
Sculpted Women. Überlegungen zur Wahrnehmung von statuarischer Weiblichkeit*

Sandra Strahlendorf

This paper explores how we look at and interact with sculpted depictions of women through three case studies: the Aphrodite of Knidos, the Venus of Milo, and the modern sculpture 'Algorithmic Beauty'. I begin by examining how (divine) women were imagined and represented in antiquity and how these representations were academically described, evaluated, and interpreted, before discussing how our (biased) view and understanding of ancient art has and is still influencing the contemporary portrayal of women.

In the midst thereof sits the goddess—she's a most beautiful statue of Parian marble—arrogantly smiling a little as a grin parts her lips. Draped by no garment, all her beauty is uncovered and revealed, except in so far as she unobtrusively uses one hand to hide her private parts.

Lucian, Amores 13

Seit frühester Zeit hat die weibliche Form und insbesondere der nackte weibliche Körper die Gemüter erregt. Für die Welt der Kunst und die Entwicklung des weiblichen Akts von unbestreitbarer Signifikanz ist dabei Praxiteles' Aphrodite von Knidos als (angeblich) erste Vertreterin der vollständig unbedeckten Liebesgöttin in der griechischen Großplastik, entstanden um 350 v. Chr.¹ Vielfach zitiert berichtet uns Plinius, dass die Knidier die Statue erwarben, nachdem die Bewohner von Kos sie zugunsten einer bedeckten Version ausgeslagen hatten, die sie als würdevoller und gesitteter bewerteten.² Aus touristischer Sicht gesehen ein schwerer Fehler, erlangte die Knidia doch Bekanntheit weit über die Grenzen Griechenlands hinaus und machte Knidos und den Aphroditetempel zu einer „regelrechten Wallfahrtsstätte“ für Bewunderer.³ Das griechische Original ist verloren, möglicherweise während eines Brandes zerstört, der den konstantinischen Palast des Lausus 476 n. Chr. vernichtete, wohin die Knidia verbracht worden sei, möglicherweise auch christlicher Zerstörungswut zum Opfer gefallen, jedoch überlebt sie in zahlreichen Kopien der hellenistischen und römischen Zeit und fand sich auch auf den knidischen Münzen abgebildet.⁴ Einer der antiken Besucher war Lucian in Begleitung zweier anderer Männer, von dem wir nicht nur mehr zum Aufstellungsort der Knidia erfahren, sondern auch eine der bunten (und vielzitier-

* Der Artikel ist Caterina Maderna gewidmet, ohne die meine ersten Schritte in der akademischen Welt der Archäologie bei weitem nicht so augenöffnend, interessant und unterhaltsam gewesen wären. Als Dozentin in Heidelberg hat sie es immer verstanden, die Student:innen zu begeistern und mitzureißen. Vorlesungen wurden mit Anekdoten und modernen, popkulturellen Referenzen aufgepeppt, Teilnehmer:innen von Seminaren und Lesegruppen zur geistigen und körperlichen Stärkung mit Heißgetränken versorgt und zum Semesterende wurde oft zum großen Pasta- und Weinabend geladen. Mit Witz, breitem und schier unerschöpflichem Fachwissen, aber vor allem stetiger Hilfsbereitschaft und Unterstützung hat Caterina ihre Student:innen angeleitet. Ich bin ihr in tiefer Dankbarkeit für viele Jahre des Mentoring und der Freundschaft verbunden. Vielen Dank auch an Pascal Hoffmann und Annika Stöger für die Einladung, zu dieser Festschrift beizutragen. A special thanks to Hanneke Salisbury who provided invaluable comments and feedback on the ideas presented in this paper and offered notes on the final draft.

1 Maderna 2004, 328.

2 Plin. NH 36, 20.

3 Maderna 2004, 328.

4 Havelock 1995, 9; Spivey 2013, 202; Blinkenberg kritisiert die Quellen zur Zerstörung der Knidia in Konstantinopel scharf und vermutet, dass sie „wohl schließlich dem Fanatismus zum Opfer“ fiel, Blinkenberg 1933, 32–35.

ten) Anekdoten, die sich um die Statue ranken.⁵ Nachdem die drei Freunde die Knidia ausreichend von vorne begutachtet haben, wird ihnen von einer Tempeldienerin eine zweite Türe am anderen Ende des Gebäudes geöffnet, sodass sie nun ebenfalls einen guten Blick auf die Kehrseite der Göttin genießen können. Die Tempeldienerin ist es auch, die ihnen erklärt, dass der Fleck auf dem marmornen Oberschenkel der sonst makellosen Statue von einem jungen Mann rührt, der sich so in die Statue verliebt hatte, dass er sich eines Nachts an ihr vergangen habe. Der ‚Liebesakt‘ endete unglücklich, warf sich der Übeltäter im Anschluss doch von den Klippen und wurde vom Meer verschlungen.⁶

Wie so oft in der Archäologie wurde auch für die Aphrodite von Knidos versucht, anhand ihrer Kopien ein möglichst genaues Urbild abzuleiten. Die Diskussionen um die Art des Gefäßes, das neben ihr stand, den Grad ihrer Kopfwendung, oder der Frage, ob sich die Göttin nun gerade zum Bade oder aus dem Bade heraus begibt, ist hier nicht von Interesse und würde zu weit führen.⁷ Der Kontext des Bademotivs wird augenscheinlich deswegen notwendig, weil Aphrodite, anders als ihre männlichen Götterkollegen, einen Grund haben muss, sich ihrer Kleidung entledigt zu haben; Christian Blinkenberg spricht hier sogar von einer „wunderlichen Situation“.⁸ Bemerkenswert ist weiter, wie oft und ausführlich erörtert wird, ob bzw. inwiefern sich die Göttin eines Beobachters bewusst ist und (möglicherweise noch wesentlicher) wie sich dies auf ihr Seelenleben niederschlägt.

