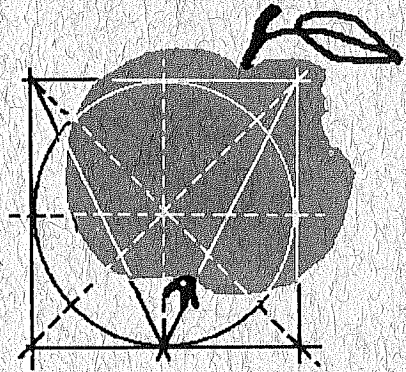


**BERLINER  
WISSENSCHAFT-  
LERINNEN  
STELLEN  
SICH VOR**



**Nr. 15**

**Nevenka Patry**

**Der weibliche Körper in der Großplastik  
der griechischen Antike — Die Frau,  
ein „verunglückter Mann“?**

Zentraleinrichtung zur Förderung von  
Frauenstudien und Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin

In der Reihe *Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor* werden Vorträge publiziert, die an der Freien Universität gehalten wurden. Ziel ist es, ein Forum für die Diskussion von Forschungsergebnissen im fächerübergreifenden Bereich der Frauenforschung zu schaffen.

Herausgegeben von der  
Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und  
Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin  
Königin-Luise-Str. 34  
1000 Berlin 33

Druck: Zentrale Universitätsdruckerei  
der Freien Universität Berlin

Berlin 1992

Nevenka Patry

Nr. 15

**Der weibliche Körper in der Großplastik  
der griechischen Antike — Die Frau,  
ein „verunglückter Mann“?**

Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe  
„Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor“  
der Zentraleinrichtung zur Förderung  
von Frauenstudien und Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin

28. April 1992

Betrachtet man die Entwicklung der griechischen Skulptur, so begegnet man dem bisher von der archäologischen Forschung kaum beachteten Phänomen des asynchronen Auftretens von weiblicher und männlicher Aktdarstellung. Ist der männliche Akt eine der zentralen Gestaltungsaufgaben der griechischen Großplastik seit ihrer Entstehung in der Früharchaik (um 650-580 v. Chr.), so findet sich der nackte weibliche Körper in der freistehenden Skulptur erst Jahrhunderte später. Erst mit der „Aphrodite von Knidos“ des Praxiteles (um 340 v. Chr.), also in der Spätclassik, entsteht die erste überlieferte vollständig nackte weibliche Statue der griechischen Antike. Auch in der jüngsten archäologischen Forschung zur antiken Körperdarstellung findet man keine Problematisierung des epochenüberdauernden Fehlens des weiblichen Aktes, stattdessen stößt man auf die implizite Gleichsetzung von Nacktheit im Allgemeinen und männlicher Nacktheit, also von Mann und Mensch, wenn es etwa heißt: „Durch Nacktheit in der Kunst, aber auch im wirklichen Leben unterscheiden sich die Griechen von den anderen Völkern der alten Welt, sie ist eine Eigentümlichkeit ihrer Kultur.“<sup>1</sup>

Im Gegensatz zur Klassischen Archäologie hat sich innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte in der Alten Geschichte eine Forschungsrichtung etabliert, die an der Revision der traditionellen androzentristischen Perspektive arbeitet. Hier gewann bei der Analyse politischer und soziokultureller Phänomene sowie philosophischer Ideen die Kategorie ‚Geschlecht‘ wesentliche Bedeutung<sup>2</sup>. Während innerhalb der Alten Geschichte der historische Status der Frau bereits seit längerem Gegenstand sozial- und philosophiegeschichtlicher Reflexion ist, beginnt sich in der archäologischen Forschung hinsichtlich des Status und der Darstellungsmodi des Weiblichen erst langsam ein entsprechendes Problembewußtsein zu entwickeln. Die einzige Arbeit, die sich gezielt und systematisch mit der Frage nach Darstellungsweisen des weiblichen Körpers in der Großplastik beschäftigt, ist die 1982 publizierte Dissertation von Wiltrud Neumer-Pfau<sup>3</sup>, deren Ergebnisse ich heranziehen werde, soweit sie im Rahmen meiner Fragestellung relevant sind.

Den eigentlichen Anstoß zu meiner Arbeit gab zunächst aber die Beobachtung der grundsätzlich verschiedenen Darstellungsweise der Genitalien bei männlichen und weiblichen Statuen. Im Gegensatz zur differenzierten Darstellung des Genitals bei männlichen Statuen aller Epochen erscheint bei weiblichen Statuen anstelle der Vulva in stereotyper Weise die schematische Form eines sphäri-

schen Dreiecks, eine Chiffre, die als gleichsam normatives Klischee bis in die Plastik des 20. Jahrhunderts fortlebt. Aus der Frage nach den Ursachen und nach Deutungsmöglichkeiten dieses Phänomens ergab sich schließlich die Untersuchung großplastischer Darstellungsweisen des weiblichen Körpers im Zusammenhang mit der Frage nach zugrundeliegenden, sich im skulpturalen Werk manifestierenden Weiblichkeitsmodellen.

Aufgrund der vergleichsweise guten Quellenlage für Athen fokussiere ich den Blick bei der Darstellung des Status der Frau in der griechischen Antike auf die attischen Verhältnisse<sup>4</sup>, eine geographische Beschränkung, die im Kontext meiner Fragestellung weitgehend unproblematisch sein dürfte, da ein Großteil der hier zu besprechenden Bildwerke im attischen Raum entstanden ist. Die Situation der attischen Frau ist prinzipiell dadurch gekennzeichnet, daß sie kein Bürgerrecht und somit zugleich keinerlei politische Rechte besitzt<sup>5</sup>. Juristisch und vermögensrechtlich unmündig steht sie zeitlebens unter der Vormundschaft eines Mannes, zunächst der des Vaters und nach ihrer Verheiratung unter der des Ehemannes. Im Falle ihrer Witwenschaft schließlich geht die Vormundschaft auf ihr mündigen Söhne über. Nur falls ihr Vater Bürger ist, sind ihre, mit ihrem bürgerlichen Ehemann gezeugten Söhne ebenfalls Bürger. In ihrer Funktion als Medium der bürgerlichen männlichen Reproduktion besteht die Pflicht der attischen Frau gegenüber Familie und Polis im Gebären von legitimen männlichen Nachkommen, was durch die einseitige, nur die Frau betreffende Monogamie auch juristisch gewährleistet wird.

Diese untergeordnete Stellung der Frau in der attischen Polisgesellschaft beruht auf einem Geschlechterverhältnis, das geprägt ist von einer generellen Minderbewertung der Frau, die in ihrer extremen, dabei durchaus verbreiteten Ausprägung bis zur Misogynie reicht. Ein wichtiger Faktor im Zusammenhang mit der Misogynie und dem hierarchischen Geschlechterverhältnis liegt im üblichen Altersunterschied der Ehepartner. Das ideale Heiratsalter von Mädchen liegt bei 14 Jahren, das des Mannes dagegen bei ca. 30 Jahren. Die normale Ehe besteht also aus der Verbindung eines erwachsenen Mannes mit einem eben geschlechtsreifen Mädchen, das kaum dem Kindesalter entwachsen ist und zudem über die elementarsten hausfraulichen Fertigkeiten hinaus keinerlei Bildung besitzt. Das heranwachsende Mädchen ist somit gewöhnlich schon Ehefrau und Mutter, während ihre männlichen Altersgenossen noch im Haus ihrer Eltern leben und sich in Gymnasion und

Palästra geistige und körperliche Fähigkeiten erwerben. Dem Mädchen wird dagegen nicht nur jegliche intellektuelle Bildung vorenthalten, sondern es wird auch von Sport und Gymnastik, also der für die griechische Gesellschaft elementaren physisch-ethischen Erziehung ausgeschlossen.

Ganz anders als in Athen genießt die Frau in Sparta als Vollbürgerin hohes soziales Ansehen. Sie gilt dort erst mit 18 Jahren als heiratsfähig und geht die Ehe mit einem gleichaltrigen Partner ein. Das spartanische Erziehungssystem sieht sowohl die körperliche als auch geistige Ausbildung der Mädchen vor. Darüber hinaus sind die Vollbürgerinnen von traditioneller Frauenarbeit befreit, die den Frauen der untergeordneten Gesellschaftsklassen übertragen ist. Das dorische Sparta, das eine völlig andere Sozialstruktur aufweist als Athen, gilt den voraristotelischen Philosophen in Hinsicht auf den Status der Frau als Vorbild. So wird das spartanische Geschlechterverhältnis in Platons ‚Politeia‘ zur Grundlage gesellschaftlicher Idealforderungen, die jedoch ohne Auswirkungen auf die attischen Verhältnisse bleiben. Bereits Aristoteles nämlich macht die spartanischen Frauen für den seit dem vierten Jahrhundert unübersehbaren politischen Niedergang Spartas verantwortlich, der den ehemals schlagkräftigen Militärstaat im dritten Jahrhundert schließlich in völlige Bedeutungslosigkeit zurück-sinken läßt. Von größerer historischer Tragweite ist somit die Situation im Stadtstaat Athen, dem Zentrum der klassischen griechischen Philosophie. Hier werden die für die abendländische Geschichte entscheidenden Konzeptionen von Weiblichkeit elaboriert.

Der Hauptvertreter philosophischer Minderwertigkeitstheorien in der Antike ist Aristoteles<sup>6</sup>. Geht die Sokratisch-Platonische Weiblichkeitstheorie von einer lediglich akzidentuellen Geschlechterdifferenz aus und begründet in der ‚Politeia‘ die These von der prinzipiellen Gleichwertigkeit von Mann und Frau die Forderung nach weitgehender sozialer und politischer Gleichstellung, so ist demgegenüber gemäß der Aristotelischen Inferioritätstheorie der Unterschied zwischen den Geschlechtern ein essentieller. Der Mann besitzt nach Aristoteles die Areté, die Tugend des von Natur Herrschenden, des Besseren, der Frau hingegen kommt die Areté des von Natur Dienenden und Schlechteren zu<sup>7</sup>. Während Platon sein Weiblichkeitskonzept innerhalb seiner Staatstheorie mit dem Ziel einer grundlegenden Gesellschaftsreform entwickelt, besteht die Intention der Aristotelischen Theorie der Geschlech-

terdifferenz in der Stabilisierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Rechtfertigung der geschlechtsspezifischen Aufgabenverteilung erscheint bei ihm als Folge naturgegebener Unterschiede.

Mit dem Platonischen und dem Aristotelischen Weiblichkeitsmodell begegnen sich im 4. Jahrhundert in zeitlicher Differenz von nur wenigen Jahrzehnten zwei diametrale Konzeptionen. Bleibt jedoch das Platonische Modell gesellschaftlich fast gänzlich unwirksam, so bildet die Aristotelische Theorie die wissenschaftliche Grundlage für die Minderbewertung der Frau und ihre politische Unmündigkeit. Von herausragender historischer Wirksamkeit wird das Aristotelische Weiblichkeitsmodell bestimmend für die griechisch-römische Antike und prägt durch die Vermittlung über die Kirchenväter schließlich das gesamte christlich-abendländische Denken.

