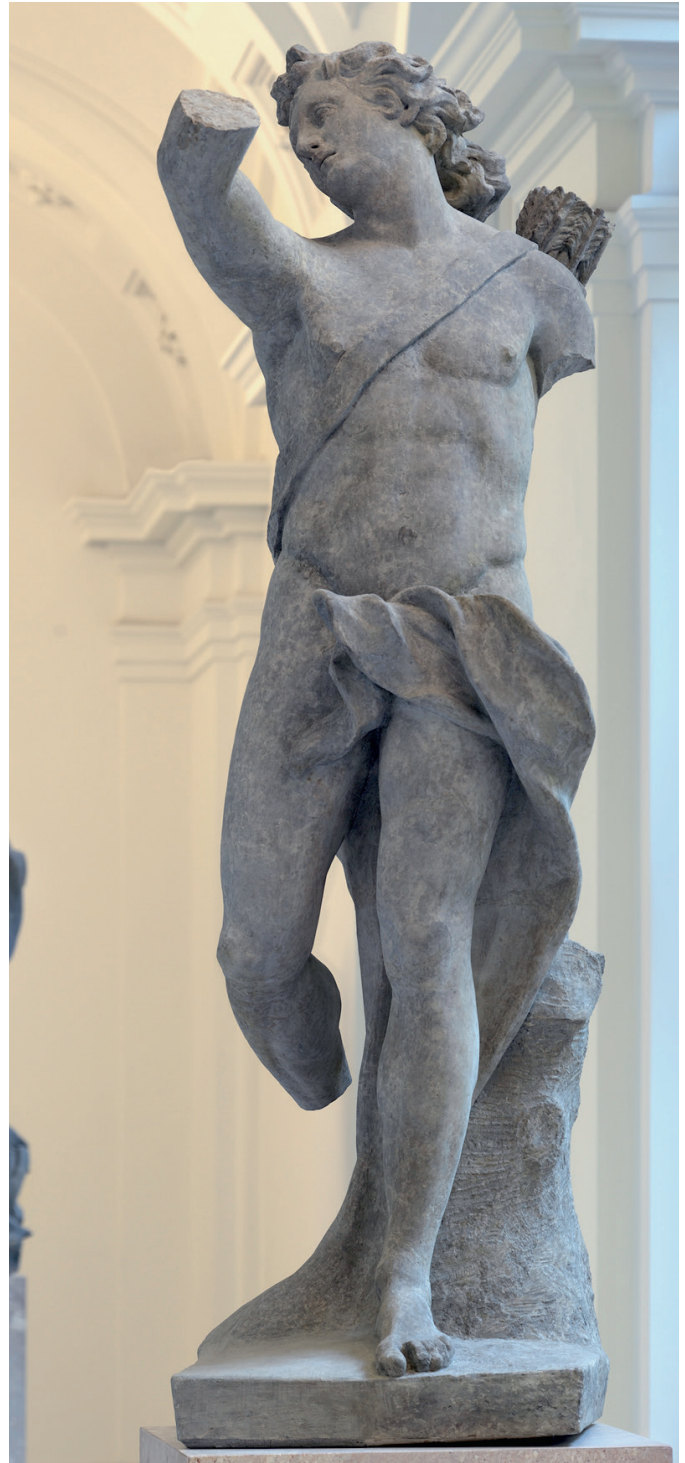
Sandstein, 210 × 82 × 105 cm

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 – Kalksteinfligur (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

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. ¹²Wie 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.

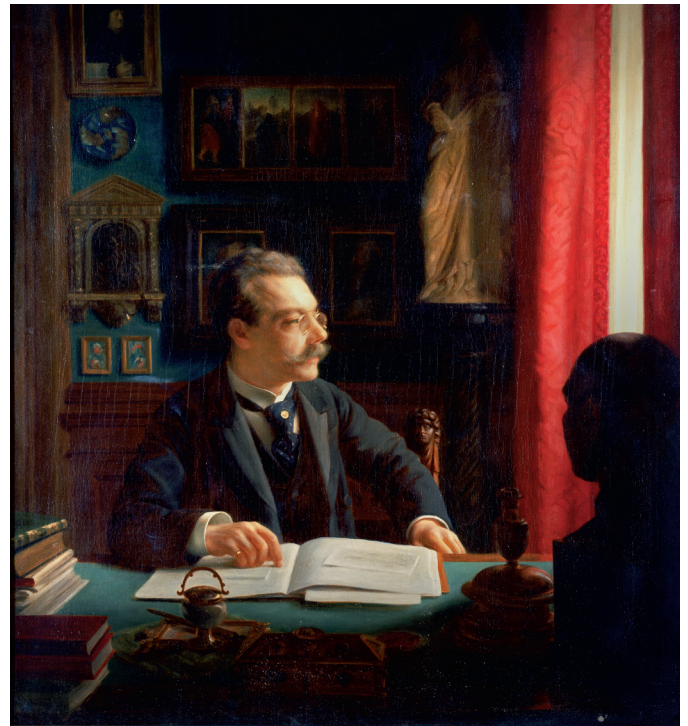
Die Werkstatt Pedro Roldáns veranschaulicht exemplarisch die Bedeutung der kooperativen künstlerischen Arbeit beider Geschlechter in Werkstätten vom Mittelalter bis in die jüngste Zeit. Im Umkehrschluss müssen Kunsthistoriker*innen und Museen die Frage zulassen, wie sinnvoll es sein mag, die Urheberschaft 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

DIE (FEHLENDEN) KÜNSTLERINNEN

Weder in der Skulpturensammlung noch im Museum für Byzantinische Kunst des Bode-Museums konnte bislang ein einziges Werk einer konkreten Künstlerin zugeschrieben werden.

Im 1933 erschienenen Katalog der spanischen und italienischen Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums (heute Bode-Museum) schrieb Dr. Frida Schottmüller ein Marmorrelief mit dem Profil eines Mannes der Bologneser Bildhauerin Properzia de' Rossi (1490–1530) zu (Abb. 5-1). Diese war bereits von Giorgio Vasari (1511–1574), dem häufig als erster Kunsthistoriker bezeichneten Biographen der großen Künstler*innen der italienischen Renaissance, als einzige Bildhauerin in sein berühmtes Buch *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (dt. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer) aufgenommen worden. Das Marmorrelief galt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen. Im Zuge der Vorarbeiten zu diesem Ausstellungsprojekt konnte es in Russland lokalisiert werden. Das Werk wurde inzwischen eingehend untersucht und wird nun einer*m anonymen emilianischen Künstler*in des 16. Jahrhunderts zugeschrieben.¹

Weder in der Skulpturensammlung noch in der Sammlung byzantinischer Kunst im Bode-Museum kann somit nach aktuellem Forschungsstand irgendein Kunstwerk einer konkreten Künstlerin zugeschrieben werden. Es besteht jedoch keine Sicherheit darüber, dass diese Sammlungen tatsächlich keine von Frauen geschaffene Kunstwerke enthalten. Vielmehr mangelt es in vielen Fällen an historischen Quellen und spezifischen Forschungsarbeiten. Wir ermutigen daher unsere Leser*innen, bei Beschriftungen wie »unbekannter Künstler« oder »Werkstatt« auch Künstlerinnen in Erwägung zu ziehen. Ungeachtet der den Künstlerinnen seit jeher in den Weg gelegten Hindernisse hat die internationale Forschung nämlich längst zweifelsfrei belegt, dass im Laufe der Geschichte in den europäischen Künstlerwerkstätten immer wieder auch Frauen mitwirkten.

¹ Wir danken Marco Scansani ganz herzlich für seine Großzügigkeit, dieses noch nicht publizierte Forschungsergebnis dem Projekt »Der zweite Blick: Frauen« zur Verfügung zu stellen.

5-1

Italien [Emilia], 16. Jh.

Bildnis eines Mannes

Marmor [Carrara], 42 × 28,5 cm

Inv. Nr. 314. Foto vor 1945 © SMB-SBM / Foto: SBM-Archiv



FRAUEN DES 21. JAHRHUNDERTS

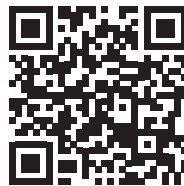
In der sechsten Route entdecken Berlinerinnen die Kunstwerke im Bode-Museum neu.

Wenn wir als Besucher*innen durch ein Museum gehen, nehmen wir häufig die Geschichten der in den Kunstwerken dargestellten Frauen nicht wahr; oftmals steht ihre Schönheit oder bloße Existenz im Vordergrund. Dabei haben ihre Taten, ihr Wissen und ihr Leben die Welt sowie die Gesellschaft und somit auch die Stadt, in der wir heute leben, beeinflusst. Im Zentrum der sechsten Route stehen daher die heutigen Perspektiven inspirierender Berlinerinnen auf selbstausgewählte Kunstwerke der Sammlungen des Bode-Museums und der Sonderausstellung »Photovoice«. Ausgehend von diesen Objekten und den dort dargestellten Persönlichkeiten berichten neun Berliner Frauen in einer Videoreihe über ihr Leben, ihre Arbeit und ihre Erfahrungen. Dabei thematisieren sie die Rolle von Frauen und Geschlechtern in der Gesellschaft, ihre Erlebnisse, Inspirationen sowie Entscheidungen, die ihr Leben prägten. Sie lassen uns damit an neuen und weiblichen Sichtweisen auf die Kunstwerke des Bode-Museums und das heutige Berlin teilhaben.

Das Bode-Museum und seine Sammlungen sind eng mit der Stadt Berlin und seinen Einwohner*innen verbunden. Sie teilen seit der Eröffnung des Museums im Jahr 1904 eine gemeinsame Geschichte mit Kriegen, der Teilung sowie Wiedervereinigung Berlins und sind nun Bestand einer offenen, bunten und lebenswerten Stadt. Um einen kleinen Ausschnitt der Vielfalt, des Ideenreichtums und Tatendrangs abzubilden, wurden für diese Route ausschließlich in Berlin lebende Frauen interviewt und gefilmt, die nachfolgend einzeln genauer vorgestellt werden.

Bis heute sind die vielfältigen Verdienste, Erfolge und künstlerischen Leistungen von Frauen in der Gesellschaft und in den Museen stark unterrepräsentiert. Das Bode-Museum bildet dabei keine Ausnahme. Mit dieser Route und den zugehörigen Videos soll ein kleiner Beitrag dazu geleistet werden, dies dauerhaft zu ändern. So werden nicht nur die Geschichten der Frauen hinter den ausgewählten Kunstwerken neu entdeckt und individuell gedeutet, sondern auch neun Berlinerinnen vorgestellt, die durch ihre Taten, Ideen und Willensstärke inspirieren und so auf ganz unterschiedliche Arten die Gesellschaft und die Stadt prägen, in der wir leben, arbeiten oder die wir gerne besuchen.

Über den Link www.smb.museum/frauen-route-6 oder den folgenden QR-Code gelangen Sie direkt zu den Video-Interviews.



Anastasia Biefang
© Carolin Marie Kreuzfeldt

Anastasia Biefang, Trans-Aktivistin und Offizierin

Anastasia Biefang wurde 1974 in Krefeld geboren und ist seit 1994 als Offizierin in der Bundeswehr tätig. Sie studierte Pädagogik, durchlief verschiedene Führungs- und Stabsverwendungen, absolvierte den Generalstabslehrgang der Bundeswehr und diente als Referentin im Bundesministerium der Verteidigung. 2017 wurde sie die erste offen transgeschlechtliche Bataillonskommandeurin der deutschen Streitkräfte. Sie lebt in Berlin und ist aktuell Referatsleiterin im Kommando Cyber- und Informationsraum in Bonn. Während ihrer Dienstzeit war sie zweimal im Einsatz in Afghanistan.

Die Aktivistin engagiert sich ehrenamtlich als Stellvertretende Vorsitzende von QueerBw und setzt sich für die Rechte von LGBTIQ* ein. Seit 2020 schreibt sie für das LGBTIQ* Magazin MANNESCHAFT die Kolumne »Die Transperspektive«.