„Die Statue wird ganz Symbol des weiblichen Liebreizes, der durch die Aeüßerung natürlicher Schamhaftigkeit erhöht wird, und der Weiblichkeit überhaupt.“⁹

„Die knidische Aphrodite, obgleich mit unwillkürlicher Bewegung das Heiligthum ihres Leibes deckend, ist sich ihrer Nacktheit doch kaum bewusst. Ihre Enthüllung dauert ja auch nur einen Moment. [Zu den späteren Kopien/Repliken der Knidia:] Die Göttin steht in der ganzen Hilflosigkeit des entkleideten Weibes da, das Bewusstsein ihrer Nacktheit kommt über sie und von weiblichen Schamgefühl ergriffen, deckt sie mit den Händen beides, den Schoos und den schwellenden Busen und biegt sich leise zusammen, wie ein Blütenkelch, der durch fremde Hand berührt worden ist.“¹⁰

„Denn da natürliche Schaam das Weib abhält, sich frei und offen zu zeigen, so sind überall für die Darstellung solche Momente gewählt, in welchen die Göttin sich allein, unbeobachtet glauben darf. Aber selbst hier noch spricht sich die Furcht überrascht zu werden in allen Bewegungen, in der ganzen Haltung aus.“¹¹

„She turns her head quickly round in the direction of the free leg, an attitude only comprehensible if we imagine her as looking about her to make sure her privacy is not threatened. This also explains the instinctive movement of the right hand. The dominating note of the expression is its absolute freedom from any stronger emotion – from any yearning or languishing. It was only in later adaptations that voluptuous suggestions were introduced, but

5 Die Hetäre Phryne soll eine Liebhaberin von Praxiteles gewesen sein und ihm für die Knidia Model gestanden haben. Für eine Übersicht zum Phryne-Mythos und seiner Problematik, vgl. Havelock 1995, 42–49.

6 Luc. Am. 11–16; Auch Plinius erwähnt die Geschichte um die Befleckung der Statue, Plin. NH 36, 20.

7 Siehe hierzu u. a. Blinkenberg 1933, 44–117, mit Vorstellung der ihm bekannten Repliken, 118–228; von Steuben 1989, 535–545; Havelock 1995, 16–37; Corso 2007, 9–186.

8 Blinkenberg 1933, 37; Rodenwaldt 1943, 15; Furtwängler 1895, 322; Müller 1830, 498.

9 Müller 1830, 499.

10 Bernoulli 1873, 221.

11 Brunn 1889, 244.

the goddess of Praxiteles produced her effect by the purity and innocence of her expression, by her simple grace and noble naturalness.“¹²

„Der Blick geht träumend in die Ferne, die Hand deckt unbewußt den Schoß. Selbstvergessenheit, keusche Hoheit, unnahbare Reinheit. Und doch die Liebesgöttin, das zur Liebe geborene, nur in Liebe lebende Weib. Alles Niedrige ist fern. Niemals ist das Sinnenleben so geadelt worden wie in diesem Leibe, niemals die Liebe, die ohne Schuld und Sünde ist, so rein verkörpert worden. [...] In dem unbewußten Zusammenpressen der Schenkel liegt die Schutzbedürftigkeit, die Ängstlichkeit und Zurückhaltung des Weibes. Und so erkennen wir in Praxiteles, dem Aphroditebildner, einen viel feineren Psychologen als bei seinen männlichen Statuen, die eine tiefere Charakterisierung der Persönlichkeit vermissen ließen. Das Thema vom schönsten Weibe erfaßte er nicht als ein bloß körperliches, sondern gab seiner Göttin zum schönen Leibe auch die vornehme Seele.“¹³

„Die Geste entspringt nicht der Notwendigkeit oder Sorge, sich vor einem lüsternen Blicke zu schützen, sondern dem natürliche Schamgefühl [...]. Sie ahnt nichts von den Besuchern des Heiligtums, die mit Entzücken den Anblick der Verkörperung vollkommener Frauenschönheit erleben. [Zu den späteren Kopien/Repliken der Knidia:] Ihr Blick erspäht einen Gott oder Menschen, der sie beim Bade überrascht; erschrocken reißt sie mit rascher Gebärde das Gewand an sich, während die Rechte die Scham zu schützen sucht. [...] An die Stelle der stillen Unbefangenheit ist die Szene einer lüsternen Novelle getreten.“¹⁴

„Es ist schlechthin abwegig, daß diese Göttin dargestellt gewesen sei, wie sie einen frevelhaften Beobachter entdeckt, erschrocken zusammenfährt und ihren linken Arm krampfhaft an den Körper zieht, derart, daß auch der Betrachter der Statue in die blasphemische Rolle eines ungebetenen Beobachters gerate. [...] Auch einer Göttin, die sich keines fremden Blicks bewußt ist, wird man Natürlichkeit nicht absprechen, wenn sie ihren Schoß bedeckt. Den vor ihr stehenden Betrachter nimmt sie nicht wahr. Ihr Blick schweift an ihm vorbei und auch über ihn hinweg, wenn wir mit einem Podest für die Statue in Knidos rechnen. Eine Beziehung zwischen Göttin und Betrachter kann auch unmöglich darin liegen, daß der Betrachter der Statue die sich belauscht oder unbelauscht fühlende Aphrodite erblicke und sich vergehe, indem er wie ein wirklicher Zeuge ihres Bades in ihre Sphäre dringt und sie in ihrer Nacktheit sieht. [...] Praxiteles hat Aphrodite nicht zum ersten Mal völlig entblößt dargestellt, um die Entblößung gleich wieder einzuschränken und mit einem Makel zu versehen. Es kann doch nur sein Wunsch gewesen sein, ihre göttliche Schönheit so unverhüllt und frei wie möglich zur Erscheinung zu bringen und damit die Bewunderung der Zeitgenossen zu wecken.“¹⁵