Die rein androzentristische Perspektive des Aristoteles führt zur Konstitution des Weiblichen auf der Basis der ausschließlichen Orientierung am männlichen Modell. In dieser Relation wird die Frau bemessen und als minderwertig beurteilt, als mangelhaft und unvollkommen, als bloßer Teil des ganzen und vollkommenen Menschen, der männlichen Geschlechts ist: als „verunglückter Mann“<sup>8</sup>. Die Frau hat nach Aristoteles ein kleineres Gehirn, ihr Körper ist unvollendet wie der des Kindes, er ist ohne Samen wie der eines unfruchtbaren Mannes<sup>9</sup>. Von Natur aus schwächlich, reift er langsam heran, altert jedoch schneller, denn „man muß ja Weiblichkeit als einen natürlichen Mangelzustand ansehen“<sup>10</sup>. Das Weibliche ist in jeder Beziehung schwach und klein und wehrlos und damit zur Passivität gezwungen. Nichts am weiblichen Körper entgeht der aristotelischen Registratur des Mangels, selbst der Busen nicht, der im Vergleich mit dem männlichen Brustmuskel zu einer schwammartigen Aufblähung wird und damit ebenfalls zum Zeichen weiblicher Insuffizienz.

Prinzipiell unterscheidet sich die Darstellung von männlichem und weiblichem Körper in der archaischen Großplastik bekanntlich dadurch, daß der männliche Körper im Kurostypus generell — von Ausnahmen abgesehen — unbekleidet erscheint, während das weibliche Pendant, die Kore, ausnahmslos bekleidet auftritt (Abb. 1 und 2). Ein Spezifikum der Körperdarstellung liegt bei der Kore in der unterschiedlichen Gestaltung von Vorder- und Rückseite der Skulptur, in der Gegenüberstellung verhüllter und entblößter Körperpartien. Während der Hauptaspekt der Vorderansicht auf

dem „massierte(n) Vortrag des Gewandreichtums (liegt)“<sup>11</sup>, kommen in der Rückansicht in prägnanter Weise die Einzelformen des Körpers zur Geltung. Die Modellierung durch den sich hier eng um den Unterkörper schmiegenden Chiton enthüllt eine Anatomie, die sich durch ihre systematische Orientierung am Körpermodell des Kuros auszeichnet. So ist die Rückseite des bekleideten Körpers der Kore mit den Charakteristika des idealen nackten männlichen Körpers ausgestattet, mit muskulösen Beinen und Glutäen, schlankem Becken und betont breitem Rücken. Mit der Übernahme dieser Elemente männlicher Körperlichkeit in die Weiblichkeitsdarstellung vollzieht sich die Ausstattung des Weiblichen mit wesentlichen, die männliche Areté konstituierenden Tugenden.

Nach Thukydides ist die Nacktheit der Griechen bei sportlichen Wettkämpfen ein Merkmal, durch das sie sich von den Barbaren unterscheiden<sup>12</sup>. Männliche Nacktheit, die bei den Olympischen Spielen 720 v. Chr. in die Athletik eingeführt wurde, ist verbunden mit dem Ethos des Kampfes. Sie versinnbildlicht den Anspruch der griechischen Gesellschaft auf kulturelle, politische und militärische Überlegenheit gegenüber anderen Völkern. Die Nacktheit des jugendlichen Kämpfers ist verbunden mit dem Ethos der Areté, mit Kraft, Tapferkeit, Schönheit und Jugendlichkeit, was der Kuros in idealtypischer Weise verkörpert.<sup>13</sup>

Das männliche Genital, das beim Kuros durch die differenzierte Ausarbeitung klar artikuliert ist, markiert formal ein Zentrum des Körpers, auf das der Blick durch den Schenkelschluß von außen nach innen gelenkt wird. Bei der Kore ist hingegen der gesamte Genitalbereich durch die Drapierung des Gewandes verhüllt. Dieses Gewand nun ist in Betonung der Asymmetrie des Himations zugleich so angelegt, daß umgekehrt auch keine indirekte Hervorhebung des weiblichen Geschlechtsteils durch verstärkte Verhüllung speziell dieser Körperpartie festzustellen ist. D.h. der Genitalbereich ist weder durch seine Darstellung noch durch gezielte Negation thematisiert. Lediglich die Brust — vom Himation diagonal überkreuzt — tritt hervor, während sonstige Hinweise auf eine spezifisch weibliche Körperlichkeit, etwa Tailleneinzug und Beckenwölbung, unartikuliert bleiben, stattdessen wird der Körperindruck dominiert von der Wucht breit ausladender Schultern. Der machtvolle Körper erscheint nicht allein durch die beachtliche Größe von 2,10 m, sondern auch durch strenge Frontalität und maßvolle Würde von Gestik und Haltung ins Monumentale gesteigert. Da also die Rückseite der Skulptur nach



dem Modell des Kuros maskulinisiert und das spezifisch Weibliche des Körpers in der Vorderansicht weitgehend zurückgenommen ist, bleiben die Hauptattribute zur Charakterisierung von Weiblichkeit bei der Kore zum einen Bekleidetheit und zum anderen Gewandreichtum bzw. die Ausstattung mit Schmuck.

Weiblichkeit präsentiert sich im Bild der Kore demnach als vom Bild des Männlichen nur graduell unterschieden. Bei weitgehender Negation der Spezifik des weiblichen Körpers erscheint die Geschlechterdifferenz nicht in erster Linie als biologisch-sexuelle, die sich in einer geschlechtsspezifischen Anatomie äußern würde, sondern als soziale: Der Kuros — Sinnbild männlicher Arete — verkörpert das gesamte soziale und politische Aktionspotential des männlichen Angehörigen der sozialen Oberschicht bzw. des freien Polisbürgers. Die am Kuroschema orientierte Körperlichkeit der Kore erweist ihre Partizipation an der männlichen Arete und wird damit Ausdruck eines vergleichbaren Handlungspotentials. Angesichts einer weiblichen Physis, die ebenso handlungsmächtig ist wie die männliche, erweist sich schließlich die Bekleidetheit der Kore als Symbol der Einschränkung des weiblichen sozialen Aktionsraums, als „soziale Schranke“<sup>14</sup>, die in der faktischen Einschränkung der körperlichen Bewegungsmöglichkeit der Figur sinnfällig wird<sup>15</sup>.

Die Darstellung des weiblichen Körpers ist in der Entwicklung der griechischen Skulptur zu verfolgen als ein Prozeß der fortschreitenden Entblößung, der Enttabuisierung weiblicher Nacktheit bis hin zu ihrer frivol-koketten Präsentation im späten Hellenismus. „Bis in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts hinein sind es in der Regel stark bewegte Figuren, an denen sich die immer deutlicher werdende Tendenz zur Enhüllung des weiblichen Körpers verfolgen läßt.“<sup>16</sup> (Abb. 3 und 4) Partielle Entblößung findet sich in Verbindung mit eng anliegenden, durchscheinenden Gewändern zunächst bei den „mit Wind und Wasser assoziierten Gestalten wie Nike, Iris, Nereiden“<sup>17</sup>, die meist durch ihre hohe Aufstellung als Akroter- und Giebelfiguren oder auf Pfeilern der Betrachtung aus der Nähe entzogen sind. Neben dieser durch das Spiel der Elemente Wind und Wasser motivierten Entblößung entwickelt sich in der Giebelskulptur die Darstellung partieller Nacktheit innerhalb des Themenkreises Kampf und Frauenraub und erscheint hier als erzwungene Nacktheit, die damit zum Zeichen weiblicher Unterlegenheit wird.

In den thematischen Kontext ‚physische Gewalt‘ gehören auch die Ephesischen Verwundeten Amazonen, die zwischen 440 und 430 im Künstlerwettbewerb der griechischen Bildhauer Phidias, Polyklet und Kresilas für das Artemisheiligtum in Ephesos entstanden sind. Mit diesen Skulpturen wird das Motiv der entblößten Brust in die niedrig aufgestellt Freiplastik eingeführt.

Amazonendarstellungen bilden — besonders in Form der Amazonomachie — einen festen Bestandteil der antiken Ikonographie<sup>18</sup>. Die politische Bedeutung dieser Darstellungen wird deutlich angesichts ihrer Präsenz im öffentlichen Raum. Mit der Verherrlichung des Sieges der griechischen Heroen über das kriegerische, männerfeindliche Frauenvolk der Amazonen beschwört die griechische Gesellschaft die Überlegenheit der eigenen patriarchalischen Gesellschaftsform gegenüber in mythischer Vorzeit überwundenen matriarchalischen Kulturen. Die skulpturale Darstellung der historischen Unterlegenheit der Frau steht damit im Dienst von Legitimation und Aufrechterhaltung patriarchalisch definierter Geschlechterrollen.

Das für die sogenannte Amazone Sciarra (Abb. 5) relevante Weiblichkeitsmodell wird im Vergleich der Statue mit der zeitgleichen Skulptur des Doryphoros (Abb. 6) deutlich. Auffallend ist zunächst die Übereinstimmung des Körperaufbaus, eines Kontrapostes, der sich vom Standmotiv mit stark entlastetem Spielbein über die Schräge der verschobenen Hüfte bis zur Neigung des Kopfes zur Standbeinseite fortsetzt. Im Gegensatz zur frei ponderierten Statue des Doryphoros jedoch „ist das statuarische Thema der Amazone(n) der aufgestützte, aus eigener Kraft nicht aufrechtzuhaltende Körper.“<sup>19</sup>

Für die Amazonendarstellung charakteristisch ist ihr maskuliner Körperbau, was sich wie bei der archaischen Kore besonders deutlich in der Rückansicht zeigt. Die Gegenüberstellung der Rückansichten von Amazone und Doryphoros erweist eine prinzipiell verwandte Körperauffassung: Auch hier bildet der männliche Körper so eindeutig das Modell für die Gestaltung des weiblichen, daß man beinahe von einem effeminierten männlichen Körper sprechen könnte. Ein kräftiger breiter Rücken, ein schlankes Becken, feste Glutäen und muskulöse Beine mit klar artikulierten Knie- und Fesselgelenken erweisen die Amazone wie schon die Kore als mit den körperlichen Charakteristika ausgestattet, die auf die männliche Areté verweisen und der Amazone Kraft, Mut, Tapferkeit, etc. zusprechen. Während durch die kreisförmige Faltenbil-

dung des Chitons die Form der Glutäen hervorgehoben wird, ist das Genital hingegen gänzlich verhüllt, allerdings auf recht reizvolle Weise: durch eine Raffung von Röhrenfalten, die in abgetreppeten Zickzacklagen nach unten ausschwingen und Einblick in den Bereich der oberen Innenschenkel gewähren, den sie locker umspielen.