Die Strahlkraft und die Entschlossenheit der »Diana als Jägerin« (von Bernardino Cametti, um 1720/50, für mehr Informationen siehe auf S. 43/45) hat Anastasia Biefang direkt beeindruckt. So ist in diesem Ausstellungsraum eine durchsetzungs- und willensstarke weibliche Person inmitten eines Meeres von zumeist männlichen Figuren zu sehen. Das Kunstwerk wirft dadurch Fragen zu unserem Verhältnis zu und Verständnis von Geschlecht auf.

Dr. med. Dr. h. c. Jenny De la Torre Castro, Ärztin, Gründerin der Jenny De la Torre Stiftung mit dem Projekt »Gesundheitszentrum für Obdachlose«

Jenny De la Torre, Mutter eines Sohnes, wurde 1954 in Nazca, Peru, geboren, wo sie Medizin studierte bis sie 1976 ein Stipendium in der DDR erhielt. Dort setzte sie ihr Medizinstudium fort, absolvierte ihre Facharzt Ausbildung und promovierte. Trotz des großen Wunsches



Jenny De la Torre Castro

© Christof Hannemann

scheiterte eine Rückkehr nach Peru aus bürokratischen Gründen.

1994 begann sie am Berliner Ostbahnhof mit der medizinischen Versorgung von Menschen ohne Zuhause. Diese Patient*innen sowie deren Probleme und Schicksale kennenzulernen, beeindruckten und motivierten Jenny De la Torre, ihnen zu helfen und alles zu versuchen, damit sie ein würdigeres Leben führen können. 2002 konnte sie mit dem Geld des Charity-Preises der »Goldenen Henne« eine Stiftung gründen, die zu genau diesem Zweck dient. Mit Hilfe der Stiftung, vieler Spender*innen und Ehrenamtlichen konnte Jenny De la Torre 2006 das Gesundheitszentrum für Obdachlose in Berlin eröffnen. Das Ziel ihrer Arbeit ist es hilfesuchenden Menschen wieder eine Perspektive zu geben und die Möglichkeit, wieder von der Straße wegzukommen.

Die ausgewählte Skulptur von der Königin Jeanne de Navarre als Stifterin (Paris, um 1305, für mehr Informationen siehe auf S. 16) beschreibt Jenny De la Torre wie folgt: »Eine sympathische Königin, die liebevoll und stolz ein Gebäude in den Händen trägt. Das Leben der Königin von Navarra hat mich beeindruckt, vor allem, dass sie ihrer Zeit voraus war. Sie war mutig und tatkräftig und hatte schon so jung Visionen, um ihre Welt zu verändern und verbessern. Sie orientierte sich an den franziskanischen Idealen: Armut, Demut und Nächstenliebe. Ihre reichen Einkünfte stiftete sie für die Bedürfnisse der Alten und Kranken, förderte die Franziskaner und vor allem ließ sie das Collège von Navarra einrichten und ausstatten, ehemals eine der angesehensten Universitäten in Paris. Ihr größtes Erbe gab sie für die Förderung von Studium und Bildung.«

Rabbinerin Gesa Shira Ederberg, Gemeinderabbinerin der Jüdischen Gemeinde zu Berlin

Gesa S. Ederberg wurde 1968 in Tübingen geboren. Sie studierte Physik und Judaistik in Tübingen, Bochum, Berlin, New York und Jerusalem. Nach einem Rabbinatsstudium am Schechter Institute in Jerusalem erhielt sie 2002 ihre Smicha (Ordination). Sie arbeitet als Gemeinderabbinerin der Jüdischen Gemeinde zu Berlin und ist zuständig für die Synagoge Oranienburger Straße. Zusätzlich ist sie Spiritual Advisor am Zacharias Frankel College, dem Masorti Rabbinerseminar in Potsdam. 2002 gründete sie »Masorti e. V. – Verein zur Förderung der jüdischen Bildung und des jüdischen Lebens« in Berlin. Sie ist Vorstandsmitglied des Vereins, der unter anderem Träger von zwei bilingualen Kitas und einer bilingualen Grundschule in Berlin ist. Als Mitinitiatorin ist Gesa S. Ederberg an dem geplanten Drei-Religionen-Kita-Haus in Berlin (Baubeginn 2022) beteiligt. Für ihren Einsatz für Demokratie, ein friedliches Miteinander und für die Gleichberechtigung von Frauen und Männern



Gesa Shira Ederberg

© Christof Hannemann

in allen Lebensbereichen, insbesondere in der Religion und im interreligiösen Dialog, wurde sie im Winter 2020 mit der Louise-Schroeder-Medaille ausgezeichnet. Sie ist verheiratet und hat drei Kinder.

Gesa S. Ederberg hat sich für die »Trauernde Penelope« (von Johann Valentin Sonnenschein, um 1780, für mehr Informationen siehe auf S. 56-58) entschieden. Nicht nur erkennt sie Parallelen zu ihrem eigenen Leben, in Bezug auf die Vielfalt der Aufgaben, die Penelope übernimmt (von Haushalt bis Regierung), auch ist es ihr darüber hinaus ein Anliegen, Frauen aus dem Schatten ihrer Ehemänner zu holen.

Prof. Dr. Christina Haak, Stellvertretende Generaldirektorin der Staatlichen Museen zu Berlin

Christina Haak studierte Kunstgeschichte in Braunschweig und Münster und promovierte 1999 mit einer Arbeit über das barocke Bildnis in Norddeutschland. Nach dreijähriger wissenschaftlicher Tätigkeit am Museum für Kommunikation in Frankfurt am Main übernahm sie von 2003 bis 2008 die Leitung der Stabsstelle Projektmanagement bei der Museumslandschaft Hessen Kassel (ehem. Staatliche Museen Kassel). Im Anschluss wechselte sie nach Berlin und wurde Leiterin der Stabsstelle Bau in der Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin. Ab 2011 übernahm Christina Haak die Stelle der Stellvertretenden Generaldirektorin der Staatlichen Museen zu Berlin, wo sie von 2017 bis 2019 als Chief Digital Officer mitverantwortlich für die digitale Transformation innerhalb der Stiftung Preußischer



Christina Haak

© Carolin Marie Kreuzfeldt

Kulturbesitz war. Seit Mai 2018 ist sie Vizepräsidentin im Deutschen Museumsbund e. V.

Christina Haak hat sich für die »Thronende Isis mit dem Horuskind« (Ägypten, 3. Jh., für mehr Informationen siehe auf S. 52) entschieden. Die Skulptur weist beträchtliche Veränderungen im Laufe der Zeit auf. Grund dafür ist die sukzessive Umdeutung zu einem sehr bekannten, davon abgeleiteten Motiv, der stillenden Maria mit dem Jesuskind. So wurden unter anderem die Attribute der Isis, wie etwa Kuhhörner und eine Sonnenscheibe, entfernt. Die Darstellung der stillenden Gottesmutter Maria (*Maria lactans*) geht auf hellenistisch-römische Darstellungen der Isis zurück, die das Horuskind auf dem Schoß hält und es säugt. Ironisch wird die Skulptur daher als »Isis mit dem Jesuskind« bezeichnet. Die ausgewählte Skulptur vereint Maria und Isis, verdeutlicht transkulturelle Verflechtungen und zeigt somit eine Generalistin: eine Funktion mit der Christina Haak ihre tägliche Arbeit bei den Staatlichen Museen gut beschreiben kann.



Heidi Kasten

© Carolin Marie Kreuzfeldt

Heidi Kasten, Aufsichtsführerin im Bode-Museum

Heidi Kasten wurde 1966 in Ost-Berlin geboren und hat einen Sohn. Viele Jahre arbeitete sie als Triebfahrzeugführerin in der Berliner U-Bahn. Anschließend machte sie sich mit einer Charterbootvermietung selbstständig, arbeitete als Bürovorsteherin bei einem großen Versicherungsunternehmen und in einem Büro einer Kfz-Werkstatt. Im Jahr 2018 fing Heidi Kasten als Sicherheitsmitarbeiterin im Bode-Museum an zu arbeiten, seit 2019 ist sie nun als Aufsichtsführerin für ca. 40 Mitarbeiter*innen verantwortlich.

Heidi Kasten hat sich für eine Skulptur der Mathilde von Canossa (von Gian Lorenzo Bernini, 1633/34, für mehr Informationen siehe auf S. 14–15) entschieden. Dies hat unterschiedliche Gründe: Neben vielen Assoziationen mit dem sprichwörtlichen »Gang nach Canossa« ist sie fasziniert von der Geschichte Mathildes. Im 11. Jahrhundert in eine der mächtigsten Adelsfamilien Italiens geboren, entsprach Mathilde im männerdominierten Mittelalter als Herrscherin über ein Reich, das weite Teile Mittelitaliens umfasste, nicht der Norm. Sie war Heeresführerin, Politikerin, Diplomatin zwischen



Angelika Müller

© Nele Eberle

Papst und Kaiser, ließ ihre Ehe lösen, förderte die Künste und war eine der Schlüsselfiguren der italienischen Geschichte. Für Heidi Kasten steht Mathilde von Canossa für Mut, Loyalität und Gleichberechtigung; Werte, die sie im täglichen Umgang bei der Arbeit im Bode-Museum für sehr wichtig erachtet.

Angelika Müller, Krankenschwester beim Frauentreff Olga in der Kurfürstenstraße

Der Frauentreff Olga ist eine Anlauf- und Beratungsstelle für drogenkonsumierende Frauen, trans Frauen und Sexarbeiterinnen an der Kurfürstenstraße. Grundversorgung wie Wäsche waschen, duschen, schlafen und eine warme Mahlzeit gehört ebenso zu ihrem Angebot wie medizinische Hilfen und muttersprachliche Drogen-, Rechts- sowie Sozialberatung. Hier arbeitet Angelika Müller seit 22 Jahren als Krankenschwester. Mit 15 Jahren hat sie ihre erste Ausbildung als Arzthelferin begonnen und sich gleich nach Abschluss zur examinierten Krankenschwester beim Deutschen Roten Kreuz ausbilden lassen, wo sie mehrere Jahre als Intensivkrankenschwester gearbeitet hat. Nach einem über zehnjährigen Aufenthalt in Griechenland arbeitet sie seitdem beim Frauentreff Olga als Krankenschwester.

Die ausgewählte Fotografie »Kurfürstenstraße« zeigt ihren langjährigen Arbeitsplatz. Sie wurde von Lena aufgenommen, einer Person, die Angelika Müller viele Jahre im Frauentreff und letztendlich auch beim Sterben begleitet hat. So erinnert sie: »Lena bedeutet für mich das Olga und somit war es für mich wichtig, dass sie im Bode-Museum gesehen wird.«



Sara Nuru

© Carolin Marie Kreuzfeldt

Die Fotografie ist Teil der Ausstellung »Photovoice«, die vom 29.10.2021 bis 30.10.2022 im Bode-Museum gezeigt wird. Frauen aus fünf Nationen erzählen von ihrem Alltag als Sexarbeiter*innen auf den Straßen von Berlin in fesselnden und nachdenklich stimmenden Geschichten. Diese werden von eindrucksvollen selbstaufgenommenen Bildern unterlegt, die uns sehr persönliche Einblicke in das Leben auf dem Kurfürstentempelhof gewähren. Ein Projekt, das von den Sozialarbeiter*innen des Frauentreffs Olga initiiert und begleitet wurde.

Sara Nuru, Model, Unternehmerin, Speakerin und Autorin

Sara Nuru gewann 2009 als erste Person of Color bei der Fernsehshow »Germany's Next Topmodel«. Kurz nach ihrem ersten Besuch der New Yorker Fashion Week reiste sie in das Heimatland ihrer Eltern, nach Äthiopien, wo sie mit der Armut der Bevölkerung konfrontiert wurde. Diese Erfahrung erweckte den Wunsch sich sozial zu engagieren. Seither unterstützt sie nicht nur mit ihrem eigenen Verein nuruWomen äthiopische Frauen mit Mikrokrediten, sie betreibt auch gemeinsam mit ihrer Schwester Sali Nuru das soziale Unternehmen nuruCoffee. Hier setzen sich die Schwestern vor allem für Frauen ein, da sie in der Wertschöpfungs-

ungskette immer noch am meisten benachteiligt werden, ein selbstbestimmtes, unabhängiges Leben zu führen. Für ihre Arbeit hat das Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) die gebürtige Erdingerin 2018 zur Botschafterin für fairen Handel ernannt.