Die vorangegangenen Zitate, so wenig sie sich notwendigerweise einig sind, nennen doch immer wieder dieselben Themen von Reinheit, Unschuld und einem inhärent weiblichen ‚natürlichen Schamgefühl‘, welches dafür verantwortlich ist, dass die Göttin ganz instinktiv ihren Schoß bedeckt. Selbst wenn es dafür gar keinen Grund gibt, weil sie sich keines Beobachters bewusst ist. Häufig wird auch angesprochen, dass Aphrodite (insbesondere in den späteren Varianten der Knidia) mit Schrecken oder Angst auf den voyeuristischen Blick eines Betrachters reagiert. Die Autoren scheinen wenig Probleme damit zu haben, sich eine olympische Göttin vor Furcht bebend vorzustellen, weil ein einfacher Sterblicher sie erblickt hat und das, obwohl Beispiele überliefert sind, die berichten, wie es anderen Sterblichen in solchen Situationen ergangen ist. Artemis reagiert auf Aktaion, der sie unerlaubt beim Bad beobachtet, mit Wut und lässt den Jäger von

12 Furtwängler 1895, 322.

13 Bulle 1922, 108 f.

14 Rodenwaldt 1943, 15 f.

15 Von Steuben 1989, 545 f.

seinen eigenen Hunden zerreißen, während der junge Teiresias von Athena geblendet wird, als er die Göttin nackt erblickt.¹⁶ Wieso also sollte es einem Beobachter von Aphrodite anders ergehen? Wie Christine Havelock bereits betont hat, gelten die menschlichen Regeln von Schamhaftigkeit und Anstand nicht für die unsterbliche Liebesgöttin, die selbstbewusst Schäferstündchen mit Ares verbringt und sich sterbliche Liebhaber nimmt, wenn ihr danach der Sinn steht.¹⁷ Aphrodite ist weder hilflos noch unschuldig und einer Göttin diese Charakteristika zuzuschreiben erscheint absurd. Wenn jemand beim Anblick eines Gottes (nackt oder anderweitig) um sein Leben bangen sollte und Hilfe benötigt, so sind dies Sterbliche. Zeus selbst nimmt regelmäßig die Gestalt anderer Wesen an, wenn er seine sterblichen Geliebten beglückt und als er sich Semele auf ihre Bitte hin in seiner ganzen göttlichen Gestalt offenbart, geht sie prompt in Flammen auf.¹⁸ Wie kommt es also, dass Aphrodite nicht unter dem Aspekt betrachtet wird, dass sie sich nicht aus Scham oder Furcht vor fremden Blicken bedeckt, sondern um Sterbliche vor einem Schicksal wie dem der Semele, des Aktaion oder des Teiresias zu bewahren?

„One of the persistent problems we shall have to confront is that not only was the Knidia the creation of a male sculptor but all the ancient literary references to the statue were written by men.”¹⁹

Die Knidia wurde nicht nur von einem Mann geschaffen, der Diskurs um sie (und andere weibliche Statuen) wurde beinahe exklusiv von Männern geführt, von der Antike bis in die Moderne. Die oben zitierten Passagen geben einen Einblick in die akademische Literatur, die bis ins 20. Jahrhundert stark vom ‚male gaze‘ geprägt war.

„Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him.”²⁰

So schrieb John Berger 1972 und verwies auch darauf, dass der Frauenakt in der Ölmalerei das immer wiederkehrende Hauptthema war, angefangen bei christlichen Darstellung vom Sündenfall und der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Hierbei lag der Fokus auf dem Moment, in dem sie sich ihrer Nacktheit bewusst wurden und sich mit ihren Händen oder Feigenblättern bedeckten, nicht nur voreinander, sondern auch vor dem Betrachter. Die Säkularisierung der Malerei erlaubte schließlich weitere Aktdarstellungen, die jedoch nach Berger alle weiterhin die Implikation mit sich trugen „that the subject (a woman) is aware of being seen by a spectator.“²¹ Es ist das gesellschaftliche Verständnis seit der Antike, welches Frauen auferlegt, sich schicklich zu kleiden und zu verhalten, wobei die Definition von akzeptierter Sittsamkeit und Anstand bis heute aussteht. Frauenfiguren, die uns unbekleidet, Wein trinkend, musizierend, mit einem Geldbeutel oder auch nur in Konversation mit einem Mann in der Vasenmalerei begegnen, werden häufig als *pornai* oder *hetairai* kategorisiert, basierend darauf, dass ‚anständige‘ Frauen solchen verwerflichen Tätigkeiten nicht nachgingen und selbstverständlich nur in sitzbarer Kleidung dargestellt werden konnten.²² Ungeachtet der Tatsache, dass es keine allgemeingültigen

16 Apollod. 3, 4, 4; Ov. Met. 3, 138–250; Kall. Lav. Pall. 57–129.

17 Havelock 1995, 28; vgl. hierzu auch ein Fragment von Xenophanes, überliefert durch Clement von Alexandria, welches besagt, dass Gott „[is] neither in bodily frame similar to mortals, nor in thought“, Xenophanes, Test. Doc. D16.

18 Havelock 1995, 31; Osborne 2011, 186; Hyg. Fab. 179: „[...] with which insignia of his majesty, [...] he appeared to her – her mortal form could not endure the shock and she was burned to ashes in his sight“; Ov. Met. 3, 251–313.

