



SUSANNE MORAW

# Virtus und Sünde

## Nacktheit in der lateinischen Spätantike

In der bildenden Kunst der Spätantike unterscheidet sich die Darstellung nackter Frauen deutlich von derjenigen nackter Männer: Thematisiert werden bei ersteren fast ausschließlich Schönheit und Sexualität. Diese sexuelle Anziehungskraft kann positiv konnotiert sein, wie bei Venus; sie kann aber auch zerstörerische Aspekte aufweisen, wie im Fall der Sirenen, oder theologisch mit Scham und Sünde verbunden werden, wie bei Eva. Schließlich kann die eigene Attraktivität für eine Frau verheerende Folgen haben, so bei Daphne. Bei der Darstellung nackter Männer spielen Schönheit und Attraktivität auch eine Rolle. Ebenso aber gibt es den gegenteiligen Fall, in dem Nacktheit als Chiffre für einen Opferstatus steht, etwa bei der Darstellung von Gefangenen oder Besiegten. Zusätzlich gibt es jedoch eine Reihe von weiteren, stets mit positiven Vorstellungen verknüpften Bedeutungsmöglichkeiten: Der schöne nackte Männerkörper kann Tapferkeit und physische Leistungsfähigkeit visualisieren, wie bei Herakles, göttlichen Status, wie bei Apollon, die Unschuld des Menschen vor dem Sündenfall, wie bei Adam, einen von Gott auserwählten Propheten, siehe Jonas oder Daniel; er kann selbst in der Darstellung der Kreuzigung den Triumph Christi zum Ausdruck bringen. Die antike Bildformel des idealschönen Körpers, die zu dem Zweck geschaffen worden war, etwas Rühmendes über den Dargestellten auszusagen, behält ihre Geltung auch in einer Zeit, in der die dominanten literarischen Diskurse eine Verächtlichmachung des Körpers propagieren. Der nackte Körper eines Märtyrers oder des Gottessohnes wird nicht in seinem Leiden und in seiner Schwäche dargestellt, sondern in der antiken Formel des heldenhaften, positiv konnotierten Körpers. Hier gilt weiterhin die Konvention, dass eine Person, über deren Wesen etwas Positives ausgesagt werden soll, zwangsläufig auch äußerlich schön sein muss.

In den moralphilosophischen und medizinischen Diskursen der römischen Kaiserzeit war der menschliche Körper – dies hat Michel Foucault gezeigt<sup>1</sup> – vor allem Gegenstand einer aufmerksamen Besorgnis. Phänomene wie die sich verändernde Kleidungspraxis<sup>2</sup> oder das allmähliche Ende der Aufstellung unbekleideter Kai-

1 Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* 3. *Le souci de soi*, Paris 1984.

2 Zur spätantiken Bekleidung s. Richard DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin/Leipzig 1929, S. 32–58.

serstatuen<sup>3</sup> können zudem als eine zunehmende Problematisierung des nackten Körpers gedeutet werden. In der Spätantike werden dann all jene Dinge, die mit Körperlichkeit und Sexualität zusammenhängen, von den theologischen Diskursen vereinnahmt.<sup>4</sup> Diese Vereinnahmung lässt sich – wie Peter Brown deutlich gemacht hat – am treffendsten als Obsession bezeichnen.<sup>5</sup> Sie hat unter anderem die Dämonisierung des schönen, traditionell mit diversen Tugenden konnotierten Körpers sowie eine Fokussierung auf den leidenden, mit Scham und Sünde behafteten Körper zur Folge. Dieser wird zum neuen Bild der *conditio humana*. Zur Veranschaulichung mag ein Zitat aus einem Brief des Hieronymus dienen:

„Jener [Leidende], den wir verachten, den wir nicht anschauen können, bei dessen Anblick uns übel wird, ist von der gleichen Art wie wir, mit uns aus demselben Stoff geformt, aus denselben Bestandteilen zusammengefügt.“<sup>6</sup>

Dies ist die Einstellung zum nackten Körper, die sich in der spätantiken Literatur, vor allem in den theologischen Texten<sup>7</sup>, finden lässt und die weitgehend die moderne Vorstellung von der Spätantike bestimmt. Um diese Vorstellung zu modifizieren,

3 Diese Sitte endet spätestens mit Konstantin: Marianne BERGMANN, Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1998, S. 286.

4 Vgl. Kathy L. GACA, The Making of Fornication. Eros, Ethics, and Political Reform in Greek Philosophy and Early Christianity, Berkeley/Los Angeles/London 2003, bes. S. 221–305.