Sara Nuru hat sich für die Büste der Juliette Récamier (von Joseph Chinard, um 1802/03, für mehr Informationen siehe auf S. 22–23) entschieden, da ihre Geschichte deutlich macht, dass hinter jeder schönen Fassade viel mehr steckt, als am Anfang angenommen werden mag. So galt Juliette Récamier als eine der schönsten Frauen ihrer Zeit und stand für zahlreiche Künstler Modell. Sie nutzte ihr Aussehen und die Aufmerksamkeit, um in Paris mehrere Salons zu gründen – denn nur im privateren Raum konnten Frauen damals politisch und gesellschaftlich aktiv werden. Napoleon I. erkannte neben ihrem Potential auch die von ihr ausgehende Gefahr. Er rief sie an seinen Hof, denn Récamier sollte nicht gegen ihn, sondern zusammen mit ihm arbeiten. Sie lehnte jedoch ab und wurde ins Exil verbannt. Auch Sara Nuru motiviert und unterstützt durch ihre Arbeit und ihr Engagement Mädchen und Frauen ihren eigenen, selbstbestimmten Weg zu bestreiten.

Prof. Dr. Mira Sievers, Juniorprofessorin für islamische Theologie

Mira Sievers ist eine muslimische Theologin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ausgebildet wurde sie in Frankfurt am Main und London und promovierte in Frankfurt zur koranischen Schöpfungstheologie. Währenddessen verbrachte sie viel Zeit bei Sprachaufenthalten in Kairo, Istanbul und Beirut. In Berlin beschäftigt sich Mira Sievers nun mit der islamischen Glaubenslehre und der islamischen Ethik.



Mira Sievers

© Christof Hannemann

Die Darstellung von Maria und Jesus (Pazzi-Madonna von Donatello, um 1420, für mehr Informationen siehe auf S. 30–31) hat sie direkt angesprochen und so berichtet Mira Sievers: »Die Marienerzählung spielt im Koran eine besondere Rolle und ist daher auch für die Islamische Theologie von Bedeutung. Durch die Art, wie Maria ihr Kopftuch gebunden hat, wirkt sie auf mich aber auch unmittelbar wie eine Muslimin – auch wenn Donatello dies sicher nicht beabsichtigt hat, entsteht so eine besondere Beziehung zur heutigen Lebensrealität von Musliminnen und Muslimen, weil die Darstellung sehr vertraut wirkt.«

Sasha Waltz, Choreographin, Tänzerin und Regisseurin

Sasha Waltz studierte Tanz und Choreographie in Amsterdam und New York. Gemeinsam mit Jochen Sandig gründete sie 1993 die Compagnie Sasha Waltz & Guests. Sie ist Mitbegründerin der Sophiensæle (1996) sowie des Radialsystems (2006) in Berlin. Von 2000–2004 war sie Mitglied der Leitung der Schaubühne am Lehniner Platz. In der Spielzeit 2019/20 übernahm Sasha Waltz gemeinsam mit Johannes Öhman die Intendanz des Staatsballetts Berlin. Die Erschließung innovativer, spartenübergreifender Aufführungs- und Kurationsformen ist ein wichtiger Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit, in der sie einen Bogen von international bekannten Tanzstücken wie die »Travelogue«-Trilogie (1993–95) oder »Körper« (2000) über choreografierte Opern (u. a. »Dido & Aeneas«, 2005) bis hin zu forschenden Dialoge-Projekten (z. B. »Dialoge 09 – Neues Museum«) schlägt. In ihrer gegenwärtigen choreografischen Arbeit konzentriert Waltz sich auf die Verdichtung kollaborativer Prozesse, wie die synchrone Entwicklung von Choreografie und Musik (u. a. »Kreatur«, 2017). Parallel engagiert Sasha Waltz sich für den Transfer tänzerischen Wissens und den Tanz als Medium der sozialen und gesellschaftspolitischen Verständigung. Seit Juni 2013 ist sie Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

Sasha Waltz hat sich, wie Mira Sievers, für die Pazzi-Madonna (von Donatello, um 1420, für mehr Informationen siehe auf S. 30–31) entschieden. Sie sieht in dem Kunstwerk entgegen gängiger Mariendarstellungen eine reflektierte junge Frau, die ihr Kind kritisch betrachtet. Sie trägt den kleinen Jungen, den sie als alleinstehende Mutter empfindet, auf dem Arm und packt ihn am Po, als wollte sie sagen: »Du bist bei mir geborgen, ich packe unser Schicksal an und ich weiß, wie schwierig es ist ein Kind groß zu ziehen.« Die ungewöhnliche Darstellung fasziniert Sasha Waltz, da sie nicht idealisierend wirkt; nicht vergeistigt und unschuldig, sondern lebensnah, tatkräftig und ernst: »Maria hat gerade ihr Kind geboren – nicht im Krankenhaus, sondern in



Sasha Waltz

© Carolin Marie Kreuzfeldt

irgendeinem Hinterhof, einem Loch, einem Stall. Dreckig, ohne Ärzte, ohne Hebamme, ohne Hilfe. Allein gelassen mit dem Schmerz. Dann auf der Flucht, in fremdem Land. Wie mag sie sich gefühlt haben? So schaut sie Jesus direkt in die Augen und prophezeit ihrem Kind die Schwierigkeiten, die da kommen werden, wenn man in Armut geboren wird – Kinderarmut ist selbst in einem reichen Land wie Deutschland noch immer ein großes Problem, das es zu lösen gilt.«

Geschichte der Gleichstellung in Deutschland 1789–2007

© Universität Bielefeld – www.uni-bielefeld.de/gendertexte



- 1789–1793 Im Zuge der Französischen Revolution bilden sich erste Frauenclubs. Forderungen: volle Bürgerrechte für Frauen, die Gleichstellung von Mann und Frau und das Frauenwahlrecht.
- 1850 »Politischen Vereinen ist die Aufnahme von Frauenspersonen, Schülern, Lehrlingen verboten. Auch dürfen solche Personen nicht an Veranstaltungen und Sitzungen teilnehmen, bei denen politische Gegenstände behandelt werden.« (§ 8 des Vereinsgesetzes, gültig bis 1908).
- 1865 In Leipzig gründen Luise Otto-Peters und andere Frauen den »Allgemeinen Deutschen Frauenverein«. Forderungen: Bildungsmöglichkeiten für Frauen, Recht und Anspruch auf Arbeit und das Recht der freien Berufswahl.
- 1878 In einer Novelle zur Gewerbeordnung wird der Mutterschutz erstmalig geregelt. Demnach gilt ein unbezahltes Beschäftigungsverbot für die Dauer von drei Wochen nach der Geburt.
- 1882 Gründung der ersten Kranken- und Sterbekasse für Frauen und Mädchen.
- 1889 Gründungskongress der »II. Internationale« in Paris; Ausrufung des 8-Stunden-Arbeitstages. Auf Antrag von Emma Ihrer und Clara Zetkin erfolgte der Beschluss über die Gleichberechtigung der Frau.
Gründung des »Verbandes weiblicher Angestellten« e.V. am 19. Mai in Berlin.
- 1891 Erstes Arbeiterinnenschutzgesetz im Reichstag; Frauenarbeit unter Tage wird verboten, der 11-Stunden-Tag für Frauen sowie vier Wochen bezahlte Ruhepause nach der Entbindung werden eingeführt.
Am 12. März wird in einer Reichstagssitzung die Zulassung von Frauen zum Universitätsstudium verweigert.
- 1900 Das Bürgerliche Gesetzbuch (BGB) tritt in Kraft. Mit seinen Regelungen zu Ehe und Familie verankert es die Rechtsstellung der Frau im Sinne der patriarchalischen Tradition, d.h. dem Ehemann kommt das Entscheidungsrecht in allen Fragen des Ehe- und Familienlebens zu.
- 1901 Baden ist das erste Land, in dem Mädchen höhere Jungenschulen besuchen und sich an Hochschulen unter den gleichen Bedingungen wie Männer immatrikulieren können.
- 1908 Das neue Reichsvereinsgesetz lässt Frauen zu politischen Vereinen zu.
- 1910 26./ 27. August: Internationale Frauenkonferenz in Kopenhagen: Gründung des »Internationalen Frauentag« durch Clara Zetkin. Forderungen: 8-Stunden-Arbeitstag, gleichen Lohn für gleiche Arbeit, Urlaub für Schwangere und die Gleichstellung der Frau im Arbeitsschutzgesetz.
- 1911 19. März: In Deutschland wird zum ersten Mal der »Internationale Frauentag« gefeiert.
- 1913 An allen Hochschulen in Deutschland studieren 3900 Studentinnen, das sind 4,3% aller Studierenden.
- 1918 Am 30. November erhalten Frauen das aktive und passive Wahlrecht. Dieses Recht ist verankert in Art. 109 Abs. 2 der Weimarer Verfassung vom 01.08.1919: »Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben Rechte und Pflichten«.
- 1919–1920 Demobilmachungsverordnungen weisen die Unternehmer an, zur Integration der Soldaten in die Wirtschaft Frauen nach einer Dringlichkeits-Bedürftigkeits-Reihenfolge zu entlassen.

- 1923 Margarete Von Wrangell wurde am 12. März die erste ordentliche Professorin in Deutschland und erhielt den Lehrstuhl für Pflanzenernährung an der Universität Hohenheim bei Stuttgart.
- 1933–1945 Nationalistische Herrschaft / »Drittes Reich«. Das passive Wahlrecht und die Möglichkeit zur Zulassung zur Habilitation an Hochschulen und Universitäten werden Frauen genommen. Verbote bestimmte Berufe (u.a. wissenschaftliche und technische Berufe) zu ergreifen. Gleichschaltung der Frauenverbände. Massive Propagierung der Mutterschaft. Abschaffung des Internationalen Frauentages zu Gunsten des Muttertages.
- 1934–1935 Erwerbseinschränkungen für verheiratete Frauen. Verfügung eines Numerus clausus für Studentinnen.
- 1937 Das Gesetz über die Beschränkung der Frauenarbeit wird wieder gelockert. Als Folge der Aufrüstung werden Frauen zur Arbeit in Munitionsfabriken verpflichtet.
- 1949 Am 23. Mai tritt das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland in Kraft. In Artikel 3 Absatz 2 Satz 1 der neuen Verfassung steht seitdem kurz und klar: »Männer und Frauen sind gleichberechtigt.«
- 1952 Mutterschutzgesetz: Gesetz zum Schutz der erwerbstätigen Mutter.
- 1957 Das Gesetz über die Gleichberechtigung von Mann und Frau: Gleichberechtigungsgesetz.
Auf dem Gebiet des Bürgerlichen Rechts ändert vor allem das Familienrecht. Die Vorschriften treten am 1. Juli 1958 in Kraft.
- 1961 Familienrechtsänderungsgesetz: Verbesserung der Rechtsstellung der Ehefrau, wenn der Mann die Scheidung wegen Zerrüttung verlangt. Unterhaltspflicht des Vaters grundsätzlich bis zur Vollendung des 18. Lebensjahres des Kindes (vorher bis zur Vollendung des 16. Lebensjahres).
- 1961 Elisabeth Schwarzhaupt (CDU) wird als erste Frau zur Bundesministerin ernannt. Sie ist für das Ressort Gesundheitswesen zuständig.
- 1962 Die Antibaby-Pille kommt in der BRD auf den Markt.
- 1965 Das Gesetz zur Änderung des Mutterschutzgesetzes und der Reichsversicherungsordnung wird verabschiedet.
- 1968 Erweiterung des Mutterschutzgesetzes: Die Schutzfrist vor der Entbindung beträgt sechs Wochen. Die Schutzfrist nach der Entbindung ist auf acht Wochen erhöht worden, bei Früh- und Mehrlingsgeburten verlängert sich diese Frist auf zwölf Wochen.
- 1971 Empfehlung des Bundeskanzlers an die Bundesministerien zur Beschäftigung von Frauen im Öffentlichen Dienst, insbesondere zur vermehrten Einstellung von Beamtinnen und Angestellten im höheren und gehobenen Dienst.
- 1971 6. Juni »Selbstbeziehungskampagne« von 374 Frauen in der Zeitschrift Stern »Wir haben abgetrieben!« Aktion gegen § 218 GG.
- 1972–1973 Rentenreformgesetz: Schwerpunkte: Öffnung der Rentenversicherung für Hausfrauen, Einführung einer flexiblen Altersgrenze.
- 1972 Mit Annemarie Renger (SPD) wird zum ersten Mal eine Frau zur Präsidentin des deutschen Bundestages berufen.
- 1973 Der Deutsche Bundestag setzt mit den Stimmen aller Fraktionen die Enquete-Kommission »Frau und Gesellschaft« ein.