19 Havelock 1995, 3.

20 Berger 1972, 64.

21 Berger 1972, 47–49.

22 Bei den Szenen, in denen eine männliche Figur einer Frau einen Beutel überreicht, muss es sich bspw. nicht zwangsläufig um einen Freier handeln, der für die Dienste in einem Bordell bezahlt. Stattdessen könnte es sich um Werbeszenen handeln, in denen Geschenke (z. B. astralagoi) überreicht werden, oder schlicht Handelsszenen, in denen Waren oder Dienstleistungen bezahlt wurden (z. B. Wäschereidienste). Eine Sexualisierung solcher

und eindeutigen ikonografischen Marker für Prostituierte oder Hetären gibt. Die Schicklichkeit (oder das Fehlen eben dieser) von Frauendarstellungen hat immer wieder für Diskussion und sogar Aufruhr gesorgt, scheint es doch einen schmalen Grat zu geben, der die ‚keusche‘ und ‚tugendhafte‘ Nacktheit, wie sie dem Betrachter in der Knidia präsentiert wird, von Anstößigkeit unterscheidet.²³

Aphrodite kann als olympische Göttin selbstverständlich nicht negativ konnotiert werden, daher wird ihr die natürliche, „vornehme Schamhaftigkeit“²⁴ zugeschrieben, die Frauen in einer idealisierten (männlich geprägten) Vorstellung innewohnt.²⁵ Havelock sieht in dieser Schamhaftigkeit, bzw. Dekorum, einen Ausdruck von Macht und Autorität: Die Göttin ist sich der potenziellen Gefahr ihres Anblicks bewusst und schirmt den Betrachter ab, um ihn vor Schaden zu bewahren. Gleichzeitig aber schützt sie sich selbst und entzieht die „ultimate source of her power“ unserem Blick, der ihre „divine authority“ vermindern würde.²⁶ Es bleibt unklar, ob Aphrodite dieses Level an Handlungskompetenz unterstellt werden kann, bzw. inwiefern Praxiteles der Göttin Macht und Autorität zuschrieb. Jedoch besteht durchaus Grund zur Annahme, dass das Abbild der Göttin vor dem Anstieg ihrer Bekanntheit im Hellenismus (und potenziell in einem eher konservativen, frontalen Aufstellungskontext, ohne Zugang zur Rückseite der Statue, der Betrachter auf Distanz hielt) mit mehr Bewunderung und Verehrung als Kultbild und Verkörperung ihrer Göttlichkeit und weniger aufgrund ihrer physischen Attraktivität betrachtet wurde.²⁷ In jedem Fall ist es unbedingt notwendig, dass wir uns von den Beschreibungen und Charakterisierungen lossagen, die versuchen, zeitgenössische Wertvorstellungen auf antike Kunstwerke und ihren Darstellungsgegenstand anzuwenden. Ebenso notwendig ist es, sich bewusst zu werden, dass Gender-Bias tief in unserer Gesellschaft und auch im akademischen Corpus der Archäologie verankert ist und sich (negativ) auf moderne (Neu-)Interpretationen antiker Motive und Bildformeln auswirken kann. Betrachten wir in diesem Zuge eine solche moderne Neuinterpretation.

„How much pain would you take to feel loved?“ Mit diesen Worten beginnt Greg Lansky den beschreibenden Text zu seiner Statue „Algorithmic Beauty“, eine überlebensgroße weibliche Figur, deren kaum verhüllter Körper deutliche Merkmale von kosmetischen Eingriffen zeigt.²⁸ Die Figur steht frontal gewandt, die rechte Hand mit Apple-Smartphone auf Augenhöhe erhoben, be-

Darstellungen entbehrt jeder Grundlage und sollte nicht leichtfertig vorgenommen werden. Ferrari 2002, 14 f; Lewis 2022, 188. S. hierzu u. a. auch: U. Kreilinger, To Be or Not to Be a Hetaira: Female Nudity in Classical Athens, in: S. Schroer (Hrsg.), Images and Gender: Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art (Fribourg 2006) 229–237; S. Moraw, Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei, *JdI* 118, 2003, 1–47; V. Sabetai, The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting, in: S. Schmidt (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder – Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (München 2009) 103–114; A. Stähli, Nackte Frauen, in: S. Schmidt (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder – Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (München 2009) 43–51.

23 Es seien als zwei Beispiele nur Olympia von Édouard Manet und Madame X von John Singer Sargent genannt, die beide im Pariser Salon ausgestellt wurden und für Skandal sorgten. S. hierzu: T. J. Clarke, Preliminaries to a Possible Treatment of ‘Olympia’ in 1865, *Screen* 21, 1980, 18–42; S. Olson, John Singer Sargent. His Portrait (London 1986) 101–105.

24 Maderna 2004, 330.

25 Auch wenn hier angemerkt werden soll, dass Lucian das Lächeln der Aphrodite als *ὑπερήφανον* beschreibt: arrogant, herablassend/verächtlich.

26 Havelock 1995, 36.

27 Götterstatuen wurden als Verkörperungen der Götter verstanden und auch so angesprochen, d. h. nicht nur als Statuen oder Abbilder, sondern namentlich. So wechselt Pausanias in seiner Beschreibung der Zeusstatue in Olympia bspw. zwischen *agalma* (ἄγαλμα) und *theos* (θεός), spätere Bilder des Gottes werden direkt als ‚Zeus‘ (Ζεός) adressiert. Vgl. hierzu Osborne 2011, 192–194; Paus. 5, 10, 10–11.1. 5, 22.3–23.4.