5 Peter BROWN, The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity, London/Boston 1990.

6 Hieronymus, Epistulae, ed. Isidor Hilberg, 2. Auflage, Wien 1996, 77, 6: *Ille, quem despiciamus, quem videre non possumus, ad cuius intuitum vomitus nobis erumpit, nostri similis est, de eodem nobiscum formatus luto, isdem compactus elementis*. Vgl. das Fazit im einflussreichen Buch von Brown, Body and Society, S. 438: „What now lay behind the rustling, gold-embroidered silks and the splendour of the Imperial robes was mortal clay, fragile stuff, gnawed by the same stirrings of desire and subject to the same sexual shame as was the flesh that shivered beneath a beggar's rags.“

7 Darauf lag der Schwerpunkt der bisherigen Forschung. Eine entsprechende Analyse der säkularen Texte würde vermutlich ein etwas anderes Bild ergeben. Vgl. etwa die lateinische Fassung der „Geschichte von der Zerstörung Trojas“ des Dares: Text und deutsche Übersetzung bei: Andreas Beschornier, Untersuchungen zu Dares Phrygius (Classica Monacensia 4), Tübingen 1992. Für die hier verfolgte Fragestellung interessant wären etwa die Beschreibung der Physiognomie der Protagonisten (Kap. 12) oder des ersten Rendezvous von Helena und Paris (Kap. 10). Exemplarische Analyse eines Textes aus dem griechischen Sprachraum, den „Dionysiaka“ des Nonnos: John Joseph Winkler, In Pursuit of Nymphs. Comedy and Sex in Nonnos' Tales of Dionysos, Austin 1974. Vgl. Hans-Georg Beck, Byzantinisches Erotikon, München 1986.

wird im Folgenden der Schwerpunkt auf die Präsentation des nackten Körpers in der bildenden Kunst gelegt. Dazu seien zwei Thesen aufgestellt:

1. Die Bilder vollziehen den eben angesprochenen Paradigmenwechsel vom schönen zum leidenden Körper nicht oder nur unvollständig mit. Dieser Paradigmenwechsel bleibt vor allem auf die literarische Produktion, in erster Linie die theologischen Texte, beschränkt. In der Bilderwelt hingegen behält die antike künstlerische Formel des idealschönen, positiv konnotierten Körpers weiterhin ihre Geltung.
2. Im Unterschied zu einem Text, der vom menschlichen Körper an sich oder ganz allgemein von der *conditio humana* sprechen kann<sup>8</sup>, sind Körper im Bild immer geschlechtsspezifisch zugeordnet. Die abgebildete Person ist entweder ein Mann oder eine Frau. Entsprechend sind in der Präsentation des nackten Körpers und in den damit verbundenen Vorstellungen deutliche geschlechtsspezifische Unterschiede auszumachen.

Zunächst sollen die verschiedenen Bedeutungen diskutiert werden, welche die Darstellung des nackten männlichen Körpers in den verschiedenen Genres der spätantiken Kunst – Mythos, Lebenswelt und Christliches – haben kann. Diese Bedeutungen schließen sich nur zum Teil gegenseitig aus. Häufiger begegnet der Fall, dass sich in einem Bild mehrere Bedeutungsstränge überlagern.

Von großer Bedeutung ist auch noch in der Spätantike die sogenannten ideale Nacktheit. Ideale Nacktheit meint, gemäß der Definition von Nikolaus Himmelmann<sup>9</sup>, die künstlerische Darstellung des nackten Körpers in einem Kontext, der in der Realität Bekleidung erfordert, und mit der Absicht, über den Dargestellten etwas Positives auszusagen. Diese künstlerische Konvention war eine Erfindung des archaischen Griechenland (7./6. Jh. v. Chr.) und hatte in der abendländischen Kunst eine lange Wirkungsgeschichte. Ein charakteristisches Beispiel für spätantike idea-

<sup>8</sup> Vermutlich könnten auch die Texte für eine Analyse unter geschlechtsspezifischen Prämissen noch fruchtbar gemacht werden. Dies würde allerdings den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen.