- 1974 Fünftes Gesetz zur Reform des Strafrechts: Der Schwangerschaftsabbruch in den ersten zwölf Wochen wird straffrei durch die sogenannte Fristenregelung.
- 1975 Internationales Jahr der Frau und erste Weltfrauenkonferenz in Mexico-City.
- 1975 Die Bundeswehr öffnet die Laufbahn der Offiziere des Sanitätsdienstes für Frauen.
- 1975 Gesetz über ergänzende Maßnahmen zum Fünften Strafrechtsreformgesetz: Frauen, die in der gesetzlichen Krankenversicherung versichert sind, haben Anspruch auf individuelle ärztliche Beratung über Fragen der Empfängnisverhütung.
- 1976 Fünfzehntes Strafrechtsänderungsgesetz – Indikationsregel: Der Schwangerschaftsabbruch ist grundsätzlich mit Strafe bedroht. Er ist ausnahmsweise nicht strafbar, wenn die Schwangere einwilligt und einer der folgenden Gründe vorliegt: Medizinische Indikation, eugenische Indikation, kriminologische Indikation, sonstige schwere Notlage.
- 1977 Die feministische Zeitung »Emma« wird gegründet.
- 1977 Erstes Gesetz zur Reform des Ehe- und Familienrechts: Partnerschaftsprinzip: keine gesetzlich vorgeschriebene Aufgabenteilung in der Ehe. Umstellung vom Schuld- auf das Zerrüttungsprinzip. Der Ehepartner, der nach der Scheidung nicht für sich selbst sorgen kann, erhält einen Unterhaltsanspruch.
- 1979 Gesetz zur Einführung eines Mutterschaftsurlaubs: In einem Arbeitsverhältnis stehende Mütter erhalten zusätzlich zu bisherigen Schutzfristen (sechs Wochen vor und acht Wochen nach der Geburt) einen viermonatigen Mutterschaftsurlaub. Ein Kündigungsverbot sichert den Arbeitsplatz. Lohnersatzleistungen (bis zu 750 DM monatlich) aus Bundesmitteln.
- 1980 Zweite Weltfrauenkonferenz in Kopenhagen.
- 1980 Die Bundesregierung unterzeichnet bei der Weltfrauenkonferenz der Vereinten Nationen in Kopenhagen das Übereinkommen vom 18. Dezember 1979 zur Beseitigung jeder Form von Diskriminierung der Frau.
- 1980 Gesetz über die Gleichbehandlung von Männern und Frauen am Arbeitsplatz und über die Erhaltung von Ansprüchen bei Betriebsübergang: Arbeitsrechtliches EG-Anpassungsgesetz.
- 1980 Abschlußbericht der Enquete-Kommission »Frau und Gesellschaft«: Die Kommission hat Empfehlungen für die Aufhebung der Benachteiligung von Mädchen und Frauen in der beruflichen Bildung und auf dem Arbeitsmarkt, für die Schaffung der Voraussetzungen einer Wahlfreiheit von Frauen und Männern bei der Verteilung ihrer Aufgaben in Familie, Gesellschaft und Beruf ausgesprochen. Sie hat Vorschläge zur Durchsetzung der Gleichberechtigung unterbreitet.
- 1980 Änderung der Bundeslaufbahnverordnung: Erhöhung des Eintrittsalters in den Öffentlichen Dienst für Frauen, die wegen der Erziehung von Kindern ihre Ausbildung unterbrechen mussten.
- 1984 Gesetz zur Errichtung einer Stiftung »Mutter und Kind – Schutz des ungeborenen Lebens«: Die Stiftung hilft werdenden Müttern, die sich in einer sozialen Notlage befinden, durch finanzielle Hilfen. Der Bund stellt hierzu 97 Mio. Euro zur Verfügung (Stand 2009).
- 1985 Beschäftigungsförderungsgesetz: Erleichterung des Zugangs zu Maßnahmen der Umschulung und Fortbildung für Frauen, die wegen Kindererziehung zeitweise aus dem Erwerbsleben ausgeschieden sind. Teilzeitarbeit wird arbeitsrechtlich ebenso abgesichert wie Vollzeitarbeit, d. h. Teil- und Vollzeitbeschäftigte dürfen nicht mehr unterschiedlich behandelt werden. Neue Bestimmungen sichern die besonders von Frauen wahrgenommene Arbeit auf Abruf und die Arbeitsplatzteilung besser ab.

- 1985 Das Gesetz zum Übereinkommen der Vereinten Nationen vom 18. Dezember 1979 zur Beseitigung jeder Form von Diskriminierung der Frau tritt in Kraft.
- 1985 Dritte Weltfrauenkonferenz in Nairobi.
- 1985 Drittes Gesetz zur Änderung des Hochschulrahmengesetzes: Hochschulen müssen künftig auf die Beseitigung der für Wissenschaftlerinnen bestehenden Nachteile hinwirken.
- 1986 Hinterbliebenenrenten- und Erziehungszeitengesetz: Anerkennung eines Versicherungsjahres für die Erziehung jedes Kindes bei allen Müttern ab Geburtsjahrgang 1921, die ab 1986 Berufs- oder Erwerbsunfähigkeitsrente oder Altersruhegeld erhalten. Frauen und Männer erhalten unter gleichen Voraussetzungen eine Hinterbliebenenrente.
- 1986 Bundeserziehungsgeldgesetz: Gesetz über die Gewährung von Erziehungsgeld und Erziehungsurlaub.
- 1987 Kindererziehungsleistungsgesetz: Gesetz über Leistungen der gesetzlichen Rentenversicherung für Kindererziehung an Mütter der Geburtsjahrgänge vor 1921; Mütter der Geburtsjahrgänge vor 1921 erhalten für jedes Kind, das sie lebend geboren haben, eine Kindererziehungsleistung.
- 1988 Erster Informeller Frauenministerrat der Europäischen Gemeinschaft (EG) in der Bundesrepublik Deutschland.
- 1990 Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland: Gesetzliche Regelungen für Familien und Frauen, die seit mehr als 40 Jahren in beiden deutschen Staaten unterschiedlich ausgestaltet waren, werden nun im Einigungsvertrag vereinheitlicht. Der Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands legt fest, wie die gesamtdeutsche Rechtslage ab dem 3. Oktober 1990 – dem Tag der Vereinigung – angesehen wird und nach welchen Grundsätzen noch unterschiedliche Regelungen gemeinsam gelöst werden sollen. Artikel 31 Absatz 1 gibt dem gesamtdeutschen Gesetzgeber auf, die Gesetzgebung zur Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen weiterzuentwickeln.
- 1990 Gründung des Unabhängigen Frauenverbandes (UFV) in Berlin. In dem Gründungsauftrag eines Initiativekomitees heißt es u. a.: »In der gegenwärtigen Situation des gesellschaftlichen Umbruchs spielen die Interessen von Frauen bislang eine untergeordnete Rolle. (...) Lasst uns deshalb die Initiative ergreifen! Frauen, organisieren wir uns! Schaffen wir uns eine eigene Interessenvertretung! Unser Vorschlag: Gründen wir gemeinsam einen Frauenverband, in dem sich alle
- unabhängigen Frauengruppen und -initiativen
- Frauenvereine und -kommissionen
- Frauenfraktionen der Parteien und Massenorganisationen
- und jede einzelne Frau zu einer politischen Interessenvertretung zusammenschließen, ohne ihre Eigenständigkeit aufzugeben.«
- 1991 Die Bundeswehr öffnet alle Laufbahnen des Sanitätsdienstes und des Militärmusikdienstes für Frauen.
- 1992 Rentenreformgesetz: Die Anerkennung von Kindererziehungszeiten in der gesetzlichen Rentenversicherung wird für Geburten ab 1992 von bisher einem Jahr auf drei Jahre verlängert.
- 1992 Das Erziehungsgeld für Kinder, die vom 1. Januar 1992 an geboren sind, wird auf 2 Jahre ausgedehnt.
- 1992 Erstes Gesetz zur Änderung des Mutterschutzgesetzes (Verbesserung im Kündigungsschutz).
- 1992 Schwangeren- und Familienhilfegesetz: Das Gesetz zum Schutz des vorgeburtlichen/werdenden Lebens zur Förderung einer kinderfreundlichen Gesellschaft, für Hilfen im Schwangerschaftskonflikt und zur Regelung des Schwangerschaftsabbruchs wird vom Deutschen Bundestag beschlossen.
- 1992 EG-Mutterschutz-Richtlinie 92/85 mit Mindestvorschriften zum Mutterschutz tritt in Kraft.

- 1993 Heide Simonis (SPD) ist die erste Ministerpräsidentin eines Bundeslandes. Sie regiert Schleswig-Holstein bis 2004.
- 1994 Das Gleichberechtigungsgebot in Artikel 3 Absatz 2 Grundgesetz wird ergänzt: »Der Staat fördert die tatsächliche Durchsetzung der Gleichberechtigung von Frauen und Männern und wirkt auf die Beseitigung bestehender Nachteile hin.«
- 1994 Eine einheitliche Vorschrift im Strafgesetzbuch schützt Mädchen und Jungen unter 16 Jahren vor sexuellem Missbrauch unabhängig vom Geschlecht des Täters.
- 1994 Das Zweite Gleichberechtigungsgesetz (Bundesgesetz) tritt in Kraft. Schwerpunkte:
- Gesetz zur Förderung von Frauen und der Vereinbarkeit von Familie und Beruf in der Bundesverwaltung und den Gerichten des Bundes: Frauenfördergesetz
- Verschärfung des Verbotes der Benachteiligung wegen des Geschlechts im Arbeitsleben
- Erweiterte Mitwirkungsrechte von Betriebsrat und Personalrat bei der Frauenförderung und der Vereinbarkeit von Familie und Beruf
- Gesetz zum Schutz der Beschäftigten vor sexueller Belästigung am Arbeitsplatz: Beschäftigten-schutzgesetz
- Gesetz über die Berufung und Entsendung von Frauen und Männern in Gremien im Einflussbereich des Bundes: Bundesgremienbesetzungsgesetz
- 1994 Verordnung über die Wahl der Frauenbeauftragten in Dienststellen des Bundes: Frauenbeauftragten-Wahlverordnung.
- 1994 gesamtdeutscher FrauenStreikTag im März: Die Frauen aus der neuen Frauenbewegung wollten ihr unterschiedlichen Erfahrungen und Positionen miteinander vernetzen und so gegenseitig fruchtbar machen.
- 1995 Frauenförderstatistikverordnung: Diese Verordnung regelt neben der Erfassung der Angaben vor allem auch deren Mitteilung an die obersten Bundesbehörden und die weitere Verwendung.
- 1995 Durch das Schwangeren- und Familienhilfeänderungsgesetz werden die Vorgaben des Bundesverfassungsgerichtes zur rechtlichen Regelung des Schwangerschaftsabbruchs umgesetzt. Kernpunkt ist dabei die verpflichtende Beratung der Schwangeren in einer Not- und Konfliktlage.
- 1995 Vierte Weltfrauenkonferenz der Vereinten Nationen in Peking.
- 1995 Entschließung des Rates der EG zur »Darstellung der Frau und des Mannes in Werbung und Medien«.
- 1996 Der Rechtsanspruch auf einen Kindergartenplatz für Kinder ab Vollendung des 3. Lebensjahres wird geregelt.
- 1997 Inkrafttreten des neugefassten § 177 Strafgesetzbuch: Vergewaltigung in der Ehe ist strafbar.
- 1997 Beschluss des Europäischen Rates in Amsterdam: Zielsetzung der Förderung der Gleichberechtigung von Frauen und Männern wird in Art. 2 und 3 EG-Vertrag festgeschrieben. In Art. 119 EG-Vertrag wird der Grundsatz des gleichen Entgelts bei gleicher Arbeit umgleichwertige Arbeit erweitert.
- 1997 Das Gesetz zur Änderung ausländer- und asylverfahrensrechtlicher Vorschriften enthält eine verbesserte Härtefallregelung und ermöglicht ausländischen Ehefrauen, die Opfer ehelicher Gewalt wurden, ein eigenständiges Aufenthaltsrecht.
- 1999 Durch die Beschlüsse der Weltfrauenkonferenz in Peking und durch den Amsterdamer Vertrag wurde die Bundesregierung verpflichtet, Gender Mainstreaming als Strategie und Methode zur Verbesserung der Gleichstellung von Frauen und Männern einzuführen.