28 Bild und Beschreibungstext können unter dem Instagramaccount von Greg Lansky (@greglansky) abgerufen werden: <https://www.instagram.com/p/CkgNy2_uQoe/?utm_source=ig_web_copy_link> (gepostet: 03.11.2022; zuletzt abgerufen 11.01.2023); <https://www.instagram.com/reel/Ckqp7QwgRYy/?utm_source=ig_web_copy_link> (gepostet: 07.11.2022; zuletzt abgerufen 11.01.2023).

reit, um ein Selfie zu machen oder ein Video aufzunehmen. Die Linke liegt auf ihrem Oberschenkel, hält dort den Stoff eines um ihre Hüften geschlungenen Stoffstückes fest, welches ihre Scham bedeckt, ihren geradezu lächerlich vergrößerten Hintern jedoch freilässt. Auf ihrem Unterbauch ist eine horizontale Narbe zu sehen, die evtl. auf einen ‚Tummy Tuck‘ oder einen Kaiserschnitt hindeuten soll. Weitere Narben bzw. Einschnitte sind unterhalb der ebenfalls stark vergrößerten Brüste zu sehen, von deren Brustwarzen aus eine Flüssigkeit (Blut? Muttermilch?) nach unten läuft. Die Statue wurde nach Angaben Lanskys von spezialisierten Robotern aus Carraramarmor geschaffen.²⁹

Lansky will mit der Statue eine ‚continuation of the Venus de Milo‘ offerieren, bei deren Erschaffung er über ‚the relationship between pain and feeling loved in a world driven by AI algorithms‘ reflektiert hat. Die Milo habe er gewählt, weil sie die ‚personification of our ‚Fake it till you make it era‘‘ sei, begründet in der Verschleierung ihres tatsächlichen Alters durch den Verlust einer Sockelinschrift.³⁰ In ihr sieht er die beste Metapher für die moderne Social Media Ära, eine ‚fictional Goddess hyped with marketing and lies but that we all want to take a picture with‘. Seit ihrer Entdeckung 1820 auf der griechischen Insel Melos hat die Milo die Auseinandersetzung mit der ‚klassischen‘ Skulptur evoziert und ist zu einem ‚cultural icon‘ geworden, dass u. a. von Salvador Dalí rezipiert wurde.³¹ Ähnlich wie Leonardo da Vinci’s Mona Lisa und die Nike von Samothrake, beide ebenfalls im Louvre befindlich, präsentiert sich die Milo als Publikumsliebling, der sich als bunt gefärbte Miniatur im Museumshop des Louvre oder diversen Onlineshops ebenso findet, wie in zahllosen Varianten aufgedruckt auf T-Shirts, Tragetaschen, Poster etc. - eine Behandlung, die die Knidia in dieser Form nicht erfahren hat. Es ist daher wenig verwunderlich, dass die Milo präsenter im kollektiven Gedächtnis vertreten ist, auch wenn Adolf Furtwängler sie noch als das unglückliche Resultat einer versuchten Verschmelzung zweier unterschiedlicher Statuentypen verurteilt hat.³²

Lanskys Werk kann kaum als eine Rezeption der Milo bezeichnet werden, ist ihr mit der Milo doch über das grundlegendste motivische Level – weiblicher Akt – nichts gemein. Der partiell verhüllte Unterkörper mit dem vorgestellten Bein mag Lanskys Versuch eines Kontrapost sein, aber nichts davon setzt sich im Oberkörper seiner Statue fort; streng frontal ausgerichtet lassen sich durch Hüfte und Schulterpartie klare horizontale Linien ziehen. Die Figur wirkt starr und unbewegt, bietet einem Betrachter keine visuelle Motivation, die Statue zu umrunden und sie als allansichtiges Werk zu betrachten. Ganz im Gegensatz dazu folgt der Oberkörper der Milo einem sanften Schwung und erzeugt Spannung durch die subtile Bewegung und Drehung. Ihre Proportionen erschienen natürlich, wenn auch idealisiert, was für eine Darstellung der Göttin der Schönheit nur angemessen ist. Die überzeichneten Proportionen von Lanskys Figur hingegen haben nichts Natürliches, sondern lassen sie wie eine Karikatur wirken, auch wenn er angibt, die Narben von kosmetischen Eingriffen ‚with grace and dignity‘ wiederzugeben ‚like the battle

29 <https://www.instagram.com/reel/Cgm80QqjzG_/?utm_source=ig_web_copy_link> (gepostet: 29.07.2022; zuletzt abgerufen 11.01.2023). Lansky verweist hier auf das italienische Unternehmen Robotor, welches hochspezialisierte Roboterarme zur Reproduktion von 3D Designs herstellt und programmiert. S. hierzu die Website des Unternehmens <<https://www.robotor.it/>>; Videos zum Prozess können auch unter dem offiziellen Instagramaccount von Robotor (@robotor_official) abgerufen werden (zuletzt abgerufen 12.01.2023).

30 Furtwängler 1893, 602–613; Kousser 2005, 231; Prettejohn 2006, 230; für eine Wiedergabe des Berichtes mit Details zu der heute verlorenen Inschrift von Dumont d’Urville aus dem Jahre 1820, kurz nach der Entdeckung der Milo s. auch Carus 1916, 5–11. Einen Überblick über die Forschung zur Datierung und Rekonstruktion der Milo gibt Kousser 2005, 232–237.

31 Prettejohn 2006, 240 f. Für einen Überblick über die Rezeption der Milo in der modernen Kunst s. ibid. 241–244.

32 2018 hatte die Milo sogar einen Auftritt als Protagonistin in einem Werbespot für geschälte Pistazien der Firma The Wonderful Company (<<https://youtu.be/7OmmrrsCNJw>>; zuletzt abgerufen 16.01.2023). Furtwängler 1893, 628. Furtwängler sieht in der Milo eine Vermischung (mit teilweiser Umgestaltung) der melischen Tyche und der Venus von Capua. Ibid. Auch lenkt er ein, dass durch seine Untersuchungen niemandem die Freude an der Milo genommen werden soll, Furtwängler 1893, 655.

scars of an endless war no one can win.“ Seine Algorithmic Beauty präsentiere sich „ohne Filter“, hat sich im Sehnen nach Liebe/Engagement jedoch offensichtlich bereits permanenteren Eingriffen zur Modifizierung ihres Aussehens unterzogen, die ihr von einem ‚god-like‘ Algorithmus diktiert werden.