<sup>9</sup> Nikolaus HIMMELMANN, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst (26. Ergb. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts), Berlin 1990. Definition ebenda S. 1.

le Nacktheit bietet ein Marmorrelief in Ravenna (Abb. 1).<sup>10</sup> Dargestellt ist Herakles bei einer seiner zwölf Taten, dem Fang der Kyrinitischen Hirschkuh.<sup>11</sup> Links oben im Bild erkennt man Köcher und Bogen sowie das Löwenfell des Helden; unter dem Tier befindet sich der Rest der Bewaffnung, eine Keule. Herakles ist in der Komposition so zum Betrachter gewandt, dass dieser seinen muskulösen nackten Körper bewundern kann. Dieser Körper legt nicht nur Zeugnis ab für die physische Leistungsfähigkeit des Dargestellten. Er spricht – nach antiker Vorstellung – darüber hinaus von der Tapferkeit und Vortrefflichkeit, der *virtus* dieses Helden. Nacktheit ist hier verbunden mit physischen und moralischen Qualitäten.<sup>12</sup>

Noch eine weitere Bedeutungsebene birgt die Darstellung von Mars und Venus auf einer Gemme, die sich heute im Kölner Dom befindet (Abb. 2).<sup>13</sup> Das Bildfeld zeigt die beiden Gottheiten als Liebespaar in vertraulicher Unterhaltung; zwischen ihren Köpfen schwebt ein kleiner Eros. Mars, der Gott des Krieges, hat gleichfalls einen höchst leistungsfähigen Körper, der ihn als großen Helden erscheinen lässt. Zusätzlich ist er als Liebhaber – und als Objekt des Begehrens – der Venus charakterisiert. Der idealschöne Körper ist der Körper, der im bildimmanenten Gegenüber und im Betrachter bzw. der Betrachterin erotisches Begehren evoziert.

Dies wird noch deutlicher bei einem Bildthema, bei dem eine Inszenierung des begehrenswerten Körpers nicht unbedingt zu erwarten wäre: bei der Darstellung

10 Ravenna, Nationalmuseum, 5. oder 6. Jh.; Wolfgang Fritz VOLBACH, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958, S. 79.

11 Vgl. Wassiliki FELTEN, Herakles, in: Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae Bd. 5, Zürich/München 1990, S. 48–54. Der Künstler hat statt einer Hirschkuh einen männlichen Hirsch dargestellt und damit die Pointe der Geschichte verschenkt, die ja gerade darin bestand, dass das von Herakles gejagte Tier zwar weiblich war, aber ein goldenes Geweih besaß. Entweder er kannte den Mythos nicht gut genug oder er folgte einer bei Hygin, Fabeln, ed. Jean-Yves BORJAUD, Paris 1997, 30, 5 belegten Nebenströmung der Überlieferung, derzufolge es sich doch um einen männlichen Hirsch gehandelt habe.

12 Ein weiterer Heros, der so gut wie immer nackt dargestellt wird, ist Achill; s. z. B. eine Serie von nordafrikanischen Tontablets mit Kindheit und Jugend des Helden: Jochen GARBSCH, Spätantike Sigillata-Tablets, in: Bayerische Vorgeschichtsblätter 45 (1980), S. 164–166, Abb. 1–5, Taf. 17.

13 Kölner Dom, Stirnseite des Dreikönigsschreins, 5. Jh.; Erika SIMON/Gerhard BAUCHENSS, Ares/Mars, in: Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae Bd. 2, Zürich/München 1984, S. 546, Nr. 366. Vergleichbar ist die Darstellung von Venus und dem schönen jungen Jäger Adonis auf einem in Oberitalien gefundenen Silberteller mit einer Inschrift des Geilamir (regierte 530–534 n. Chr.): Jocelyn Mary Catherine TOYNBEE/K. S. PAINTER, Silver Picture Plates of Late Antiquity. A.D. 300 to 700, in: Archaeologia 108 (1986), S. 33, Nr. 27, Taf. 13c.





Abbildung 1: Marmorrelief, Ravenna, Nationalmuseum, 5. oder 6. Jahrhundert.  
Nach Wolfgang Fritz VOLBACH, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München 1958, Taf. 180.



Abbildung 2: Gemme, Köln, Dom, Stirnseite des Dreikönigsschreins, 5. Jahrhundert.  
Nach Adolf GREIFENHAGEN, in: *Gymnasium* 73 (1966), Taf. 23.

des biblischen Propheten Jonas. Ein Sarkophag in Rom (Abb. 3)<sup>14</sup> zeigt Jonas in der Kürbislaube ruhend, nach dem glücklich überstandenen Aufenthalt im Bauch des

<sup>14</sup> Rom, *Santa Maria Antiqua*, um 270; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 43. Dass diese Art der Darstellung nicht auf die Frühzeit beschränkt ist, demonstriert etwa ein Elfenbeindiptychon aus dem 6. Jh. (vgl. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 88, Taf. 223). Hier liegt der nackte Jonas auf dem Seeungeheuer, und zwar in derselben Weise, wie dies sonst die verführerischen Nereiden tun: z. B. auf einem Mosaik in Tunis, Musée de Bardo, 3. Jh.; Henri LAVAGNE/Élisabeth DE BALANDA/Armando



Abbildung 3: Detail eines Sarkophags, Rom, Santa Maria Antiqua, 3. Jahrhundert.  
Nach VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 5 oben.