- 2001 Drittes Gesetz zur Änderung des Bundeserziehungsgeldgesetzes: Rechtsanspruch auf Teilzeitarbeit für Väter, bessere Möglichkeiten für Frauen, durch Teilzeitbeschäftigung den Kontakt zum Beruf auch während des Erziehungsurlaubs aufrecht zu erhalten. Abkehr vom Leitbild des geltenden Erziehungsgeldgesetzes, das immer noch von der traditionellen Aufgabenteilung zwischen den Geschlechtern mit Zuweisung der Kinderbetreuung an Mütter und der Ernährerrolle an Väter ausgeht und fördert.
- 2001 Gesetz zur Elternzeit: Väter und Mütter können ihre Kinder in den ersten drei Jahren gemeinsam erziehen und betreuen. In dieser Zeit haben sie einen Anspruch auf Teilzeitarbeit von bis zu 30 Wochenstunden in Betrieben mit mehr als 15 Beschäftigten.
- 2002 Neufassung des Mutterschutzgesetzes: Das Gesetz verbessert die Mutterschutzfrist bei einer vorzeitigen Entbindung, Mutterschutzfristen und andere Beschäftigungsverbote für schwangere Frauen und Mütter zählen bei der Berechnung des Jahresurlaubs wie Beschäftigungszeiten.
- 2002 Gewaltschutzgesetz – Gesetz zum zivilrechtlichen Schutz vor Gewalttaten und Nachstellungen: Täter können von der gemeinsamen Wohnung weggewiesen werden, Gewaltschutzanordnungen wie Kontakt- und Annäherungsverbote können ausgesprochen werden.
- 2005 Angela Merkel (CDU) wird erste deutsche Bundeskanzlerin.
- 2006 Gesetz gegen Psychoterror (»Stalking«).
- 2006 Allgemeines Gleichbehandlungsgesetz AGG: Mit Inkrafttreten des Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetzes hat das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend gemäß § 25 Abs. 1 AGG die Antidiskriminierungsstelle des Bundes eingerichtet.
- 2007 Das einkommensorientierte Elterngeld löst das Erziehungsgeld ab – Gesetz zum Elterngeld und zur Elternzeit (Bundeselterngeld- und Elternzeitgesetz – BEEG): Für Geburten ab 2007 wird das bisherige Bundeserziehungsgeld durch das neue Elterngeld abgelöst. Das Elterngeld fängt einen Einkommenswegfall nach der Geburt des Kindes auf. Es beträgt 67 Prozent des durchschnittlich nach Abzug von Steuern, Sozialabgaben und Werbungskosten vor der Geburt monatlich verfügbaren laufenden Erwerbseinkommens, höchstens jedoch €1800 und mindestens €300. Nicht erwerbstätige Elternteile erhalten den Mindestbetrag zusätzlich zum bisherigen Familieneinkommen. Das Elterngeld wird an Vater und Mutter für maximal 14 Monate gezahlt; beide können den Zeitraum frei untereinander aufteilen. Ein Elternteil kann dabei höchstens zwölf Monate für sich in Anspruch nehmen, zwei weitere Monate gibt es, wenn in dieser Zeit Erwerbseinkommen wegfällt und sich der Partner an der Betreuung des Kindes beteiligt. Alleinerziehende, die das Elterngeld zum Ausgleich wegfallenden Erwerbseinkommens beziehen, können aufgrund des fehlenden Partners die vollen 14 Monate Elterngeld in Anspruch nehmen.
- 2007 Das Bundeskabinett hat am 26. September 2007 den »Zweiten Aktionsplan zur Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen« beschlossen. Sein Ziel ist es, Frauen in allen Lebensbereichen nachhaltig vor Gewalt zu schützen.

Anmerkung der Autorinnen des Katalogs »Der zweite Blick: Frauen«: Die Tatsache, dass dieser Zeitstrahl im Jahr 2007 endet, bedeutet nicht, dass die Gleichstellung von Frauen und Männern im Jahr 2021 in Deutschland erreicht worden wäre: www.bundesregierung.de/breg-de/themen/nachhaltigkeitspolitik/gleichstellung-von-frauen-und-maennern-841120.

Weitere Informationen zur Geschichte der Gleichstellung von Frauen in Deutschland und vielen anderen Ländern, finden Sie auch auf den Webseiten, die unter der Rubrik »Relevante Internetquellen« aufgelistet sind (S. 98f.)

Glossar

Altes Testament

Beim Alten Testament handelt es sich um eine Schriftensammlung, die als Heilige Schrift der Juden gilt (Tanach) und den ersten Teil des christlichen (☞) Bibelkanons bildet. Je nach christlicher (☞) Konfession bestehen Abweichungen in Hinblick auf die kanonisierten Texte. Das Alte Testament enthält unter anderem die Schöpfungsgeschichte und die prophetische Ankündigung des heilsbringenden Messias, den die Christen, nicht jedoch die Juden, in Jesus sehen, über den das (☞) Neue Testament berichtet.

Androzentrismus

Der Begriff Androzentrismus beschreibt, dass der Mann oder das Männliche zur Norm des Menschseins erhoben wird, was sowohl das biologische Geschlecht als auch die soziokulturelle Geschlechterrolle einschließt. Die Dominanz des Männlichen spiegelt sich nicht zuletzt in der Sprache, zeigt sich aber auch strukturell in allen gesellschaftlichen Lebensbereichen (☞ Patriarchat).

Apokryphen

Als Apokryphen gelten Schriften, die im entwicklungsgeschichtlichen und religiösen Kontext der biblischen Schriften (☞ Bibel / Bibelkanon) zu sehen sind, aber institutionell nicht kanonisiert wurden, das heißt nicht als Teil der Heiligen Schrift legitimiert wurden.

Archäologie

Die Archäologie ist eine universitäre Wissenschaft, die ihren Untersuchungsgegenstand in der materiellen Kultur findet, anders als die Geschichtswissenschaft, die sich hauptsächlich mit schriftlichen Quellen auseinandersetzt. Die mittlerweile sehr breitgefächerten Disziplinen der A. nehmen Relikte vom Beginn der modernen Menschheit bis in die Gegenwart in den Fokus. Traditionell bildet das Altertum (bspw. ägyptische, griechische und römische Antike) einen bedeutenden Schwerpunkt, besonders in der deutschen Archäologie.

Bibel / Bibelkanon

Mit dem Begriff Bibel / Bibelkanon wird heute eine Sammlung aus verschiedenen Texten bezeichnet, die im (☞) Judentum und (☞) Christentum als von Gott inspiriert und daher die Gesamtheit der Texte umfassend als die Heilige Schrift verstanden wird. In Hinsicht auf Entstehungszeit, Autorenschaft, Gattung und Stil unterscheiden sich die Texte. Im Judentum umfasst die Heilige Schrift die Texte des Tanachs, der im Christentum (☞) Altes Testament genannt wird. Zusammen mit den Texten des (☞) Neuen Testaments, bildete sich der christliche Bibelkanon, der grundsätzlich (☞) konfessionsübergreifend von Bedeutung ist. Die Kanonbildung erfolgte dabei historisch sukzessive, Bestandteile und Reihenfolge waren stets umstritten. Sie variieren innerhalb der christlichen Traditionen bis heute, weshalb die christlichen Konfessionen eigene Bibelausgaben kennen.

Byzantinisches Reich

Das Byzantinische Reich wurzelt politisch in der (☞) spätantiken Teilung des (☞) Römischen Reichs im Jahr 395 in ein Weströmisches und Oströmisches Reich. Letzteres wurde aus der Hauptstadt Konstantinopel (heute Istanbul) regiert, benannt nach Kaiser Konstantin, wobei die Stadt ursprünglich Byzantion hieß. Das entstandene Kaiserreich, das bis 1453 bestand, und damit wesentlich länger als Westrom bestand, wird folglich als Byzantinisches Reich bezeichnet.

Christentum

Das Christentum hat sich aus dem (☞) Judentum entwickelt. Im Zentrum der christlichen Religion steht das Leben, Wirken und Sterben von Jesus Christus. Besonderheit des christlichen Monotheismus ist der Glaube an einen Gott, der in drei Gestalten gedacht wird (Trinität), von denen Jesus Christus eine ist. Die Religion kennt verschiedene Glaubenswahrheiten (☞ Dogma). Das Christentum ist (☞) konfessionell vielfach zersplittert. Damit einher gehen Unterschiede, die sowohl die institutionelle Organisation der verschiedenen Kirchen betreffen als auch spezifische Ritusfragen. In der Tradition des Urchristentums versteht sich die mächtigste christliche Kirche, die (☞) römisch-katholische. Für alle christlichen Kirchen gilt die (☞) Bibel als Heilige Schrift.

Dogma

Als Dogma werden Grundwahrheiten bezeichnet, die im christlichen Glauben als absolut gelten. Während die (☞) orthodoxen und (☞) evangelischen Kirchen sich ausschließlich auf Schriften beziehen, kennt die

(☞) katholische Tradition außerdem das Lehramt der Kirche, wonach die Kirche institutionell Dogma verkünden kann. Das betrifft in Person den Papst als Kirchenoberhaupt, dessen Unfehlbarkeit wiederum als Dogma gilt. Dogma als solche treten in der römisch-katholischen Kirche erst seit dem 19. Jh. in Erscheinung, wurzeln aber in der Tradition Beschlüsse von Konzilen für verbindlich zu halten.

Egalitarismus

Egalität meint die Übereinstimmung spezifischer äußerer Rahmenbedingungen für alle Beteiligten. Egalitarismus beschreibt in einer größer gedachten Theorie die politische, soziale und ökonomische Gleichstellung aller Individuen einer Gesellschaft und richtet sich als Ideologie damit gegen Eliten und ungleiche hierarchische Machtstrukturen.

Evangelium

Das (☞) Neue Testament enthält vier kanonisierte Bücher, in denen das Leben von Jesus beschrieben wird. Ihre Autoren Matthäus, Markus, Lukas und Johannes werden als Evangelisten bezeichnet, ihre Texte werden unter dem Begriff Evangelium subsumiert. Im (☞) Christentum gelten diese Schriften als Verkündigung, weshalb die christliche Botschaft von der Erlösung durch Jesus Christus als solche auch als Evangelium bezeichnet wird.

Exegese

Die biblische Exegese meint die jüdische oder christliche Auslegung der Heiligen Schrift (☞ Bibel). Das Ziel der Exegese ist außerdem meistens damit verbunden, konkrete Textstellen zu interpretieren und sie im Rahmen der religiösen Lehre zu vermitteln, also ggf. verständlicher zu machen.

Feminismus

Unter dem Begriff Feminismus sammeln sich verschiedentlich akzentuierte gesellschaftliche, politische, akademische Bewegungen, die bestehende Geschlechterrollen kritisch hinterfragen und die (☞) Gleichberechtigung und Selbstbestimmung der Individuen aller Geschlechter anstreben. Der Feminismus strebt traditionell die Emanzipation der Frauen an und resultierte aus der (☞) Frauenbewegung. Aktuell rücken verstärkt verschiedene Aspekte in den Fokus, die systematische Benachteiligung begünstigt haben, das sind neben (☞) Sexismus bspw. auch Rassismus oder Klassismus. Dieser strukturellen Überlappung begegnet gegenwärtig der intersektionale Feminismus.