Der historische Kontext, der dazu führte, dass die Milo nach Frankreich verbracht wurde und dort als klassisches Meisterwerk identifiziert wurde, scheint für Lansky ebenfalls nicht von Interesse zu sein, sondern wird auf einen Slogan reduziert: „Fake it till you make it“. Aber es war nicht die Milo, die sich als etwas ausgab, was sie nicht war, sondern die Worte von drei Männern, die sie als Werk der Klassik identifizierten: Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Sekretär der Académie des Beaux-Arts), der Comte de Clarac (Kurator für Antiquitäten am Louvre) und Toussaint-Bernard Éméric-David (Kunsthistoriker).³³ Frankreich hatte nach dem Fall Napoleons 1815 viele von ihm in Europa geplünderten Kunstwerke und Antiken an ihre ursprünglichen Besitzer zurückgegeben und sah sich nun ohne eindrucksvolle Nationalsammlung.³⁴ Gerade im Vergleich zwischen den Rivalen Louvre und British Museum kam hinzu, dass letzteres 1816 von Lord Elgin um die von ihm in Athen ‚akquirierten‘ Parthenonskulpturen bereichert worden war.³⁵ Die Präsentation und Etablierung der Milo als antikes Meisterwerk der Klassik war folglich nicht nur Gegenstand des akademischen Diskurs, sondern von nationalpolitischer Wichtigkeit. Ihre Bedeutung ging über ihren ästhetischen Wert hinaus und war eng verbunden mit einem Bedürfnis Frankreichs, sich nach gewaltigen politischen Umwälzungen (erneut) als ein Kunst- und Kulturzentrum Europas zu etablieren. Die anfängliche Datierung der Milo mag ‚fake‘ gewesen sein, jedoch ändert sie nichts am inhärenten Wert der Statue. Sie ist kein klassisches Werk, aber nichtsdestotrotz ein Meisterwerk antiker Bildhauerkunst. Die Wertung der klassischen Epoche als Goldenes Zeitalter oder Höhepunkt der griechischen Kunst und des Hellenismus als eine Periode des künstlerischen und kulturellen Verfalls stammt noch aus den Zeiten Winckelmanns und ist überholt und darf nicht als Basis für ein Urteil über die Milo dienen.³⁶ Ihr Wert generiert sich nicht aus ihrem Erschaffungsdatum und hat nicht abgenommen, nachdem dieses korrigiert wurde. Sie ist keine „fictional goddess“, ebenso wenig, wie eine Darstellung Jesu Christi in den Augen des Gläubigen einen fiktionalen Gottessohn zeigt. Lange bevor sie im Louvre aufgestellt wurde, war die Aphrodite von Milo auf Melos die Statue einer Göttin, die von den dortigen Bewohnern Bewunderung und Verehrung empfangen hat. Ebenso wie die Knidia in der Antike, wurde sie in Paris zu einem modernen Touristenziel, geschätzt für seine ästhetischen Qualitäten und die Anekdoten, die mit ihr verknüpft sind.

Die Entscheidung, ein soziales Problem durch eine weibliche Figur zu verkörpern, ist ebenso uninspiriert wie fade, bekommt aber einen ironischen Twist (dem sich Lansky nicht bewusst scheint) angesichts der Tatsache, dass Lansky als Gründer eines auf Internetpornographie spezialisierten Medienunternehmens von der Objektifizierung und Vermarktung von (idealisierten) Frauenkörpern profitierte. Schon Berger schrieb: „You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity*, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure.“³⁷ Lansky tritt die Verantwortung für das Problem an die ‚god-like power‘ des Algorithmus ab, ignoriert dabei anscheinend, dass Algorithmen weder ein Bewusstsein noch eine Meinung haben, sondern von

33 Prettejohn 2006, 232.

34 Lindsay 2014, 291–301.

35 Havelock 1995, 94; Kousser 2005, 229; Lindsay 2014, 297; für einen Überblick über die sog. Elgin Marbles vgl. u. a. W. St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles* (Oxford 1998).

36 Vgl. hierzu J. J. Winckelmann, *Alte Denkmäler der Kunst* 1 (Berlin 1791) 50.

37 Berger 1972, 51; das Motiv der „fallen woman“ in Kunst und Literatur war schon im 19. Jahrhundert unter den Präraffaeliten populär, vgl. u. a. L. Nochlin, *Lost and Found: Once More the Fallen Woman*, *ArtB* 60, 1978, 139–153; L. Nead, *The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting*, *Oxford Art Journal* 7, 1984, 26–37.

menschlichen Trends (und im Hinblick auf den Betrachter auch durchaus vom männlich geprägten Geschmack) beeinflusst und gelenkt werden. In keiner Weise reflektiert er über Ursachen und Hintergründe für die Trends, die von Algorithmen auf den diversen Plattformen gepusht werden, wen sie beeinflussen und welche Auswirkungen sie auf verschiedene Demografiken haben. Die Erkenntnis ‚Social Media bad‘ ist kaum als bahnbrechend zu bezeichnen und ihr entbehrt hier auch jedwede Tiefe oder einer Analyse der vielschichtigen Problematik. Stattdessen beginnt und endet Lanskys Werk mit der Karikatur einer kontemporären Influencer-Kultur, die von ihm auf eine stereotype Aufmerksamkeits-heischende Frau reduziert wird, für die Liebe und Wertschätzung mit Likes und Followern gleichgesetzt sind, und die bereit ist, für Online-Engagement enorme Opfer zu bringen, um einem vermeintlich verbindlichen Schönheitsideal zu entsprechen.³⁸