Der Vergleich der Amazone mit der um 430 entstandenen, also wenige Jahre jüngeren Skulptur einer Sterbenden Niobide (Abb. 7), deren Körper zu großen Teilen unbekleidet ist, eignet sich zur Verdeutlichung der spezifischen Körperlichkeit der Amazone. Der für diese Zeit außergewöhnliche Entblösungsgrad der Niobide relativiert sich zum einen durch ihren hohen Aufstellungsort innerhalb eines Giebelfelds und zum anderen durch die Tatsache, daß die Skulptur Teil einer umfangreichen Figurengruppe war. Damit kommt ihr ein weit geringerer Eigenwert zu als einer Statue wie eben der Verwundeten Amazone, die sich in nur leicht erhöhter Aufstellung dem Betrachter als physisches Gegenüber präsentiert. Der Vergleich beider Statuen macht deutlich, daß die Maskulinisierung der Körperformen der Amazone nicht etwa — wie in der Archaik — epochenspezifisch für die Darstellung des weiblichen Körpers ist, sondern daß die Motivation allein im Thema der Amazonendarstellung liegen muß. Im Gegensatz zur Amazone ist der Körper der Niobide weich und schwellend und vermittelt den Eindruck von Zartheit und Verletzlichkeit, eine Maskulinisierung des Körpers fehlt vollkommen. Der Körper der Amazone hingegen hinterläßt, betrachtet man ihn von vorne, einen ambivalenten Eindruck: Die muskulösen, etwas knöchigen Beine stehen in auffallendem Kontrast zum Oberkörper mit der entblößten zierlich-jugendlichen Brust. Gemeinsam mit einem Gesichtsausdruck von melancholischem Ernst wird der Oberkörper der Statue zum Träger von Ausdrucksmomenten wie Verletzlichkeit, Schutzlosigkeit, Passivität, die noch durch das Vorzeigen der Wunde über der rechten Brust und die dem Blick preisgegebene Achselhöhle prononciert werden.

Mit diesen an Weiblichkeit gekoppelten Eigenschaften und den oben erwähnten männlichen Körper- und Charakterzügen durchdringen sich in der Gestalt der Amazone zwei Prinzipien. So ist sie nicht als rein passiv charakterisiert wie die Niobide, die ausschließlich — durch die Verwundung im Rücken betont — als wehrloses Opfer göttlicher Rache geschildert wird. Die Amazone, die ihre Verwundung in einer Kampfhandlung erfahren hat, an der sie aktiv als Gegnerin eines Mannes beteiligt war, erscheint zwar durch ihre

maskulinisierte Physis als mit den Tugenden eines Mannes ausgestattet, gleichwohl aber wird sie in ihrer physischen Unterlegenheit als vom Mann besiegte Frau gezeigt, und zwar als Frau, die den Sieg des Mannes und damit zugleich ihren Status als „Verliererin“ im mythischen Kampf der Geschlechter akzeptiert hat. Die verwundete Amazone erscheint damit als Sinnbild der historischen Unterlegenheit der Frau.

Wenige Jahre nach der Entstehung der Amazone, deren Nacktheit einen bis dahin nicht gekannten Entblößtheitsgrad für die niedrig aufgestellte Einzelstatue markiert, setzt sich die Tendenz zu fortschreitender Entblößung von nun an ausschließlich bei Aphroditendarstellungen fort. Die letzte Stufe vor der ersten reinen Aktdarstellung, der Knidischen Aphrodite (Abb. 10), bildet die Statue der Aphrodite von Arles, ein Frühwerk des Praxiteles, das um 360 datiert wird (Abb. 8). Der Nacktheit des Oberkörpers bis in eine Höhe knapp oberhalb des Genitalbereichs kontrastiert die Verhüllung des Unterkörpers durch die üppige Drapierung des Gewandes, das nur das Standmotiv erkennen läßt. Die Gegenüberstellung der beiden praxitelischen Statuen, deren Entstehung etwa 20 Jahre auseinanderliegt, macht deutlich, daß sich mit dem Aufkommen der Aktdarstellung auch die Darstellungsweise von Nacktheit grundsätzlich verändert. Die Aphrodite von Arles verkörpert einen Darstellungstypus, bei dem Nacktheit — wie prinzipiell bei der männlichen Statue — nicht bildimmanent reflektiert wird und ist damit repräsentativ für die Darstellungsweise des weiblichen Körpers bis zu diesem Zeitpunkt. Ganz anders ist dies nun bei der Knidischen Aphrodite, deren Nacktheit ein rund 300 Jahre altes Tabu bricht. Hier gelangt mit der Aktdarstellung ein bisher nicht gekanntes psychologisches Moment in die Körperdarstellung: die Scham.

Das Schamverhalten der Knidia artikuliert sich sowohl in der Schamgebärde selbst als auch in dem gegenüber bekleideten Statuen völlig veränderten Stand. Statt der kontrapostisch freistehenden Beine früherer Skulpturen ist der labile Stand der Knidia bestimmt durch die enge Aneinanderführung der Oberschenkel. Strahlt die ältere Figur in ihrer vertikalen Straffheit Ruhe und Selbstsicherheit aus, so ist ganz im Gegensatz dazu der Habitus der Knidia mit dem eingeknickten Oberkörper und der Labilität der Gesamterscheinung Ausdruck von Unsicherheit und befangenem Zögern. Scham wird hier zur konstituierenden Größe der Darstellung von Weiblichkeit — mit dem weiblichen Akt entsteht

der neue ikonographische Typus der Venus pudica, der Schamhaften Aphrodite.

In diesem Darstellungsmodus, in dem Nacktheit zum Ausdruck weiblicher Schwäche wird, kommt ein spezifisches, noch für den Typus der wenig älteren Aphrodite von Arles nicht relevantes Weiblichkeitsmodell zum Tragen, das sich im Vergleich der Knidia mit einer männlichen Skulptur des gleichen Zeitraums konkret fassen läßt. Die Statue des um 320 entstandenen Apoll vom Belvedere (Abb. 9) ist ganz von einem gemessenen Bewegungs- und Handlungsimpuls durchdrungen und geprägt von einem extrovertierten raumgreifenden Impetus, der sich in Blick und Geste und im sicheren Ausschreiten äußert. Indessen dominieren bei der weiblichen Figur geradezu entgegengesetzte Tendenzen: Im Unterschied zur aufrechten Körperhaltung des Apollon erscheint der Körper der Knidia zusammengesunken, nach innen gekehrt, ein Eindruck, der durch die Schamgebärde, die aneinandergeschmiegteten Schenkel und die Kopfeigung unterstrichen wird. Ganz im Gegensatz zur extrovertierten Dynamik des Apoll hat die Erscheinung der Knidia etwas Zögerndes, Unsicheres und Kraftloses. Die zierlichen Füße, auf denen knochenlos wirkende Fesseln ansetzen, tragen einen über Kniehöhe langsam anschwellenden Körper, dessen Gewicht sich in s-förmiger Schwingung auf Stand- und Spielbein verlagert. In Fortsetzung der zur bewegten S-Form modifizierten Vertikalen setzt der kleine Kopf in einem Gegenschwung auf den Hals auf, wodurch sein Verhältnis zum Rumpf ebenso den Eindruck von Labilität vermittelt wie das gesamte Stehen der Figur.

Gegenüber der extrovertierten Entschlossenheit als Zeichen von Aktivität und Stärke, die die Apollonstatue auszeichnen, ist die introvertierte Knidia — anders als die Aphrodite von Arles — durch Passivität und Schwäche charakterisiert. Damit wird bei der ersten reinen Aktdarstellung in der Geschichte der antiken Skulptur ein Weiblichkeitsmodell wirksam, dessen pointierteste Formulierung sich in der Aristotelischen Inferioritätstheorie findet. Genau in dem Moment, wo sich die Frau unverhüllt in ihrer ganzen Geschlechtlichkeit zeigt, wird sie präsentiert als physisch, psychisch und moralisch schwach. Nacktheit, auf welche die Frau — im Gegensatz zum Mann — mit Scham zu reagieren hat, wird hier zum Inbegriff weiblicher Insuffizienz und Inferiorität.

Ein weiteres Moment der Inferioritätstheorie, die charakteristische Parallelität von Minderbewertung und kompensatorischer

Zuwendung, die der Bestätigung der Frau innerhalb des Rollenschemas dient, wird bei der Darstellung des nackten weiblichen Körpers zum ersten Mal wirksam. Es ist wiederum Aristoteles, der als energischer Verfechter der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung als erster Philosoph die eheliche Liebe rehabilitiert, indem er die Frau für wert erachtet, ihr die freundschaftlichen Gefühle der „philia“ entgegenzubringen, die bisher nur zwischen Männern, also zwischen ethisch Gleichgestellten, denkbar waren. Erstmals wird die Frau für fähig gehalten, den Ehemann sowohl seelisch als auch körperlich zu inspirieren. Für die Statue der Knidia heißt dies, daß die Definition von Weiblichkeit als inferior konterkariert wird durch die Betonung der erotischen Attraktivität des weiblichen Körpers. Diese Erotik ist aufs engste mit dem psychologischen Moment der Scham verknüpft. Dadurch gewinnt die Knidia den Charakter einer „Erblickten“, was sie von allen früheren Weiblichkeitsdarstellungen unterscheidet. Der Betrachter, der hier gemäß der Beschreibung des Bades der Aphrodite in den Homerischen Hymnen sieht, was hinter verschlossenen Türen stattfindet, wird damit tendentiell zum Voyeur. Mit der Aktdarstellung gewinnt somit das Verhältnis von Betrachter und Statue einen neuen Charakter: es wird zum erotischen Verhältnis. Der Blick des Betrachters, der zuvor nicht thematisiert wurde, ist nun in die Darstellung integriert. Es ist der von der weiblichen Nacktheit erotisierte Blick des Mannes.

Im Hellenismus wird die Aristotelische Inferioritätstheorie von der antiken Physiognomik fortgeführt und erstarrt zu einem Regelsystem der Bewertung des Weiblichen, das als eine Art ikonographischer Code seinen Niederschlag in der großplastischen Aktdarstellung findet. Die Denkgewohnheit, „körperliche Merkmale und Verhaltensweisen als Hinweise auf seelische Eigenschaften zu deuten“<sup>20</sup> ist in der griechisch-römischen Antike außerordentlich verbreitet. Sie läßt sich bis in die Frühzeit der griechischen Literatur zurückverfolgen und entwickelt sich seit der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zur eigenständigen „Wissenschaft“, der Physiognomik. Aufgrund ihrer androzentristisch abwertenden Perspektive produziert die antike Physiognomik ein Frauenbild, das als Ergebnis des Vergleichs mit der Norm des zum menschlichen Idealmaß erhobenen männlichen Körpers den weiblichen Körper als Mangelbildung darstellt. So wird die Spezifik der weiblichen Physis Ursache und zugleich Ausdruck des inferioren Charakters der weiblichen Natur. Diese gilt grundsätzlich als moralisch schwächer konstituiert; seelische Eigenschaften wie Feigheit, Zü-

gellosigkeit, Arglist finden ihr körperliches Äquivalent in Kleinheit, Schwächlichkeit, Weichheit, Fleischigkeit des Körpers, in zusammengesunkener, unsicherer Haltung, labilem Stand, unstemtem Blick, blasser Hautfarbe, etc.

Auf der Basis des physiognomischen Regelsystems läßt sich bei der Kapitolinischen Aphrodite (Abb. 11) stellvertretend für die Mehrzahl hellenistischer Aphroditetypen eine Ikonographie weiblicher Inferiorität rekonstruieren. Bei der Interpretation dieser Statue, einer Weiterentwicklung des Pudica-Motivs der Knidia, stütze ich mich auf die eingangs erwähnte Arbeit von Wiltrud Neumer-Pfau, in der die Texte der Physiognomiker kunstgeschichtlich angewandt werden.