Frauenbewegung

Der Begriff Frauenbewegung meint bestimmte soziale Bewegungen, die verstärkt seit dem 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA aufkamen und gesellschaftliche Prozesse anstrebten mit dem Ziel der (☞) Gleichstellung von Frauen. Die konkreten Anliegen verschiedener Bewegungen konnten sich dabei durchaus unterscheiden, betrafen in der sog. Ersten Welle ab Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem den Zugang zu Erwerbstätigkeit und Bildung sowie das Wahlrecht, in der sog. Zweiten Welle ab Mitte des 20. Jahrhunderts im Besonderen die selbstbestimmte Sexualität. In Kontinuität der historischen F. ist seit etwa den 1990er Jahren die sog. Dritte Welle emanzipatorischer Bestrebung zu verzeichnen (☞ Feminismus).

Geschlechtergerechtigkeit

Geschlechtergerechtigkeit meint die (☞) Gleichberechtigung aller Geschlechter. Im Kontext der geschlechterspezifischen Benachteiligung von Frauen, begegnet der Begriff im Zusammenhang von Forderung nach deren Gleichberechtigung.

Gleichberechtigung

Gleichberechtigung meint im Besonderen die rechtliche Gleichstellung aller Personengruppen.

Griechisch-römische Mythologie

Mit dem Begriff Mythologie wird die Gesamtheit einer regional-, kulturspezifischen Sagenwelt beschrieben. Die griechische Mythologie, als polytheistische Naturreligion ausgeprägt, umfasste vor allem Vorstellungen von der Entstehung der Welt und der zahlreichen Götter. Die Römer übertrugen letztlich die komplexe Götter- und Heroenwelt der Griechen in ihre eigene Religion, darunter die wichtigsten Gottheiten der Griechen, die zwölf Götter des Olymps.

Ikongrafie

Die Ikongrafie ist eine Methode der Kunstgeschichte, nach der spezifische Bildinhalte anhand charakteristischer Merkmale gedeutet werden können. In der traditionellen europäischen Kunst dominierten über lange Zeit hinweg christliche und profan herrschaftliche Motive, die sich ikonografisch innerhalb ihres bestimmten sakralen oder politischen Bezugsrahmens entsprechend verstehen ließen. Ikongrafie bedeutet daher heute vielfach auch Rekonstruktion im Sinne der Erschließung historischer Kontexte.

Judentum

Von den drei Weltreligionen, die sich alle auf Abraham beziehen, also Judentum, (☞) Christentum und Islam, ist die jüdische Religion die älteste. Das Judentum bezieht sich dabei auf das Volk der Israeliten, wie es in der (☞) Tora beschrieben wird. Selbstverständnis und Vorstellungen vom monotheistischen Gott resultieren aus der Auslegung von Schriften, vor allem des Tanachs (☞ Altes Testament) und des Talmuds. Anders als das (☞) Christentum, kennt die jüdische Religion keine (☞) Dogmen, wohl aber tradierte jüdische Glaubensprinzipien. Auslegung und Lehre der Religion erfolgt rabbinisch. Innerhalb des Judentums gibt es verschiedene Strömungen, bspw. das Orthodoxe Judentum und das Reformjudentum.

Konfession (römisch-katholisch / orthodox / evangelisch)

Als Konfession werden bestimmte Religionsgemeinschaften innerhalb des (☞) Christentums bezeichnet. Die größten Gruppen bilden dabei die (☞) römisch-katholische Kirche, die (☞) orthodoxen Kirchen, die protestantischen Kirchen (☞ evangelische Konfession), die anglikanischen Kirchen und die Pfingstbewegung. Nach der politischen Teilung des (☞) Römischen Reichs im 4. Jh. in das Weströmische und Oströmische Reich (☞ Byzantinisches Reich), trennte sich die christliche Kirche spätestens mit der Kirchenspaltung von 1054 (sog. Großes Schisma) in zwei große Konfessionen: der lateinisch sprachigen (☞) röm-kath. Kirche im Westen und der griechisch sprachigen (☞) orthodoxen Kirche im Osten.

– Römisch-katholische Kirche

Als katholische Kirche wird die größte institutionelle Kirche im Christentum bezeichnet. Sie gliedert sich wiederum in verschiedene Kirchen, wobei die zahlenmäßig größte und mächtigste die römisch-katholische bildet. Sie sieht sich institutionell in ununterbrochener Kontinuität zur Urkirche, die sich nach dem Tod von Jesus Christus gegründet hat. Kirchenoberhaupt ist der Papst mit Sitz in Rom, der im höchsten Bischofsamt als Nachfolge des Apostels Petrus verstanden wird, des ersten Bischofs von Rom.

– Orthodoxe Kirchen

Zur orthodoxen Kirche gehören zahlreiche Subkirchen, die teilweise selbstständig sind. Anders als die (☞) römisch-katholische Kirche, die zentralistisch vom Vatikan aus geleitet wird, sind die orthodoxen Kirchen stärker untergliedert, teilweise auf Ebene von Nationalkirchen. Gemeinsamkeit der orthodoxen Kirchen ist ihre byzantinische Tradition (☞ Byzantinisches Reich).

– Evangelische Konfession

Zum Protestantismus gehören heute verschiedene Strömungen. Die Begriffe protestantisch und evangelisch verhalten sich nicht synonym. Die evangelische Konfession steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der durch Martin Luther ab 1517 bewirkten Reformation und bezieht sich in ihrer Entstehung daher kritisch explizit auf die (☞) römisch-katholische Kirche. Luthers Kirchenkritik beinhaltete verschiedenste Punkte, sie betrafen vor allem die institutionalisierte Kirche selbst. Wesentlich für die evangelische Konfession ist daher die Zentrierung des Glaubens auf Grundlage des (☞) Evangeliums.

Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte ist eine akademische Disziplin, die es in Deutschland seit 1799 gibt. Ihr Gegenstand ist die Geschichte der Kunst, wobei traditionell die bildende Kunst und auch die Architektur im Fokus stehen. Wichtige Fragestellungen betreffen Bildmotive (☞ Ikongrafie), Formen, Stile und verwendete Materialien. Die gegenwärtige kunstwissenschaftliche Forschung kennt ein breites Methodenspektrum. Sie nimmt bspw. entstehungsgeschichtliche, kulturhistorische oder mediale Zusammenhänge genauso in den Blick wie feministische Perspektiven.

Misogynie

Im Konkreten beschreibt die Misogynie den pathologischen Hass von Männern gegen Frauen. Im weiteren Sinne bezeichnet der Begriff Frauenfeindlichkeit. Misogynie wird in Theorien des (☞) Feminismus als Merkmal (☞) patriarchaler Gesellschaftsstrukturen geführt. Gegenwärtig bestimmt eher der Begriff Sexismus den Diskurs.

Neues Testament

Anders als im (☞) Judentum, wird im (☞) Christentum in Jesus von Nazareth der Messias und Sohn Gottes gesehen, dessen Tod und Auferstehung die Erlösung der Welt bereitet. Über das Leben und Sterben von Jesus berichten die Bücher des Neuen Testaments, insbesondere das (☞) Evangelium. Damit bildet das Neue Testament die wesentliche Grundlage zur Ausbildung des christlichen Glaubens. Insgesamt enthält das Neue Testament 27 kanonisierte Schriften (☞ Bibel / Bibelkanon).

Patriarchat

Im engeren Sinne beschreibt Patriarchat die Herrschaft von Männern innerhalb einer Familie. Im weiteren Sinne beschreibt der Begriff gesellschaftliche Machtverhältnisse, wonach einflussreiche Positionen von Männern eingenommen werden, die Frauen aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit verwehrt bleiben.

Plastik

Plastik ist eine synonyme Bezeichnung der Kunstgattung (☞) Skulptur. Geschichtsphilosophisch handelt es sich um einen zentralen klassisch-romantischen Grundbegriff der deutschen idealistischen Ästhetik, der besonders als normative Kategorie und Referenz zur altgriechischen Antike verwendet wurde. Innerhalb dieses ästhetischen Bezugsrahmens wurde und wird seitdem der Begriff Plastik auf Skulptur bezogen, war aber im 18. Jahrhundert auch anwendbar auf Malerei und Literatur. Mitunter wird die Plastik (Antragen von Material) von der Skulptur (Abtragen von Material) in Hinsicht auf ihre technische Bearbeitung unterschieden.

Relief

Beim Relief handelt es sich um ein unterschiedlich stark plastisch ausgearbeitetes künstlerisches Objekt, das nicht von allen Seiten plastisch bearbeitet wurde. Ein Relief weist eine klare Schauseite auf und ist in der Regel in ein System eingebunden (bspw. Architektur) oder auf einem Träger angebracht.

Römisches Reich

Als Römisches Reich (lat. Imperium Romanum) bezeichnet man den Staat der Römer, der von etwa 200 v. Chr. bis ins späte 5. Jh. bestand, wobei das Ende unterschiedlich definiert wird. Das Herrschaftsgebiet der Römer erstreckte sich zeitweise über den gesamten Mittelmeerraum, in den Nahen Osten, Afrika, bis ins heutige Großbritannien. Im Jahr 395 wurde das mächtige Reich in zwei Teile geteilt: in das Weströmische Reich, das nach wie vor von Rom aus regiert wurde, und in das Oströmische Reich (☞ Byzantinisches Reich).

Sexismus

Sexismus beschreibt Formen der Diskriminierung auf Grundlage der Geschlechtszugehörigkeit. Der Begriff wird sowohl allgemein auf gesellschaftlich-institutionalisierte, vor allem (☞) patriarchale Strukturen bezogen, als auch in Hinblick auf konkret (☞) misogynen Vorurteile und Übergriffe.

Skulptur

Die Skulptur ist eine Gattung der bildenden Kunst. Gemeint sind dreidimensionale Objekte, die aus verschiedensten Materialien und Techniken gefertigt sein können. Traditionell werden als S. solche Objekte bezeichnet, die bildhauerisch gefertigt werden, indem Material abgetragen (Stein, Holz), modelliert (Ton, Gips) oder gegossen (Bronze) wird. Häufig werden Bezeichnungen wie Bildwerk oder (☞) Plastik synonym zur Skulptur verwendet.

Tora

Als Tora werden die ersten fünf Schriften des hebräischen Tanachs bezeichnet, der Heiligen Schrift des Judentums. Sie werden auch Pentateuch oder fünf Bücher Mose genannt. Im Christentum entspricht der Tanach, in veränderter Abfolge der Schriften, dem (☞) Alten Testament. In (☞) exegetischer Lesart wird die Tora als Weisung Gottes an das Volk Israel verstanden.