Die Knidia, die Milo und auch Lanskys Algorithmic Beauty sind Frauenskulpturen, die von Männern geschaffen wurden. Das allein geschieht nicht in einem Vakuum, sondern in ihrem jeweiligen historischen und sozio-politischen Kontext. Praxiteles und der Schöpfer der Milo haben beide ein Abbild der Aphrodite geschaffen. Eine olympische Göttin, die in ganz Griechenland unter vielen Aspekten verehrt wurde. Als Göttin der Schönheit gaben sie ihr einen makellosen Körper, der ihre überirdischen Qualitäten widerspiegelt. Wir wissen nicht, welche Gefühle Praxiteles seiner Knidia unterstellte, aber es ist schwer vorstellbar, dass er sie als das hilflose, furchtsame Weib verstand, das die späteren Beschreibungen mitunter in ihr sehen wollen. In der Antike wird ihr eine gewisse Autorität und Kontrolle zugeschrieben, gelingt es ihr doch selbst in dieser Form, Männer in ihren Bann zu ziehen und sogar ins Verderben zu stürzen, wenn sie sich an ihr vergehen. Ihr wohnt ein Funke göttlicher Macht inne, der sie zu mehr macht als einem bloßen Kunstgegenstand. Die Milo trägt ebenfalls diesen Funken in sich, auch wenn uns zu ihr keine antiken literarischen Quellen überliefert sind, ist sie doch ebenso ein Abbild der unsterblichen Göttin. Anders als Lanskys Werk ist das Subjekt der antiken Skulpturen der Zeit und einer rein menschlichen Existenz entrückt, während die Algorithmic Beauty fest in der menschlichen Erfahrung mit ihren kurzlebigen Trends verankert ist. Hier wird die Göttlichkeit zum reinen Lippenbekenntnis, nur aufgrund einer freien Assoziation des Schöpfers verbunden mit der antiken Milo und ihren Vorgängerinnen, nicht begründet in tatsächlicher künstlerischer oder historischer Auseinandersetzung mit der Thematik. Die Algorithmic Beauty mag als seichter Kommentar in einem kontemporären Diskurs gewertet werden, allerdings fügt sie als solcher der Debatte nichts Neues hinzu, sondern wirkt wie eine plumpe Kritik (wenn nicht Satire) an jenen, die sich dem Algorithmusgott ‚unterwerfen‘. Lansky hat weder eine Göttin noch das Abbild einer realen Frau erschaffen, sondern eine Parodie, die wenig über tatsächliche Frauen / Influencer aussagt, jedoch eine Menge über Lanskys Wahrnehmung dieser Gruppen.

Als letzter Gedanke soll die Polarität der verschiedenen Skulpturen bzw. ihrer Wahrnehmung festgehalten werden: Knidia und Milo wurden als Göttinnen erschaffen, werden von ihren modernen Bewunderern und Kritikern jedoch oft mehr als sterbliche, reale Frauen behandelt. Die unsterbliche Aphrodite, losgelöst von der Welt der Menschen, deren Meinungen und (Schönheits-) Ideale für sie bedeutungslos sind, wird zu einer Verkörperung der idealen Frau mit menschl-

38 Der von ihm ad absurdum geführte Körpertyp ‚Slim-Thick‘, charakterisiert durch weite Hüften, ein üppiges Gesäß gepaart mit einer schmalen Taille und einem flachem Bauch (in jüngster Zeit popularisiert durch die weiblichen Angehörigen der Kardashian-Jenner Familie), ist keine Neuerfindung des Social Media-Zeitalters. Die Prozedur, um diesen Körpertyp zu erreichen, umgangssprachlich BBL (Brazilian Butt Lift) genannt, hat jedoch seit 2012 explosionsartig an Beliebtheit zugenommen. Dies, obwohl sie mit hohen Risiken behaftet ist und eine der höchsten Mortalitätsraten in der kosmetischen Chirurgie vorweist, was von Lansky in keiner Weise kommentiert wird. Zu den Risiken von BBLs vgl. Mofid et al. 2017; Cansanco et al. 2019; s. auch die Warnung der American Society of Plastic Surgeons zu den Risiken von BBLs: <<https://www.plasticsurgery.org/news/press-releases/plastic-surgery-societies-issue-urgent-warning-about-the-risks-associated-with-brazilian-butt-lifts>>. Für einen Überblick zur modernen Evolution des ‚Slim-Thick‘-Körpertyps s. den Videoessay von Khadija Mbowe auf Youtube: „The reign of the Slim-Thick Influencer“ (<<https://youtu.be/H69-QpX-wG0>>; zuletzt abgerufen 12.01.2023).

chen Tugenden und Wertvorstellungen. Oder dem, was die Beschreiber sich als solche vorstellen. Lanskys Algorithmic Beauty hingegen wird von ihm in eine Reihe mit Abbildern der Göttin gestellt, zeigt uns dann aber die Karikatur einer sterblichen Influencerin, die menschlichen Moden und Schönheitsidealen unterworfen ist. In der Betrachtung und Analyse von (antiker) Kunst muss nicht nur bedacht werden, was dargestellt wird, sondern auch der originale Darstellungskontext, wer die Darstellung geschaffen hat und welches Publikum ihm dabei vorschwebt. Eigenschaften wie Schamhaftigkeit und Zurückhaltung, die der Aphrodite unterstellt werden, würden so niemals einem männlichen Gott oder Athleten zugeschrieben werden, weil die Befangenheit der Kommentatoren (und auch der Künstler) keine Assoziation zwischen diesen Charakteristika und männlichen Figuren zulässt. Zeus, Dionysos oder auch der Doryphoros werden genauso nackt präsentiert wie die Knidia, jedoch gibt es für sie nach Ansicht der Künstler keinen Grund ihre Blöße zu bedecken, selbst wenn Aphrodite ebenso eine olympische Göttin ist wie Dionysos oder Apollon und ihr Körper den männlichen in Perfektion nichts nachsteht. Der Unterschied wohnt also nicht der Göttin inne, sondern ist in der Wahrnehmung des Sujets von Künstler und Publikum zu suchen. Zum Abschluss sei der Vorschlag gemacht dem noch immer nützlichen Gedankenexperiment von Berger (s. Zitat unten) zu folgen und die Aphrodite von Knidos oder Lanskys Algorithmic Beauty in eine männliche Figur zu transformieren, um zu sehen, wie sehr unsere eigene Sichtweise von Bias beeinflusst wird. Das Gedankenbild eines verschämten Apollon, der seinen Intimbereich geziert mit einer Hand bedeckt, ist durchaus amüsant.

„Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him. If you have any doubt that this is so, make the following experiment. Choose [...] an image of a traditional nude. Transform the woman into a man. Either in your mind’s eye or by drawing on the reproduction. Then notice the violence which that transformation does. Not to the image, but to the assumption of a likely viewer.”³⁹

39 Berger 1972, 64.

Bibliographie

Apollod.

Apollodor, Bibliothek des Apollodor Apollodorus. The Library. Translated by Sir James George Frazer. Loeb Classical Library Vol. 121 & 122 (Cambridge, MA 1921)

Hyg. Fab.

G. Iulius Hyginus, Fabulae Kall. Lav. Pall. Kallimachos, Das Bad der Pallas (Hymnus 5) Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus. Translated by Mair, A. W. & G. R., Loeb Classical Library Vol. 129 (London 1921)

Luc. Am.

Lucian, Affairs of the Heart (Amores), LOEB Classical Library DOI: 10.4159/DLCL.lucian-affairs_heart_amores.1967 (zuletzt abgerufen 06.01.2023)

Ov. Met.

Ovid's Metamorphoses (Books I-V), In English Blank Verse, Brookes More ³(Francestown 1953)

Paus.

Pausanias, Description of Greece with an English Translation by W. H. S. Jones, Litt. D., and H. A. Ormerod, M. A. (Cambridge, MA 1918)

Plin. NH

Pliny. Natural History, Vol. 10, Libri XXXVI-XXXVII. Translated by D. E. Eichholz (Cambridge 1962)

Xenophanes Test. Doc.

Xenophanes, Testimonia, Part 2: Doctrine (D), LOEB Classical Library DOI: 10.4159/DLCL.xenophanes-doctrine.2016 (zuletzt abgerufen 21.01.2023)

Berger 1972

J. Berger, Ways of Seeing ³⁰(London 1972)

Bernoulli 1873

J. J. Bernoulli, Aphrodite. Ein Baustein zur Geschichte der Kunstmythologie (Leipzig 1873)

Blinkenberg 1933

C. Blinkenberg, Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite (Kopenhagen 1933)

Brunn 1889

H. Brunn, Geschichte der Griechischen Künstler ²(Stuttgart 1889)

Bulle 1922

H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen, Griechen ³(München 1922)

Cansancao et al. 2019

A. L. Cansancao – A. Condé-Green – R. Gouvea Rosique – M. Junqueira Rosique – A. Cervantes, “Brazilian Butt Lift” Performed by Board-Certified Brazilian Plastic Surgeons: Reports of an Expert Opinion Survey, Plastic and Reconstructive Surgery 144 (2019) 601–609

Carus 1916

P. Carus, The Venus of Milo. An Archaeological Study of the Goddess of Womanhood (Chicago 1916)

Corso 2007

A. Corso, The Art of Praxiteles II. The Mature Years (Rom 2007)

Ferrari 2002

G. Ferrari, Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece (Chicago 2002)

Furtwängler 1893

A. Furtwängler, Meisterwerke der Griechischen Plastik (Leipzig 1893)

Furtwängler 1895

A. Furtwängler – E. Sellers (Hrsg. und Übers.), *Masterpieces of Greek Sculpture. A Series of Essays on the History of Art* (London 1895)

Havelock 1995

C. M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art* (Michigan 1995)

Kousser 2005

R. Kousser, *Creating the Past: The Venus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece*, *AJA* 109, 2005, 227–250

Lewis 2002

S. Lewis, *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook* (London 2002)

Lindsay 2014

I. Lindsay, *The History of Loot and Stolen Art. From Antiquity until the Present Day* (London 2014)

Maderna 2004

C. Maderna, *Die letzten Jahrzehnte der spätclassischen Plastik*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerei II. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 303–382

Mofid et al. 2017

M. M. Mofid – S. Teitelbaum – D. Suissa – A. Ramirez-Montaña – D. C. Astarita – C. Mendieta – R. Singer, *Report on Mortality from Gluteal Fat Grafting: Recommendations from the ASERF Task Force*, *Aesthetic Surgery Journal* 37, 2017, 796–806

Osborne 2011

R. Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body* (Cambridge 2011)

Prettejohn 2006

E. Prettejohn, *Reception and Ancient Art. The Case of the Venus de Milo*, in: C. Martindale – R. F. Thomas (Hrsg.), *Classics and the Uses of Reception* (Oxford 2006) 227–249

Rodenwaldt 1943

G. Rodenwaldt, *ΘΕΟΙ ΠΕΙΑ ΖΩΟΝΤΕΣ*, *AbhBerl* 14, 1943, 3–24

Spivey 2013

N. Spivey, *Greek Sculpture* (Cambridge 2013)

Von Steuben 1989

H. von Steuben, *Belauschte oder unbelauschte Göttin: Zum Motiv der Knidischen Aphrodite*, *IstMitt* 39, 1989, 535–546