Als wesentliches Kennzeichen von Feigheit wird von den Physiognomikern eine zusammengesunkene Haltung genannt. „Sie sagt in jedem Fall Negatives über den Charakter des Betreffenden aus, denn ein Wesenszug des mutigen Mannes ist die aufrechte Körperhaltung, wohingegen der Körper des Feiglings ‚zusammengesunken‘ genannt wird. Da verschiedentlich der Nachweis geführt wird, daß das weibliche Geschlecht allgemein feiger sei als das männliche, liegt es nahe, die vorgebeugte Haltung der Kapitolinischen Aphrodite mit dem physiognomischen Begriff ‚Feigheit‘ in Verbindung zu bringen. Der Feige ist nicht unerschrocken in seinen Bewegungen, sondern abwehrend und erschreckt, und der Gesichtsausdruck ist ‚unstet und beschämt‘“<sup>21</sup>. Als weiteres Zeichen von Feigheit wird eine bestimmte, als spezifisch weiblich angesehene Beinhaltung erwähnt: die „einwärts gebogenen Knie“. Eben diese Beinhaltung, die eng geschlossenen Oberschenkel und Knie, findet sich bei der Kapitolinischen Aphrodite und ist seither ein Charakteristikum der skulpturalen Darstellungsweise des weiblichen Aktes.

Zur Characterschwäche heißt es bei den Physiognomikern „diejenigen mit einem schmalen, schwachen (kraftlosen) Rücken‘ (sein) auch entsprechend schwächlich im Wesen“, was bei den Frauen deutlich sichtbar sei. Beim Mann gewährleiste ein breiter, starker Rücken einen ebenso starken Charakter. Der „obere Rücken‘ der Frau (sei) ‚schwach, mager und unartikuliert‘, während der des Mannes ‚breit, fleischig und gut artikuliert‘ genannt wird.“ „Doch nicht nur der Rücken, sondern auch die Schultern weicher (d.h. labiler, Anm. d. Verf.) Menschen sind nach physiognomischer Lehre schwach und undifferenziert, wie wiederum bei den Frauen zu sehen sei.“ Bei Betrachtung der Rückenpartie der Statue wird

deutlich, daß diese im Gegensatz zu den muskulös gewölbten Rücken- und Schulterpartien männlicher Statuen (vgl. etwa den wie die Knidia nach vorn geneigten Apoxyomenes des Lysipp von 330/320) und der entschiedenen Gliederung der Körperzonen weit weniger prononciert durchgestaltet ist; der Rückenverlauf setzt sich nach vorn fliehend in die Nackenlinie fort, der Rücken selbst ist schmal und nicht muskulös.

Die Schwachen, heißt es weiter, seien „ohne Rippen“ wie die Frauen, deren Brust im Vergleich zu der des Mannes schwächer sei.“ Auch besäßen sie keine flache Bauchpartie. Ein vorgewölbter Bauch, wie ihn auch die Kapitolinische Aphrodite aufweist, ist aus physiognomischer Sicht ein Zeichen für das Fehlen sportlicher Betätigung und damit für einen Mangel an Disziplin und für Charakterschwäche. Auch die Gestaltung der Beine und Füße der Aphrodite, wo „jede Angabe von Sehnen oder Muskeln fehlt und wo das Relief der Knöchel auf ein Minimum beschränkt ist“, läßt sich als Ausdruck von Schwäche deuten. „Die mit den kleinen, schmalen, unartikulierten Füßen“, heißt es bei den Physiognomikern, „sind eher angenehm anzusehen als stark (...) im Charakter“, wie es beim weiblichen Geschlecht zu sehen sei. Dasselbe gelte für fleischige, unartikulierte Knöchel und volle Schenkel, die — wie auch die Hüften — fleischiger seien als beim männlichen, charakterlich starken Geschlecht sowie für ein fleischiges, volles Gesäß.

Darüber hinaus ist die Haltung der Aphrodite unter physiognomischen Prämissen Ausdruck von Arglist, die „ebenfalls im Vorbeugen speziell des ‚oberen Rückens‘ zum Ausdruck (komme): Diejenigen, bei denen dieser sehr stark nach vorn gebogen und die Schultern zur Brust hin zusammengeführt sind, werden als ‚arglistig‘ bezeichnet. Begründet wird diese Behauptung damit, daß dann ‚verborgen‘ werde, ‚was vorn erscheinen‘ müsse.“

Die von der Physiognomik postulierten weiblichen Wesensmerkmale, die sich ausschließlich von den beim Mann als negativ bewerteten Eigenschaften ableiten, bedingen zunächst grundsätzlich den inferioren Status der Frau. Als weibliche Geschlechtsspezifika werden sie aber keineswegs entsprechend pejorativ bewertet wie beim Mann, da sie bei der Frau als gesellschaftlich wünschenswert gelten. So werden einzelne als schwach beschriebene Körperpartien in den physiognomischen Schriften an verschiedener Stelle bei der Frau als „angenehm anzusehen“<sup>22</sup> bezeichnet, erfahren also eine explizit geschlechtsspezifische Wertung. Diese läßt sich auch



am Beispiel weiblicher „Feigheit“ demonstrieren, die man als ideale Eigenschaft im Zusammenhang mit der Rolle der Frau als Hüterin von Haus und Herd ansah und die folglich eine wesentliche charakterliche Voraussetzung der geschlechtsspezifischen Aufgabenverteilung darstellte. Bereits bei Aristoteles heißt es, daß die Frau keine bei Männern als gut bewerteten Eigenschaften besitzen darf und umgekehrt. „Ein Mann würde als feig erscheinen, wenn er in der Art mutig wäre wie ein mutiges Weib und ein Weib als geschwätzig und vorlaut, wenn sie nur so zurückhaltend wäre wie ein trefflicher Mann.“<sup>23</sup> Und an anderer Stelle: „Es gibt Tapferkeit als Charakter, aber es ist nicht angemessen, daß eine Frau tapfer oder schneidig sei.“<sup>24</sup>

Während bei männlichen Statuen aller Epochen die detailreiche naturalistische Wiedergabe des gesamten Genitalbereichs auffällt, weisen weibliche Statuen in stereotyper Weise anstelle des Genitals die schematische Form eines sphärischen Dreiecks auf (Abb. 12), die als gleichsam normatives Klischee bis in die Plastik des 20. Jahrhunderts fortwirkt.

Die männliche Genitalbehaarung, in der Archaik oft flächig-ornamental stilisiert, wird seit der Klassik häufig mit sorgfältig angeordneten Buckellöckchen dargestellt, bei Bronzestatuen fein ausziseliert, und auch Penis und Hoden sind naturalistisch gestaltet. Die genaue Beobachtung der Anatomie zeigt sich auch in der üblichen Differenzierung von Genitalbehaarung, Penis- und Hodenbildung gemäß dem Alter des Dargestellten. Auf diesen anatomischen Blick trifft man bereits bei der nicht unüblichen asymmetrischen Bildung der Hoden bei Kurosdarstellungen der Archaik.

Bei weiblichen Statuen hingegen ist die stereotype Gestaltung des Genitals charakterisiert durch das vollständige Fehlen der Darstellung von Schamhaar und Schamlippen: es gibt keinerlei Andeutung der Vulva. Während also bei der männlichen Statue ein differenziert ausgestaltetes Genital erscheint, wird die Existenz des weiblichen Genitals negiert: Wo bei der männlichen Skulptur Schamhaar, Penis und Hoden dargestellt sind, findet sich bei der weiblichen Skulptur schlechterdings nichts, das heißt, es gibt kein Äquivalent zum männlichen Genital.

Die Tabuisierung der Vulva erweist sich keineswegs allein als Phänomen der Großplastik, sondern findet sich auch in der Vasenmalerei<sup>25</sup> und Literatur. Hier wird das weibliche Genital als Körperteil beschrieben, das es zu verbergen gilt, das Scham her-

vorrucht. Während für die Vulva neben dem Begriff *aidos* („Scham“), kaum eine Terminologie existiert<sup>26</sup>, steht dem erstaunlicherweise ein außerordentlich reichhaltiges Vokabular zur differenzierten Beschreibung der männlichen Genitalien und des männlichen Analbereichs gegenüber.<sup>27</sup>

Beim Versuch einer Klärung der Frage nach den Ursachen dieses Tabus scheint mir zum einen der homophile Charakter der griechischen Gesellschaft mit seiner ausgeprägten Tendenz zur Misogynie wesentlich zu sein, zum anderen das Aristotelische Weiblichkeitsmodell mit seiner Konzeption der Frau als Mangelbildung. Während der männliche Körper ganz und vollkommen ist, sein *Telos* erreicht hat, steht demgegenüber das Verdikt des mangelhaften, unvollkommenen Charakters des weiblichen Körpers, des „defective female body“<sup>28</sup>, d.h. die Definition der Frau als deformierter, „verunglückter Mann“. In der griechischen Skulptur manifestiert sich also mit der Negation des weiblichen Genitals genau dieses Weiblichkeitsmodell. Die Frau wird dargestellt als ein Wesen ohne Genital, mit dem „defective female body“ der Aristotelischen Theorie. Die mutilierte *Physis* der Frau, die symbolische Beraubung ihres Geschlechts und ihrer Geschlechtlichkeit, verbindet sich mit dem Postulat eines Mangels, des Fehlens des männlichen Geschlechts, wodurch die Frau erst zu einer Mangelbildung, einem „verunglückten Mann“ wird. Der natürliche Mangel der Frau besteht darin, kein Mann zu sein, und die natürliche Mangelhaftigkeit des weiblichen Körpers besteht demgemäß im Fehlen des männlichen Geschlechtsteils. Eben diese Mangelbildung repräsentiert das großplastische Bild der Frau ohne Genital.