Literaturverzeichnis

- Allan Evans, J. *The Power Game in Byzantium: Antonina and the Empress Theodora*. London, 2011.
- Aranda Bernal, A. »Ser mujer y artista en España en la Edad Moderna«, in: Torrejón Díaz, A. und Romero Torres, J. L. (Hg.). *Roldana*. Sevilla, 2007, S. 33–54.
- Armanski, G. *Die großen Göttinnen*. Würzburg, 2013.
- Baert, B. »Who touched me and my clothes? The Healing of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5:24b-34parr) in Early Mediaeval Visual Culture«, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen / Antwerp Royal Museum Annual 2009*, S. 11–50.
- Baert, B., Kusters, L. und Sidgwick, E. »An Issue of Blood: The Healing of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5.24B–34; Luke 8.42B–48; Matthew 9.19–22) in Early Medieval Visual Culture«, in: *Journal of Religion and Health*, Jg. 51, Nr. 3 (2012), S. 663–681.
- Bail, U. et al. (Hg.). *Bibel in gerechter Sprache*. Gütersloh, 2011. www.bibel-in-gerechter-sprache.de/die-bibel/big-online/ (letzter Zugriff am 18. Mai 2021).
- BauSteineMänner (Hg.). *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Hamburg, 2001 (3. Auf.).
- Beard, M. *Women & Power. A Manifesto*. London, 2018.
- Beauvoir, S. *Le Deuxième Sexe*. Paris, 1949.
- Benadusi, G. und Brown, J. C. (Hg.). *Medici Women: The making of a dynasty in Grand Ducal Tuscany*. Toronto, 2015.
- Bennet, J. M. und Karras Mazo, R. *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*. Oxford, 2013.
- Bieberstein, S. »Maria Magdalena: Jüngerin und Apostelin oder Sünderin und Hure? Bilder einer neutestamentlichen Frauenfigur im Wandel«, in: Bayerl, M., Gutsche, V. und Klüsener, B. (Hg.). *Gender, Recht, Gerechtigkeit*. Heidelberg, 2012, S. 125–152.
- Blyth, C. »Queering Delilah in Judges 16 according to Critical Theory and Gendered Bible Hermeneutics«, in: *The Oxford Handbook of Feminist Approaches to the Hebrew Bible*. Oxford, 2021, S. 495–507. www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190462673.001.0001/oxfordhb-9780190462673-e-34 (letzter Zugriff am 23. Mai 2021).
- Bridenthal, R., Koonz, C. und Stuard, S. *Becoming Visible. Women in European History*. Boston, 1976.
- Cancik, H. et al. (Hg.) *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 1–5, Stuttgart, 1988–2021.
- Cassagnes-Brouquet, S. und Greer, M. »In the service of the Just War: Matilda of Tuscany (eleventh-twelfth centuries)«, in: *Clio. Gendered laws of war*, Nr. 39 (2014), S. 35–52. doi.org/10.4000/cliowgh.454
- Criado Pérez, C. *Unsichtbare Frauen. Wie eine von Daten beherrschte Welt die Hälfte der Bevölkerung ignoriert*. München, 2019.
- Davis, S. J. *The cult of Saint Thecla. A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity*. Oxford, 2001.
- Dobler, A. et al. *Im Schatten der Krone. Victoria Kaiserin Friedrich. Ein Leben mit der Kunst*. Auss. Kat. (Museum Schloß Fassanerrie, Eichenzell bei Fulda, 2. Juni–31. Oktober 2001), Petersberg, 2001.
- Edgington, S. B. und Lambert, S. (Hg.) *Gendering the Crusades*. Cardiff, 2001.
- Eisen, U. E. *Amtsträgerinnen im frühen Christentum. Epigraphische und literarische Studien*. (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte Bd. 61). Göttingen, 1996.
- Fattorini, G. »Frida Schottmüller (1872–1936). Connoisseurship al femminile nella Berlino di Wilhelm von Bode«, in: Caglioti, F. et al. *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*. Milan, 2018, S. 127–203.
- Foss, C. »The Empress Theodora«, in: *Byzantion*, Jg. 72, Nr. 1 (2002), S. 141–176.
- Gaethgens, T. G. und Paul, B. (Hg.). *Wilhelm von Bode. Mein Leben*. Berlin, 1997 (2 Bd.).
- García Olloqui, M. V. *Luisa Roldán, la Roldana. Nueva biografía*. Sevilla, 2000.
- Gardonio-Foat, C. »Daughters of Seville: Workshops and Women Artists in Early Modern Andalucía«, in:

- Woman's Art Journal*, Jg. 31, Nr. 1 (2010), S. 21–27.
- Garland, L. *Byzantine empresses: women and power in Byzantium, AD 527–1204*. London und New York, 1999.
- Green, K. und Mews, C. J. (Hg.). *Virtue Ethics for Women 1250–1500*. Dordrecht, 2011.
- Frey, J. und Rupschus, N. (Hg.). *Frauen im antiken Judentum und frühen Christentum*. Tübingen, 2019.
- Frigeri, F. *Frauen in der Kunst*. Zürich, 2021.
- Gössmann, E. et al. (Hg.). *Wörterbuch der Feministischen Theologie*, Bd. 2, Gütersloh, 2002.
- Hartmann, E. *Frauen in der Antike. Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora*. München, 2007.
- Haskins, S. *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*. London, 1993.
- Haugeneder, A. *Verfolgt, verkannt, gefürchtet. Hexenverfolgung als europäisches Phänomen unter näherer Einbeziehung des österreichischen Raumes*. Wien, 2015 (Diplomarbeit).
- Hay, D. J. *The Military Leadership of Matilda of Canossa, 1046–1115*. Manchester, 2008.
- Heublein, B. *Der »verkannte« Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum*. Weimar, 1998.
- Hill, B. *Imperial Women in Byzantium 1025–1204, Power, Patronage and Ideology*. Edinburgh, 1999.
- Hill Collins, P. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, 1990.
- Hillman, S. »Empty-handed beauty: Juliette Récamier as pseudo-event«, in: *Celebrity Studies* Jg. 7, Nr. 2 (2016). [dx.doi.org/10.1080/19392397.2015.1076343](https://doi.org/10.1080/19392397.2015.1076343) (letzter Zugriff am 23. Mai 2021)
- Hodgson, N. R. *Women, Crusading and the Holy Land in Historical Narrative*. Martlesham, 2017 (2. Auf.).
- Jacobs, F. H. *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*. Cambridge (UK), 1997.
- Jahn, J. und Lieb, S. *Wörterbuch der Kunst*. Stuttgart, 2008.
- James, L. (Hg.). *Women, Men and Eunuchs, Gender in Byzantium*. London und New York, 1997.
- Jamme, C. und Matuschek, S. *Handbuch der Mythologie*. Darmstadt, 2014.
- Jande, E. *Die Mode als Spiegel einer Gesellschaft und des Selbstverständnisses der großbürgerlichen Frauen in der Zeit nach der französischen Revolution bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Kontext der historischen Entwicklung; am Beispiel der Porträts von Madame Récamier und Frau Hofrat Winkler*. Freiberg, 2009.
- Jensen, A. *Thekla – Die Apostolin. Ein apokrypher Text neu entdeckt*. Freiburg i. Br., 1995.
- Jensen, A. *Gottes selbstbewusste Töchter. Frauenemanzipation im frühen Christentum?* Freiburg i. Br., 1992.
- Kalavrezou, I. (Hg.) *Byzantine Women and Their World*. Cambridge (US), 2003.
- Kateusz, A. *Mary and Early Christian Women. Hidden Leadership*. London, 2019.
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-11111-3> (letzter Zugriff am 23. Mai 2021).
- Kern, B. und Kern, H. *Madame Doctorin Schlözer: ein Frauenleben in den Widersprüchen der Aufklärung*. München, 1988.
- King, C. *Renaissance Women Patrons, Wives and Widows in Italy, c. 1300–1550*. Manchester und New York, 1998.
- Köhler, H. *Gerechte Sprache als Kriterium von Bibelübersetzungen. Von der Entstehung des Begriffes bis zur gegenwärtigen Praxis*. Gütersloh, 2012.
- Kraus, T. *Hekate: Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland*. Heidelberg, 1960.
- Krause, J.-U. *Witwen und Waisen im Römischen Reich*. Stuttgart, 1994/1995 (4 Bd.).
- Kusters, L. »Who is she? On the identity of the haemorrhaging woman and her Wirkungsgeschichte«, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen / Antwerp Royal Museum Annual 2009*, S. 99–133.
- Kytzler, B. *Mythologische Frauen der Antike*. Düsseldorf et al., 1999.

- Lautwein, T. *Hekate: Die dunkle Göttin. Geschichte & Gegenwart*. Rudolstadt, 2009.
- Lees, C. A. (Hg.). *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*. Minneapolis und London, 1994.
- Leisering, S. »Susanna ‚im Garten‘: Eine feministisch-intertextuelle Lektüre der Susannaerzählung«, in: *lectio difficilior*, Nr. 1 (2008). http://www.lectio.unibe.ch/08_1/leisering.htm (letzter Zugriff am 23. März 2021).
- Lembke, K. (Hg.). *Madonna: Frau – Mutter – Kultfigur*. Dresden, 2015.
- Lerner, G. *Why History Matters*. New York, 1997.
- Lerner, G. *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*. New York, 1993.
- Lerner, G. *The Creation of Patriarchy*. New York, 1986.
- López-Fanjul y Díez del Corral, M. (Hg.) *Der zweite Blick: Spielarten der Liebe*. Berlin, 2019.
- Malone, M. T. *Women and Christianity. From the Reformation to the 21st Century*. New York, 2003.
- Malone, M. T. *Women and Christianity. From 1000 to the Reformation*. New York, 2001.
- Malone, M. T. *Women and Christianity. The First Thousand Years*. New York, 2000.
- Matthes, O. *James Simon. Die Kunst des sinnvollen Gebens*. Leipzig, 2019.
- Mayordomo, M. »Konstruktionen von Männlichkeit in der Antike und in der paulinischen Korintherkorrespondenz«, in: *Evangelische Theologie*, Jg. 68, Nr. 2 (2008), S. 99–115.
- Mayordomo Marín, M. »Construction of Masculinity in Antiquity and Early Christianity«, in: *lectio difficilior*, Nr. 2 (2006). www.lectio.unibe.ch/06_2/marin_construction.htm (letzter Zugriff am 23. März 2021).
- McNamara, J. A. K. *Sisters in Arms: Catholic Nuns Through Two Millennia*. Cambridge (USA), 1996.
- McNamara, J. A. K. und Wemple, S. »The Power of Women through the Family in Medieval Europe: 500–1100«, in: *Feminist Studies*, Jg. 1, Nr. 3/4 (1973), S. 126–141.
- Merz, A. »Phöbe von Kenchreä. Kollegin und Patronin des Paulus«, in: *Bibel und Kirche*, Jg. 65, Nr. 4 (2010), S. 228–232.
- Modesti, A. *Women's patronage and gendered cultural networks in Early Modern Europe: Vittoria della Rovere, Grand Duchess of Tuscany*. New York und London, 2020.
- Moore, C. »A Queen's Reputation: A Feminist Analysis of The Cultural Appropriations of Cleopatra« (2015). Honors Theses. 297. aquila.usm.edu/honors_theses/297 (letzter Zugriff am 23. Mai 2021).
- Neils, J. *Die Frau in der Antike*. Stuttgart, 2012.
- Ngozi Adichie, C. *We Should All Be Feminists*. London, 2014.
- Nochlin, L. »Why have there been no great women artists?«, in: *ARTnews*, Jg. 69, Nr. 9 (1971), S. 22–39, 67–71.
- Noltenius, R. (Hg.). *Mit einem Mann möchte ich mich nicht tauschen. Ein Zeitgemälde in Tagebüchern und Briefen der Marie Bruns-Bode (1885–1952)*. Berlin, 2018.
- Nünning, A. (Hg.) *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart, 2005.
- Nützmann, H. »Ein Berufsleben: Frida Schottmüller«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, 40. Bd., H. 1/2 (1996), S. 236–244.
- Ovid. *Metamorphosen* (Lateinisch/Deutsch). Ditzingen, 2010.
- Paccoud, S. *Juliette Récamier. Muse et mécène*. Auss. Kat. (Musée des Beaux-Arts de Lyon, 27. März–29. Juni 2009), Paris, 2009.
- Parker, H. N. »Why Were the Vestals Virgins? Or the Chastity of Women and the Safety of the Roman State«, in: *The American Journal of Philology*, Jg. 125, Nr. 4 (2004), S. 563–601.
- Patou-Mathis, M. *L'homme préhistorique est aussi une femme*. Paris, 2020.
- Pavón Benito, J. (Hg.). *Reinas de Navarra*. Madrid, 2014.

- Pfisterer, U. (Hg.) *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 2011.
- Pilz, E. (Hg.). *Bedeutende Frauen des 18. Jahrhunderts: elf biographische Essays*. Würzburg, 2007.
- Rath, M. *Die Gliederpuppe. Kult–Kunst–Konzept*. Berlin, 2016.
- Reeder, E. D. *Pandora – Frauen im Klassischen Griechenland*. Basel, 1996.
- Reilly, M. (Hg.). *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*. New York, 2015.
- Ressos, X. *Samson und Delila in der Kunst von Mittelalter und Früher Neuzeit*. Petersberg, 2014.
- Rijnaarts, J. *Lots Töchter. Über den Vater-Tochter-Inzest*. Düsseldorf, 1988.
- Salomon, N. »The Venus Pudica: uncovering art history's »hidden agendas« and pernicious pedigrees», in: *Generations & geographies in the visual arts: feminist readings*, London et al., 1996, S. 69–87.
- Schaik, C. v. und Michel, K. *Die Wahrheit über Eva*. Hamburg, 2020.
- Schneemelcher, W. *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 2 Bd., Tübingen, 1959/1964 (4. Auf.).
- Schottmüller, F. *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*. Berlin, 1913 und 1933.
- Schottmüller, F. »Eine verschollene Kreuzigung von Jan van Eyck«, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 23. Bd., 1. H., 1902, S. 33–35.
- Schottroff, L., Schroer, S. und Wacker, M.-T. (Hg.). *Feministische Exegese. Forschungsbeiträge zur Bibel aus der Perspektive von Frauen*. Darmstadt, 1997.
- Schottroff, L. und Wacker, M.-T. (Hg.). *Kompendium feministische Bibelauslegung*. Gütersloh, 1999 (2. Auf.).
- Schüngel-Straumann, H. *Feministische Theologie und Gender. Interdisziplinäre Perspektiven*. (Internationale Forschungen in Feministischer Theologie und Religion. Befreiende Perspektiven, Bd. 4). Wien, 2015.
- Schüssler Fiorenza, E. *Zu ihrem Gedächtnis ... Eine feministisch-theologische Rekonstruktion der christlichen Ursprünge*. Gütersloh, 1993 (2. Auf.).
- Schutte, V. und Paraque, E. (Hg.). *Forgotten Queens in Medieval and Early Modern Europe. Political Agency, Myth-Making, and Patronage*. London, 2018.
- Seifert, E. »Lot und seine Töchter. Eine Hermeneutik des Verdachts, in: Jahnow, H. et al. *Feministische Hermeneutik und Erstes Testament. Analysen und Interpretationen*. Stuttgart, 1994, S. 48–66.
- Sölle, D. *Gottes starke Töchter. Große Frauen der Bibel*. Ostfildern-Ruit, 2003.
- Stanton, E. C. *The Woman's Bible*. New York, 1895.
- Steininger, C. *Die ideale christliche Frau: virgo–vidua–nupta. Eine Studie zum Bild der idealen christlichen Frau bei Hieronymus und Pelagius*. München, 1997.
- Suckale, R. *Auf den Spuren einer vergessenen Königin*. Berlin, 2013.
- Sutherland Harris, A. und Nochlin, L. *Women Artists, 1550–1950*. Ausst. Kat. (Brooklyn Museum, 1. Oktober–27. November 1977), New York, 1976.
- Szczepaniak, M. *Der verliebte Heros. Zum Narrativ der männlichen Liebe in heroischen Mythen und in er deutschsprachigen Literatur am Beispiel Herakles*. Bydgoszcz, 2011. repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/5806 (letzter Zugriff am 26. April 2021).
- The United Nations Development Programme, 2020 Gender Social Norms Index. hdr.undp.org/en/GSNI
- Travis, C. *The Mismeasure of Woman: Why Women Are Not the Better Sex, the Inferior Sex, or the Opposite Sex*. New York, 1992.
- Wolfgang, A. »A Passion Between Women: The Case of Germaine de Staël and Juliette Récamier«, in: *Women in French Studies*, Jg. 7 (1999), S. 66–78.
- Woolf, V. *A Room of One's Own*. London, 1929.

Relevante Internetquellen

International Federation for Research in Women's History
www.ifrwh.com

International Association of Women's Museums
iawm.international

Archiv der deutschen Frauenbewegung (Deutschland)
www.addf-kassel.de

Digitales Deutsches Frauenarchiv (Deutschland)
www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/start

Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 (Deutschland)
www.vdbk1867.de

Frauen Stadtarchiv Dresden (Deutschland)
www.eldis.org/organisation/A4124

Frauenmuseum, Bonn (Deutschland)
www.frauenmuseum.de

International Information Centre and Archives for the Women's Movement (Niederlande)
www.eldis.org/organisation/A4124

Schweizer Frauengeschichte (Schweiz)
www.ekf.admin.ch/ekf/de/home/dokumentation/geschichte-der-gleichstellung--frauen-macht-geschichte/frauen-macht-geschichte-18482000.html

Biblioteca de Mujeres (Spanien)
<https://www.mujerpalabra.net/bibliotecademujeres/index.htm>

Women, Men and Mobility. Understanding Gender Inequality in Prehistory (Spanien)
projectwomam.com

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (Spanien)
A Room of One's Own: www.museothyssen.org/en/visit/thematic-tours/room-ones-own

Museo del Prado, Madrid (Spanien)
Invitadas: www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/invitadas-recursos-para-la-visita/b63d18a1-246f-49dc-d350-a8e26c944b16?n=1#galeria

Museo de la Mujer Combatiente (Spanien)
www.mujeresenguerro.com

Museum of Women's History (Ukrainien)
gender.at.ua/index/0-18

Gender Museum Denmark, Aarhus (Dänemark)
konmuseum.dk

Biblioteca Italiana delle Donne (Italien)
bibliotecadelledonne.women.it

Archivio Storico delle Donne, Bolzano (Italien)
www.frauenarchiv.bz.it

The National Portrait Gallery, London (Großbritannien)
Reframing Narratives: Women in Portraiture: www.npg.org.uk/visit/reframing-narratives-women-in-portraiture

The British Library, London (Großbritannien)
Women's archives and manuscripts, 1600 – present: www.bl.uk/collection-guides/womens-archives-and-manuscripts#

Glasgow Women Library, Glasgow (Großbritannien)
www.womenslibrary.org.uk

The Feminist Library, London (Großbritannien)
feministlibrary.co.uk/

Archives Hub (Großbritannien)
archiveshub.ac.uk

Archives du Féminisme (Frankreich)
www.archivesdufeminisme.fr

Mnémosyne: Association pour le développement de l'Histoire des femmes et du genre (Frankreich)
www.mnemosyne.asso.fr/mnemosyne/

Women's Museum Initiative of South Africa (Südafrika)
africa.si.edu/support/womens-initiative/

African Gender Institute, Cape Town (Südafrika)
www.agi.ac.za/agi/about/vision

Feminist Africa
feministafrica.net/

Archives des femmes (Canada)
biblio.uottawa.ca/fr/archives-collections-speciales/archives-femmes

Archivo Nacional de Chile - Archivo Mujeres y Géneros (Chile)
www.archivonacional.gob.cl/sitio/Secciones/Mujeres-y-generos

Museo de las Mujeres (Costa Rica)
www.museodelasmujeres.co.cr

Archivos Históricos del Feminismo (México)
archivos-feministas.cieg.unam.mx/index.html

Museo de la Mujer (México)
museodelamujer.org.mx/virtual

The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum-New York (USA)
www.brooklynmuseum.org/eascfa

Metropolitan Museum of Art, New York (USA)
10 Inspiring Stories of Women at The Met: www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2021/womens-history-month-stories

National Women's History Museum (USA)
www.womenshistory.org/

The Australian Women's Archives Program (Australien)
www.womenaustralia.info/awap.html

Women's Museum of Australia (Australien)
wmoa.com.au

Impressum

Diese Publikation erscheint im Oktober 2021 anlässlich des integrativen Ausstellungsprojekts *Der zweite Blick: Frauen* im Bode-Museum

Ein Projekt der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



**Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische Kunst**
Staatliche Museen zu Berlin

in Kooperation mit dem Frauentreff Olga – eine Anlauf- und Beratungsstelle für drogenkonsumierende Frauen, trans Frauen und Sexarbeiterinnen an der Berliner Kurfürstenstraße

**Frauentreff
Olga** Kontakt- und
Beratungsstelle



Notdienst für Suchtmittelgefährdete
und -abhängige Berlin e.V.

**Für die Skulpturensammlung und das Museum für
Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu
Berlin herausgegeben von**
María López-Fanjul y Díez del Corral

Projektidee und -kuration
María López-Fanjul y Díez del Corral

Autorinnen
María López-Fanjul y Díez del Corral
(Einführung und Routen 1 und 5)
Jennifer Moldenhauer (Routen 2 und 4)
Teresa Laudert (Route 3)
Carolin Marie Kreutzfeldt (Route 6)
Sarah Nienas (Glossar)

Wissenschaftliche Koordination des Gesamtprojekts
Jennifer Moldenhauer

Wissenschaftliche Koordination der Route 6
Carolin Marie Kreutzfeldt

Ausstellungskoordination
Teresa Laudert

Medienentwicklung und -redaktion
Wolfgang Davis

Übersetzungen ins Englische
Douglas Kline

Ausstellungsaufbau
Klaus Leukers und Ingo Valls

Restauratorische Betreuung
Paul Hofmann, Marion Böhl, Hiltrud Jehle und Klaus
Leukers

Sammlungsverwaltung
Melanie Herrschaft und Katharina Kühnl

Tontechnik
Uwe Büttner und Joachim Schlüter

Fotoarchiv
Babette Buller

Gestaltung und Satz
Holger Stütting – allstars design

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Fabian Fröhlich, Markus Farr, Corinna Salmen-Mies,
Yvonne Geister und Daniel Rosengarten

Referat Forschung, Ausstellungen und Projekte
Maren Eichhorn-Johannsen, Ramona Föllmer und
Susanne Anger

**Referat Ausstellungs- und Drittmittelprojekte
der Hauptverwaltung**
Christian Haubner und Christine Köhler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-956-0

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.956>

Text © 2021 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und die Autor*innen

www.smb.museum

Umschlag: Vorne: Joseph Chinard zugeschrieben (1756–1813), Juliette Récamier, um 1802/03, Gebrannter Ton, 55 × 33,5 × 23 cm. Inv. Nr. M 216, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins © Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin / Antje Voigt.

ISBN 978-3-98501-057-8 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-056-1 (PDF)

Danksagung

Wir danken Lonneke Schmidt-Bink, Nele Eberle und Lilli Bowe vom Frauentreff Olga sowie Andreas Huth von der Technischen Universität Berlin für ihre kollegiale Unterstützung, zentralen Impulse und die harmonische Zusammenarbeit. Die Begeisterung und das Engagement von Anastasia Biefang, Gesa Shira Ederberg, Christina Haak, Heidi Kasten, Angelika Müller, Sara Nuru, Mira Sievers, Jenny De la Torre und Sasha Waltz waren unverzichtbare Bausteine für die Integration neuer Stimmen in den Museumsdiskurs. Großer Dank gebührt auch der Frauen- und Gleichstellungsbeauftragten des Bezirksamts Friedrichshain-Kreuzberg, Petra Koch-Knöbel, der Gleichstellungskommission der Universität Bielefeld für die Erlaubnis zur Verwendung ihrer Chronik, den Guerrilla Girls für die kostenlose Überlassung einer Abbildung ihres legendären Plakats und dem Frauenmuseum Berlin sowie den Studierenden Carolin Kralapp, Julia Meyer-Brehm, Damaris Rulf und Stella Schlichtiger aus dem Seminar »Der zweite Blick: Bilder von Frauen und Frauenbilder im Bode-Museum« der Technischen Universität Berlin für die Unterstützung bei der Eröffnung dieses Projekts.

Für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Realisierung dieses Projekts sei zudem Douglas Kline, Roland May und Holger Stütting gedankt. Wichtige Beiträge zu Entwicklung und Verbesserung des Projekts haben mit zahlreichen Ideen und Ergänzungen die Kolleg*innen von Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst geleistet, vor allem Julien Chapuis, der uns beständig dazu ermutigt hat, ausgetretene Pfade zu verlassen und Neues auszuprobieren. Ein Dank geht schließlich auch an alle Freund*innen und Kolleg*innen der Staatlichen Museen zu Berlin, die uns von Anfang an ermutigt haben, dieses Projekt durchzuführen.

Dieses Projekt ist Beatrix und Carlos gewidmet.

Diese Ausstellung wurde von der Friede Springer Stiftung und von Museum&Location GmbH gefördert.

friede springer stiftung

MUSEUM & LOCATION