Diese ideologische Präsentationsform des Weiblichen entsteht im Kontext einer homophilen patriarchalischen Gesellschaft, in der das hohe gesellschaftliche Ansehen der päderastischen Liebe nicht zu trennen ist von der im Extrem bis zur Misogynie reichenden ethischen und körperlichen Minderbewertung der griechischen Frau. Der ästhetischen Vernachlässigung bzw. Tabuisierung des weiblichen Genitals in Großplastik<sup>29</sup> und Vasenmalerei korrespondiert in der Skulptur ein gesteigertes Interesse an der Darstellung des Gesäßes, das bei nackten Aphroditestatuen „tatsächlich viel detaillierter ausgearbeitet (ist) als der Schoß“<sup>30</sup>. Für die Gesäßfixiertheit der Griechen und ihre Libidofixierung auf den Analbereich finden sich ebenso Zeugnisse in der Vasenmalerei, „denn die weitaus häufigste Art der Darstellung zeigt den Sexualakt von hinten.“<sup>31</sup>

Dementsprechend sind in der antiken Literatur die Lobpreisungen der weiblichen Glutäen zahlreich. Im ‚Frieden‘ des Aristophanes sagt der Knecht: „Das Mädchen ist gebadet, schön und blank ist ihr Hintern!“ und das Gesäß der Theoria bewundert er als „einen Hintern, den es nur alle fünf Jahre einmal gibt“<sup>32</sup>. In der ‚Lysistrata‘ ruft der Lakonier begeistert aus: „Was für ein prächtiger Hintern!“<sup>33</sup> Daß dieser als das primäre sexuelle Stimulanz betrachtet wurde, belegt eine Stelle bei Aristophanes über den Geiz der korinthischen Prostituierten: „Die korinthischen Dirnen ferner, wie man erzählt, / Vergönnen dem armen Schlucker, der für sie entbrennt, / Nicht einen Blick. Sobald jedoch ein Reicher kommt, / So drehen sie ihren Hintern flugs nach ihm herum.“<sup>34</sup>

Alkiphron (2. Jh. n. Chr.) berichtet in connoiseurhaftem Ton vom Wettbewerb zweier Hetären um den schönsten Hintern<sup>35</sup> (Abb. 13). Auch die Knidische Aphrodite wird in der griechischen Literatur vor allem wegen ihres Hinterteils bewundert. Als Touristenattraktion des entlegenen Ortes Knidos, zu dem „viele (...) die Seefahrt (...) unternommen (haben), bloß um diese Statue zu sehen“, wie Plinius berichtet<sup>36</sup>, zieht sie drei Reisende an, deren Eindrücke in den pseudo-lukianischen ‚Erotes‘ geschildert werden. „Thema des Dialogs sind die zwei Arten des Eros: die Liebe, welche Frauen, und die welche Knaben gilt.“ „Die Aphrodite von Knidos erscheint in diesem Zusammenhang als die Göttin der Liebe schlechthin; sie vereinigt in ihrer Gestalt das Gegensätzliche: Vor der Vorderseite ihrer nackten Gestalt gerät der Frauenliebhaber, vor der Rückseite (...) der Knabenliebhaber in Verzückung.“<sup>37</sup> Während jedoch die Beschreibung der Vorderseite der Statue sich darauf beschränkt, zu erwähnen, daß man ihre ganze Schönheit sieht und daß nur eine Hand verstoßen die Scham verdeckt, ist der Rückseite eine überschwengliche Schilderung gewidmet. Der Knabenliebhaber Kallikratidas gerät ins Schwärmen: „(...) welch ein Ebenmaß des Hinterns, wie die Bäckchen zur Umarmung locken, könnte ich nur damit meine Hände füllen! Wie köstlich runden sich die Halbkugeln, weder zu mager noch zu fett! Wie süß die Grübchen einen anlachen, man kann es kaum beschreiben! Und dann die herrlichen Schenkel, wie perfekt sie zu den schönen Beinen herabführen!“<sup>38</sup> Daß Kallikratidas mit seiner Präferenz für das Hinterteil der Aphrodite nicht allein war, wird durch die in die Erzählung eingeflochtene Anekdote deutlich, die den Reisenden von der Tempelwärtin erzählt wird: Nach einer Volkssage habe sich einst ein Verliebter heimlich nachts im Tem-

pel einschließen lassen und das Hinterteil der Statue in leidenschaftlicher Umarmung befleckt.

Während Gesäß und Anus — in der päderastischen Literatur zärtlich „Knabenkranz“ genannt — den Liebhaber in Verzückerung geraten lassen und ein reiches Vokabular seine Freude am Genital des männlichen Geliebten auszudrücken vermag, erfährt die Vulva ästhetische Ablehnung und sexuelle Geringschätzung, was in römischer Zeit von Ovid in aller Schärfe formuliert wird. Der Anblick des weiblichen Genitals wird von ihm als dermaßen abschreckend dargestellt, daß er ihn gar als Heilmittel gegen die Liebe empfiehlt. In seiner ‚Liebeskunst‘ zunächst empfiehlt er dem Liebhaber, die „verschämte Gegend“ (pudenda) nicht dem hellen Licht auszusetzen, damit er sie nicht allzu deutlich sähe: „Wir suchen zwar nicht Finsternis (auf)“ heißt es demgemäß, „doch sozusagen dichte Bewölkung (...) und ziehn sie vor dem ungedämpften Lichte.“<sup>39</sup> Das Gegenteil hingegen rät er dem Liebeskranken, der von seiner Liebe geheilt werden möchte. In ‚Heilmittel gegen die Liebe‘<sup>40</sup> heißt es dementsprechend:

„Errötend rat’ ich dir sodann: Die Stellung wähl’ zur Paarung,  
Die just dem Weib am wenigsten gemäß ist nach Erfahrung.“<sup>41</sup>

„Das ist nicht schwer; denn sie gesteh’n die Wahrheit sich nur  
selten

Und glauben, daß an ihnen nichts für unschön könnte gelten.

Drum rat’ ich dir, auch möglichst weit das Fenster aufzumachen,  
Damit bei Tageslicht du schaust gewisse Siebensachen (...)“<sup>42</sup>

„So zögert einer alsogleich in seiner Liebeseile,  
Erblickt am unverhüllten Leib er die obszönen Teile.“<sup>43</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 26. Ergänz.-heft (1990), 15.
- <sup>2</sup> Beate Wagner-Hasel, „Das Private wird politisch“. Die Perspektive „Geschlecht“ in der Altertumswissenschaft, in: Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung, hg. v. Ursula A. J. Becher und Jörn Rüsen, Frankfurt a.M. 1988, 11-50.
- <sup>3</sup> Wiltrud Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphroditestatuen, Diss. Bonn 1982.
- <sup>4</sup> Beate Wagner, Zwischen Mythos und Realität: die Frau in der frühgriechischen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1982, 12.
- <sup>5</sup> Vgl. zum folgenden Sarah Pomeroy, Frauenleben im klassischen Altertum, (engl. Orig. ausg. 1975), Stuttgart 1985 und Neumer-Pfau 14-34.
- <sup>6</sup> Vgl. zum folgenden Giulia Sissa, Philosophie du genre — Platon, Aristote et la différence des sexes, in: Histoire des femmes en Occident, hg. v. Georges Duby und Michelle Perrot, Roma — Bari 1990, (franz. o. Ort 1991) Bd. 1, 65-99. Zum platonischen und aristotelischen Weiblichkeitsmodell s. auch Dorothea Wender, Plato: Misogynist, Paedophile, and Feminist, in: Women in the Ancient World — The Arethusa Papers, hg. v. John Patrick Sullivan und John Peradotto, New York 1984, 213-228; Page DuBois, Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women, Chicago 1988; Nathalie Harris Bluestone, Women and Ideal Society: Plato's Republic and Modern Myths of Gender, Oxford — Hamburg — New York 1987.
- <sup>7</sup> Aristoteles, Politik 1259a-1260a.
- <sup>8</sup> So die Übersetzung von Susanne Schunter-Kleemann, Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften, hg. v. Hans Jörg Sandkühler, Hamburg 1990, Bd. 2, 318, s.v. Geschlechterverhältnis, die Originaltextstelle (De generatione animalium 737a 28) lautet „arren peperomenon“, also drastischer: „verkrüppelter/verstümmelter Mann“.
- <sup>9</sup> De generatione 775a 16-22.
- <sup>10</sup> Ebd., 775a 14-16.
- <sup>11</sup> Adolf H. Borbein, Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. — Formalanalytische Untersuchungen zur Kunst der Nachklassik, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band 88 (1973), 43-221, hier 121.
- <sup>12</sup> s. Moses I. Finley, Die Griechen: eine Einführung in ihre Geschichte und Zivilisation, (engl. 1963), München 1983, 120.
- <sup>13</sup> Dirk Steuernagel, Der gute Staatsbürger. Zur Interpretation des Kuros, in: Hephaistos 10 (1991), 35-48; Verena Zinserling, Zum Bedeutungsgehalt des archaischen Kuros, in: Eirene 13 (1975), 19ff.

- <sup>14</sup> Anton Bammer, *Architektur und Gesellschaft in der Antike*, Wien 1974, 55.
- <sup>15</sup> Lambert A. Schneider, *Zur sozialen Funktion der archaischen Korenstatuen*, *Hamburger Beiträge zur Archäologie*, 2. Beiheft 1975, 35.
- <sup>16</sup> Neumer-Pfau 101.
- <sup>17</sup> Ebd.
- <sup>18</sup> Beate Wagner-Hasel, *Männerfeindliche Jungfrauen. Ein kritischer Blick auf Amazonen in Mythos und Geschichte*, in: *Feministische Studien* 5/1 (1986), 86ff; Page DuBois, *On Horse/Men, Amazons and Endogamy*, in: *Arethusa* 12 (1979), 265ff; John Boardman, *Herakles, Theseus and Amazons*, in: *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens*, hg. v. D. Kurtz und B. Sparkes, Cambridge 1982, 7ff.
- <sup>19</sup> Renate Bol, *Die Amazone des Polyklet*, in: *Polyklet, Bildhauer der griechischen Klassik*, hg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling, Frankfurt a.M. 1990, 224.
- <sup>20</sup> Burkhard Fehr, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale — Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Bad Bramstedt 1979, 1.
- <sup>21</sup> Im folgenden zitiert nach Neumer-Pfau 76-81.
- <sup>22</sup> Ebd., 83.
- <sup>23</sup> Ebd., 27 (Aristoteles, *Politik* 1277b, 21ff. Ausg. E. Rolfes, Aristoteles, *Politik*, 1948).
- <sup>24</sup> Ebd. (Aristoteles, *Poetik* 15, 1454a, 21ff. Übers. O. Gigon, Aristoteles, *Poetik*, Ausg. Reclam 1974).
- <sup>25</sup> Vgl. Martin Kilmer, *Genital Phobia and Depilation*, in: *Journal of Hellenic Studies* 102 (1982), 104-112. Die Ansicht Kilmers, daß die Zurschaustellung der weiblichen Genitalien und der weiblichen Genitalbehaarung ein wichtiges Element in der attischen erotischen Vasenmalerei darstellt, kann nicht überzeugen, da die wenigen entsprechenden Beispiele innerhalb der Fülle erotischer Darstellungen Ausnahmecharakter haben; s. auch Neumer Pfau 354f Anm. 72.
- <sup>26</sup> Geläufig ist auch der Begriff „delta“, der ebenfalls nicht eigentlich die Vulva bezeichnet, sondern den vom Schamdreieck markierten Bereich. Selten trifft man auf einen anatomisch so konkreten Begriff wie „kysthos“ (Aristophanes, *Lysistrate* 1159), der im Sinne von Höhlung/Vertiefung auf die Vulva als Körperöffnung hinweist; vgl. auch Neumer-Pfau 86 und 327f Anm. 143.
- <sup>27</sup> Vgl. Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, London 1978, 9-15; die Hauptansammlung homosexueller Dichtung vor der hellenistischen Periode ist erhalten in Buch II des dem Theognis von Megara zugeschriebenen *Corpus* von Versen; ca. 130 seit dem 3. Jh. entstandene päderastische Epigramme sind erhalten im ‚Kranz‘, der Anthologie des Meleagros von Gadara.
- <sup>28</sup> Page DuBois 184.

- <sup>29</sup> Vgl. auch Pierre Cabanne, *Kunst, Eros, Kunst*, 1972, 18f.
- <sup>30</sup> Neumer-Pfau 328 Anm. 143.
- <sup>31</sup> Carola Reinsberg, *Ehe, Hetärenentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München 1989, 138.
- <sup>32</sup> Aristoph., *Frieden* 868 und 876.
- <sup>33</sup> Aristoph., *Lysistrate* 1140.
- <sup>34</sup> Aristoph., *Plutos* 149ff.
- <sup>35</sup> Alkiphron, *Hetärenbrief „Megara an Bakchis“*.
- <sup>36</sup> Zit. nach Christian Blinkenberg, *Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite*, Kopenhagen 1933, 12.
- <sup>37</sup> *Borbein* 192.
- <sup>38</sup> Zit. nach Ernest Bornemann, *Das Patriarchat*, Frankfurt a.M. (1975) 1991, 236.
- <sup>39</sup> *Ars amatoria* II, 619 (Ausg. und Übers. O. M. Mittler, 1964).
- <sup>40</sup> *Remedia amoris* V, 407-412 und 429f (Übers. O. M. Mittler).
- <sup>41</sup> Damit meint Ovid nicht etwa die a-tergo-Position, sondern die nach modernen Kriterien konventionelle Form des Beischlafs.
- <sup>42</sup> Es handelt sich hier um eine euphemistische Übersetzung, der Originaltext lautet „turpia (...) membra“, also „unanständige“, aber auch „schändliche“, „häßliche (Geschlechts)teile“.
- <sup>43</sup> „obscenas (...) partes“.

## ABBILDUNGEN

---

*Abb. 1*

Kuros. Grabstatue des Kroisos von Anavysos. Marmor. Um 530. Höhe 1,94 m. Athen, Nationalmuseum. (aus: John Boardman, Griechische Plastik. Die archaische Zeit, Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 5, Mainz 1981, T. 107)

*Abb. 2*

Kore. Marmorstatue des Bildhauers Antenor, geweiht vom Töpfer Nearchos. Um 525. Höhe 2,10 m (ohne Sockel), Athen, Akropolis-Museum. (aus: Werner Fuchs, Die Skulptur der Griechen, München 1983, Abb. 169)

*Abb. 3*

Nike. Marmorstatue des Paionios von Mende. Um 421. Höhe 2,16 m. Olympia, Museum. (aus: Reinh. Lullies, Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus. München 1960, T. 178)

*Abb. 4*

Deidameia, Braut des Lapithenkönigs Peirithoos, von einem Kentaur angefallen. Vom Westgiebel des Zeustempels von Olympia. Marmor. Um 460. Höhe ca. 2,35 m. Olympia, Museum. (aus: Lullies, s.o., T. 120)

*Abb. 5*

Amazone Sciarra. Römische Marmorkopie nach Bronzeoriginal des Polyklet. Um 440/430. Höhe 1,83 m. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek. (aus: Fuchs, s.o., Abb. 212/213)

*Abb. 6*

Doryphoros. Römische Marmorkopie nach Bronzeoriginal des Polyklet. Um 440. Höhe 2,12 m. Neapel, Museo Archeologico. (Foto d. Verf., Abgußsammlung antiker Plastik, Berlin)

*Abb. 7*

Sterbende Niobide. Marmor. um 430. Höhe 1,49 m. Rom, Museo Nazionale Romano. (aus: Lullies, s.o., T. 174)

*Abb. 8*

Aphrodite von Arles. Römische Marmorkopie nach Marmorfrühwerk des Praxiteles. Um 360. Höhe 1,94 m. Paris, Louvre. (Foto d. Verf., Abgußsammlung antiker Plastik, Berlin)

*Abb. 9*

Apoll vom Belvedere. Römische Marmorkopie nach Bronzeoriginal des Leochares. Um 330/320. Höhe 2,24 m. Vatikan. (aus: Fuchs, s.o., Abb. 112)



*Abb. 10*

Aphrodite von Knidos. Römische Marmorkopie nach Marmororiginal des Praxiteles. Um 340. Höhe 2,05 m. Vatikan.  
(Foto d. Verf., Abgußsammlung antiker Plastik, Berlin)

*Abb. 11*

Kapitolinische Aphrodite. Römische Marmorkopie nach hellenistischem Original. Datierungsspielraum des Originals: Ende 4. Jh. (als erste Neufassung des Knidia-Motivs) bis: 2. Jh. (als späthellenistisch-klassizistische Variation des Knidiamotivs) Höhe 1,76 m. Rom, Museo Capitolino.  
(Foto d. Verf., Abgußsammlung antiker Plastik, Berlin)

*Abb. 12*

Venus vom Esquilin. Marmor. Mitte 1. Jahrhundert. Höhe 1,55 m. Rom, Palazzo dei Conservatori.  
(aus: Fuchs, s.o., Abb. 263/264)

*Abb. 13*

Aphrodite Kallipygos. Marmor. Kopie nach Vorbild um 100. Höhe 1,52 m. Neapel, Museo Nazionale Archeologico.  
(aus: Fuchs, s.o., Abb. 265/266)

Nevenka Patry, Studium der Malerei und Bildhauerei an der Städelschule Frankfurt, anschließend der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie in Frankfurt am Main, Tübingen und Berlin.

Kontaktadresse: Mierendorffstr. 21, 1000 Berlin 10

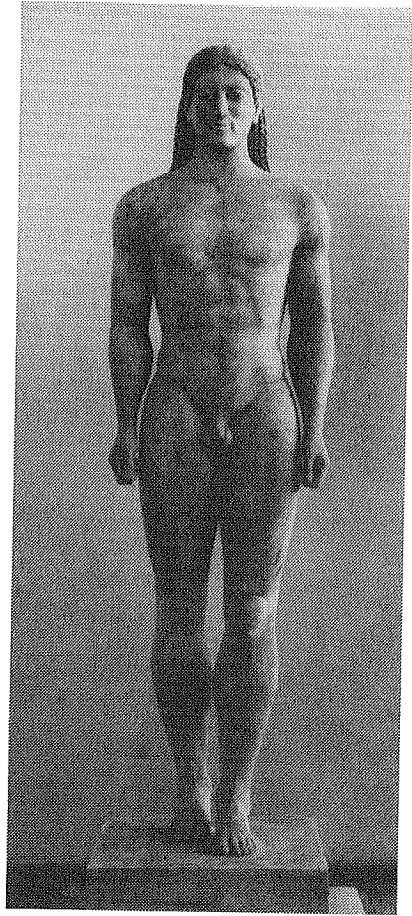
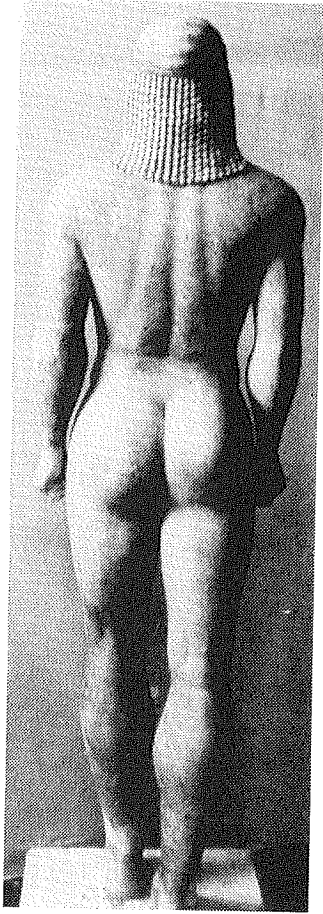


Abb. 1: Kuros

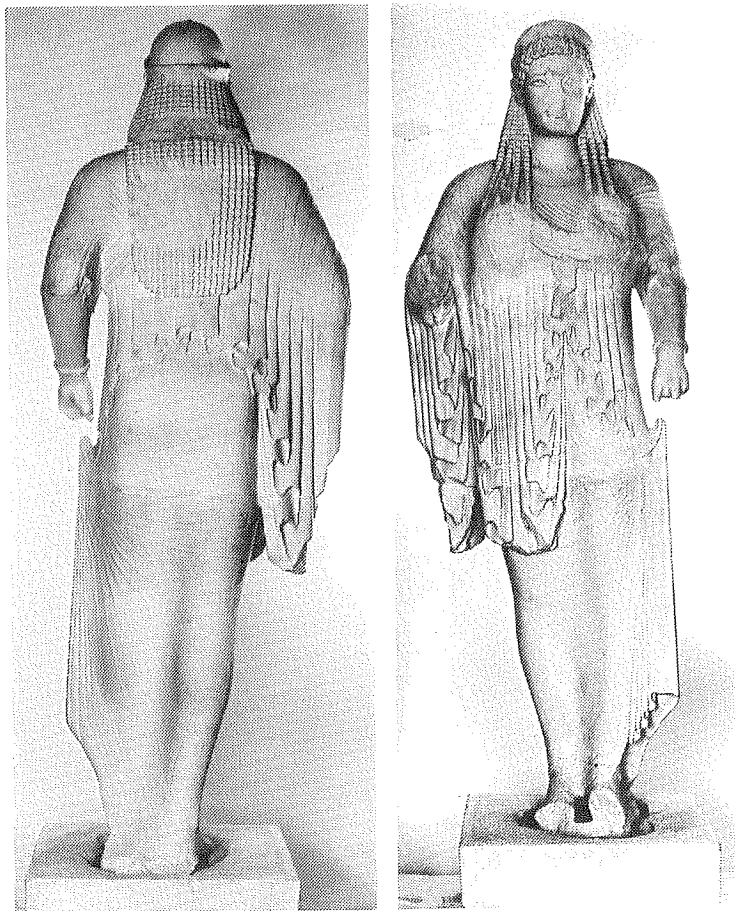


Abb. 2: Kore

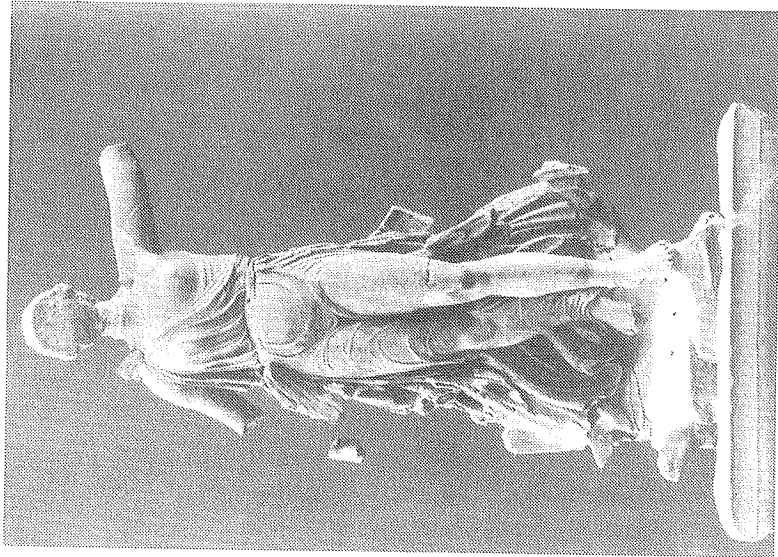


Abb. 3: Nike

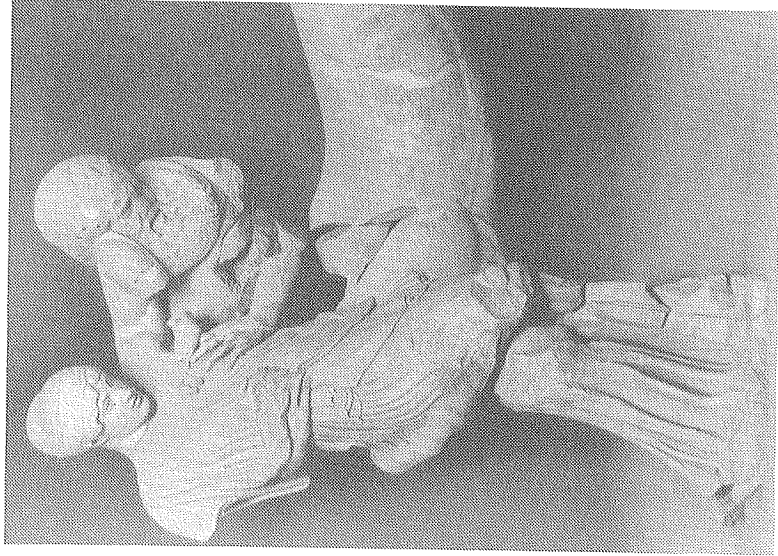


Abb. 4: Deidameia

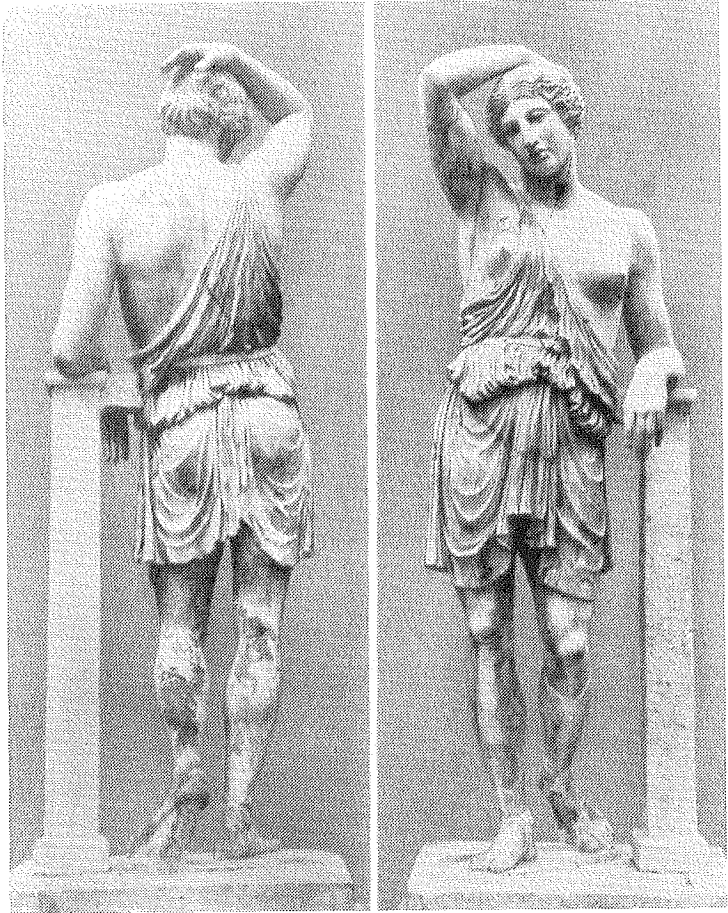


Abb. 5: Amazone Sciarra

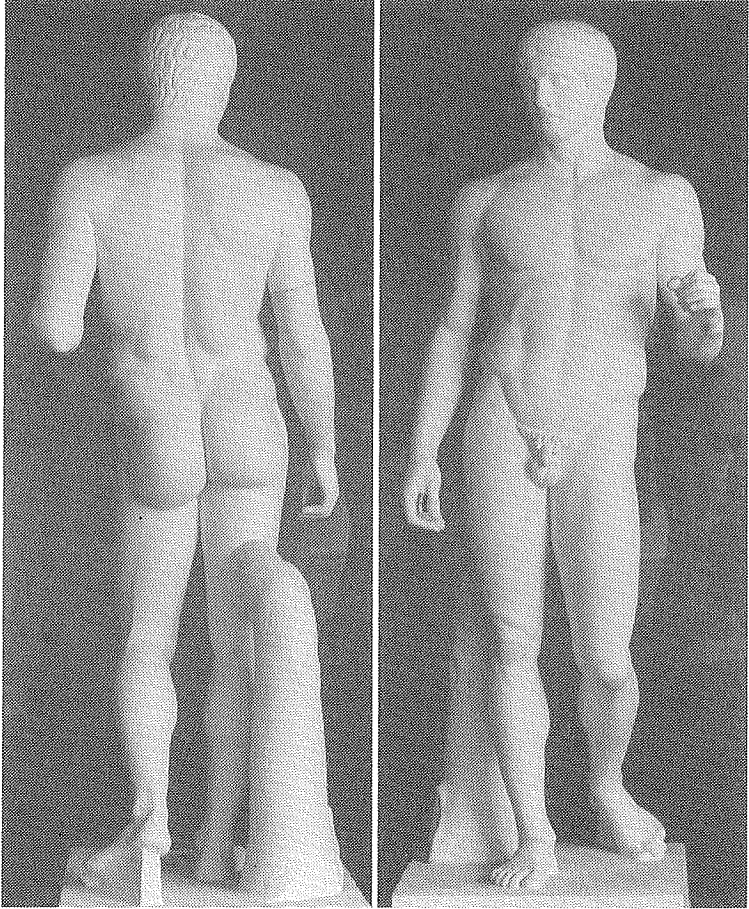


Abb. 6: Doryphoros

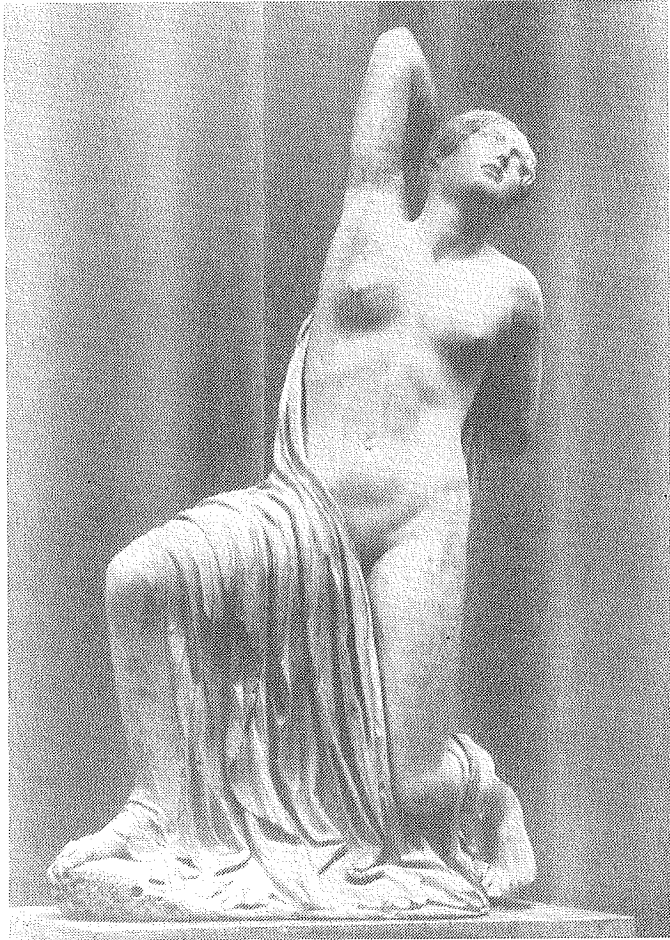


Abb. 7: Niobide



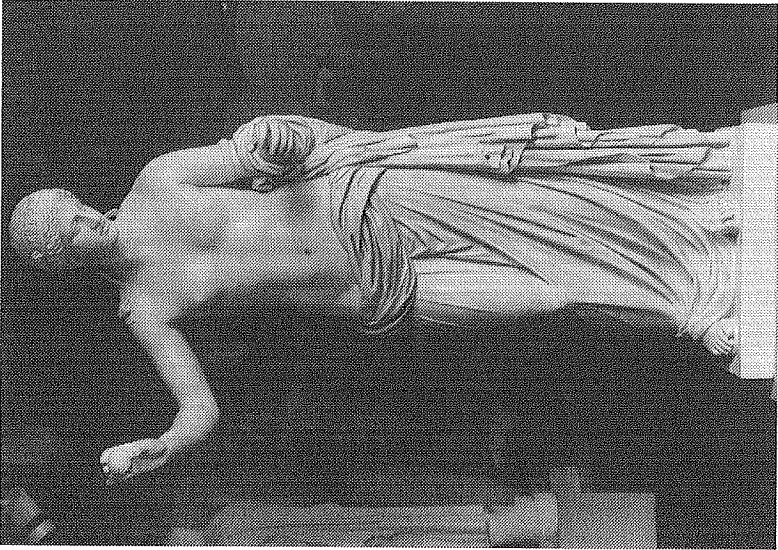


Abb. 8: Aphrodite von Arles

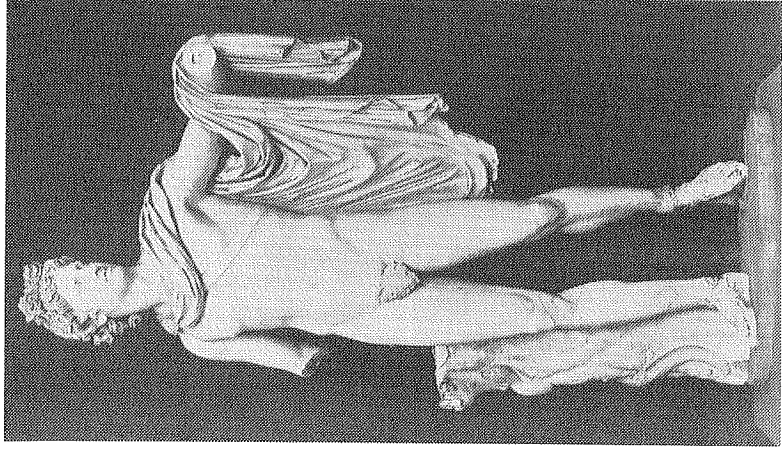


Abb. 9: Apoll vom Belvedere



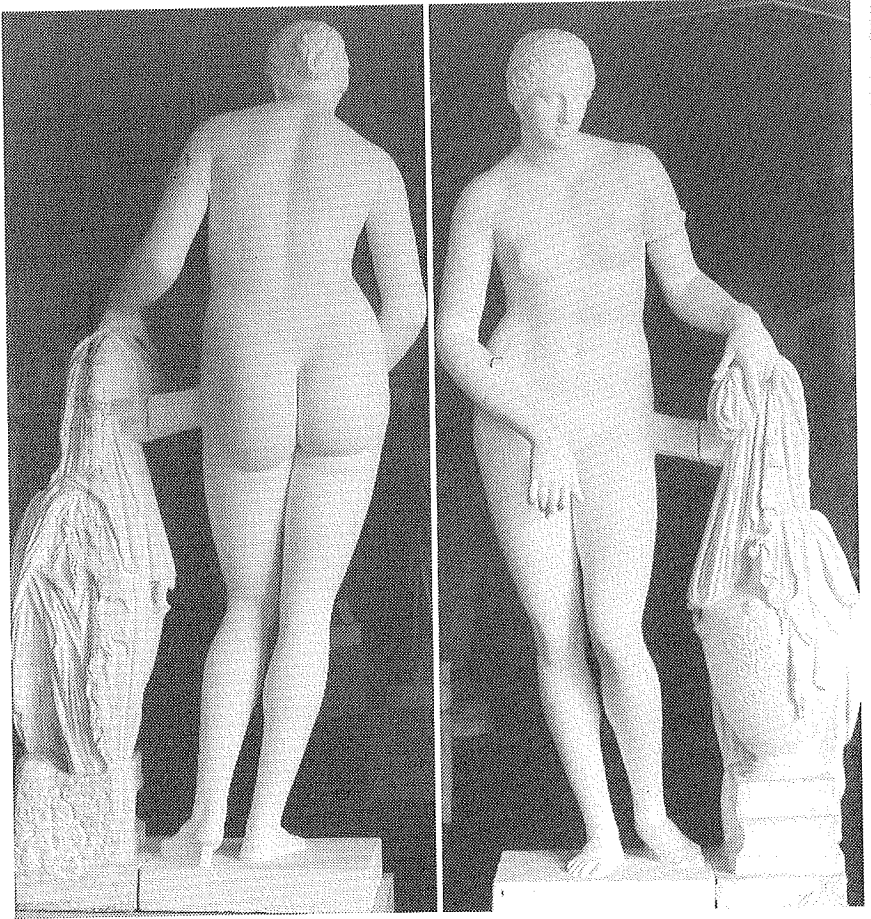


Abb.10: Aphrodite von Knidos

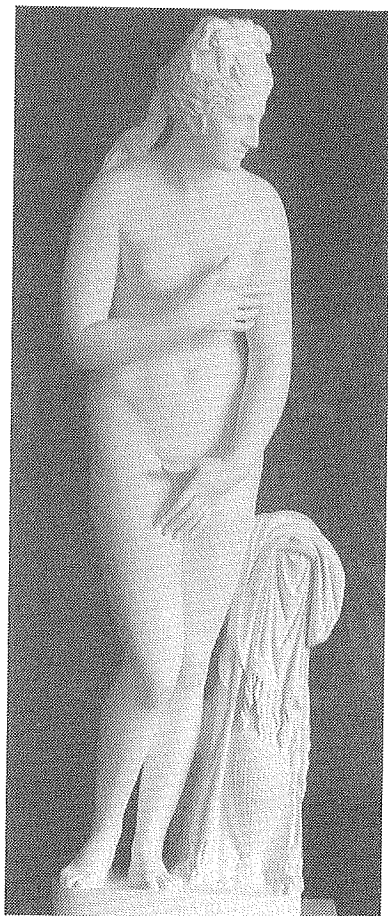
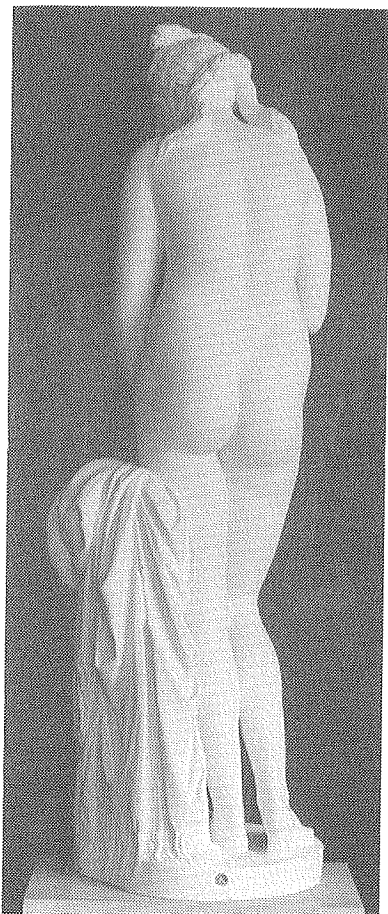


Abb. 11: Kapitolinische Aphrodite

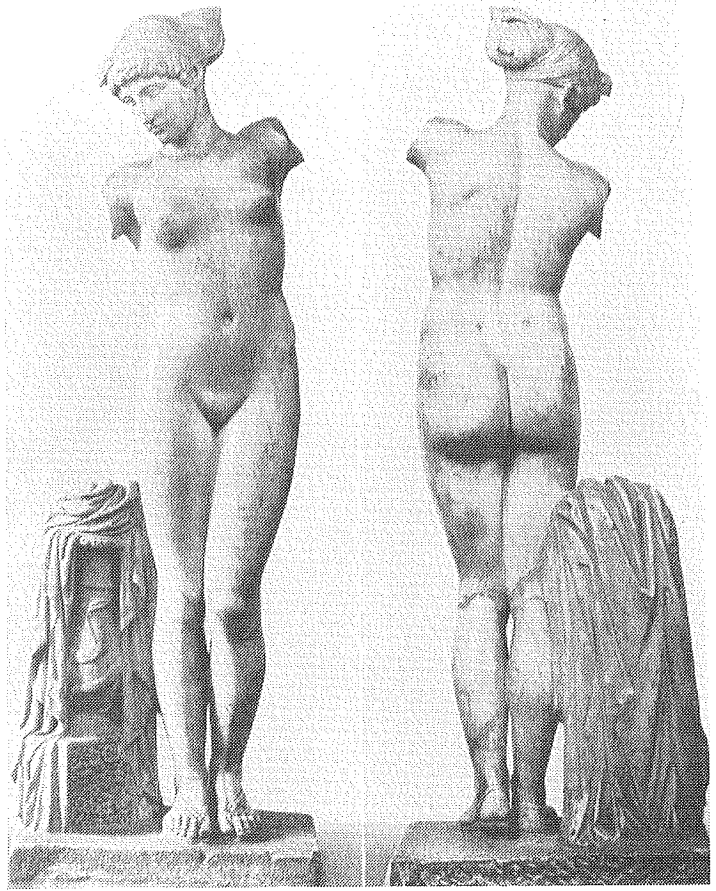


Abb. 12: Venus vom Esquilin

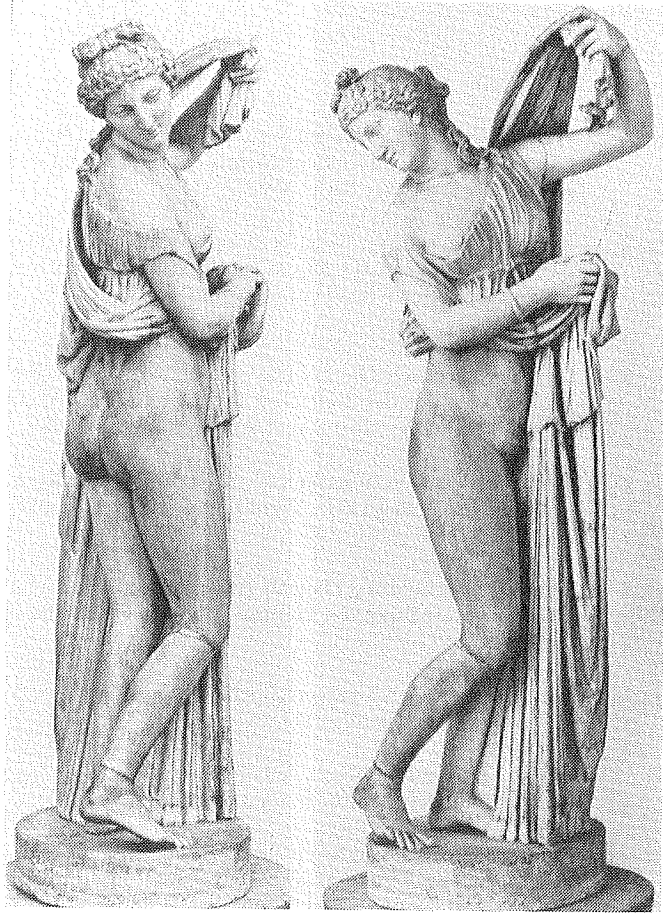


Abb. 13: Aphrodite Kallipygos

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Nr. 1 **Heike Behrend**, Die Menschwerdung eines Affen. Bemerkungen zum Geschlechterverhältnis in der ethnographischen Feldforschung, Berlin 1988
- Nr. 2 **Monika Sieverding**, Was ist dran an der „androgynen Revolution“? Erwartungen an Idealpartner und Partnerschaft bei Berliner Studentinnen und Studenten, Berlin 1988
- Nr. 3 **Gerburg Treusch-Dieter**, Die Selbstschaffung der Frau heute. Das Ende der dreifachen Produktivität des Weiblichen als Materie, Mutter und Arbeiterin, Berlin 1989
- Nr. 4 **Barbara Hahn**, Von Berlin nach Krakau. Zur Wiederentdeckung von Rahel Levin Varnhagens Korrespondenzen, Berlin 1989
- Nr. 5 **Maxine Jetschmann**, Hannah Arendts Politikbegriff im Spannungsverhältnis von Freiheit und Gemeinwohl, Berlin 1989
- Nr. 6 **Uta Ottmüller**, Körpersprachliche Voraussetzungen der Rationalisierung, Berlin 1989
- Nr. 7 **Gisela Thiele-Knobloch**, Olympe de Gouges — oder Menschenrechte auch für Frauen? Berlin 1989
- Nr. 8 **Theresa Wobbe**, Ein Streit um die akademische Gelehrsamkeit: Die Berufung Mathilde Vaertings im politischen Konfliktfeld der Weimarer Republik, Berlin 1991
- Nr. 9 **Dagmar Reese**, Eine weibliche Generation in Deutschland im Übergang von der Diktatur zur Demokratie, Berlin 1991
- Nr. 10 **Eva-Maria Schwickert**, Die Moralkritik Carol Gilligans — Aktuelle Herausforderung der philosophischen Ethik, Berlin 1992
- Nr. 11 **Johanna Gisela Bechen**, Ein schön geordnetes Individuum? Versuch einer Annäherung an die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Subjektbegriffs im Prozeß weiblicher Subjektwerdung, Berlin 1992

- Nr. 12 **Sabine Hark**, Vom Subjekt zur Subjektivität: Feminismus und die Zerstreuung des Subjekts, Berlin 1992
- Nr. 13 **Hilge Landweer**, Zur Thematisierung von Subjektivität und Geschlechtlichkeit — Rhetorische Strategien in der Frauenforschung, Berlin 1992
- Nr. 14 **Christine Fischer-Defoy**, Paula Salomon-Lindberg und Charlotte Salomon — eine Liebesgeschichte in Bildern und Gesprächen, mit Abbildungen, Berlin 1992