Seeungeheuers<sup>15</sup>. Oberhalb der Kürbislaube hat der Bildhauer eine bukolische Idylle mit Ziegen angebracht. Jonas liegt nackt auf dem Boden und schläft. Auch hier ist die Nacktheit durch das Handlungsmotiv nicht zwangsläufig vorgegeben, sondern dient in erster Linie dem Zweck, Jonas' jugendlichen, vollkommenen Körper den Betrachtern innerhalb und außerhalb des Bildes darzubieten. Entsprechend hingebungsvoll schaut ihn das Meerungeheuer an, das der Logik der Erzählung zufolge hier nicht mehr erscheinen dürfte, vom Künstler aber (samt dem Schiff, aus welchem Jonas geworfen worden war) mit ins Bild genommen wurde. Die zweifelsfrei christlichen Inhaber dieses Sarkophags sahen kein Problem darin, als Symbol für

Uribe ECHEVERRÍA (Hrsg.), *Mosaïque. Trésor de la latinité des origines à nos jours*. Ars Latina, Paris 2000, S. 215 Abb. 89.

<sup>15</sup> Zu spätantiken Jonasdarstellungen vgl. Helmut SICTERMANN, *Der Jonaszyklus*, in: *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung Frankfurt a. M. 1983–1984*, hrsg. v. Dagmar Stutzinger, Frankfurt a. M. 1983, S. 214–248, der S. 245 die Nacktheit und Jugendlichkeit des Jonas – die dem Bericht der Bibel kaum entspricht – gleichfalls als künstlerische Chiffre für Idealisierung deutet.



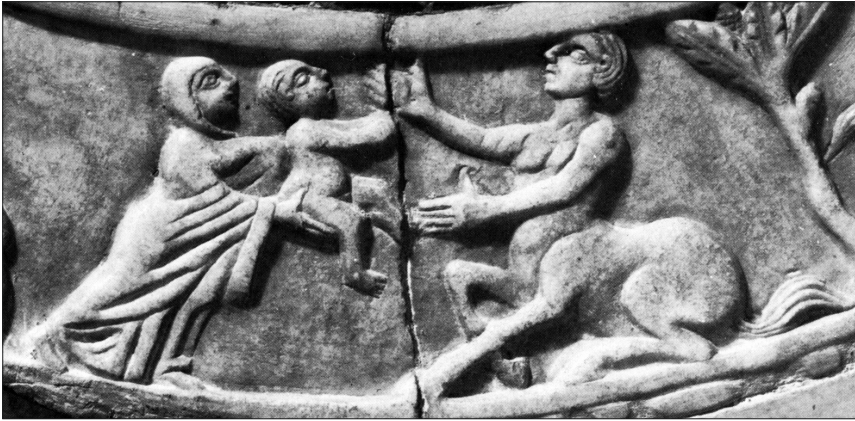


Abbildung 4: Detail einer reliefierten Tischplatte, Rom, Kapitolinische Museen, 4. Jahrhundert. Nach G. A. S. SNYDER, *The So-called Puteal in the Capitoline Museum at Rome*, in: *Journal of Roman Studies* 13 (1923), Taf. 1.

die im Jenseits erhoffte Glückseligkeit diese etwas anrühige Szene von schönem Jüngling und Monster anbringen zu lassen.

Eine weitere Spielart männlicher Nacktheit ist die kindliche Nacktheit. Seit der Antike werden Knaben häufig nackt dargestellt, während bei Mädchen – sofern sie überhaupt bildlich thematisiert werden – Bekleidung die Regel ist.<sup>16</sup> Als spätantike Fortführung dieser Tradition im mythischen Bereich mag eine marmorne Tischplatte gelten, deren Rand Szenen aus dem Leben des Achill schmücken.<sup>17</sup> Eine Szene (Abb. 4) zeigt die Übergabe des Knaben an seinen zukünftigen Lehrer, den Kentauren Chiron. Thetis, die Mutter des Achill, streckt ihren als pummeliges Kleinkind charakterisierten Sohn dem Kentauren entgegen. Wie bei den zuvor betrachteten Bildern ist Achills Nacktheit weniger wörtlich zu verstehen denn als bildliche Chiffre: für die kindliche Niedlichkeit und für das Potential, das in diesem

16 Vgl. Susanne MORAW, *Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 118 (2003), S. 1–47 bes. S. 9f., S. 19–21, S. 35f. Die karolingische Kopie einer spätantiken lateinischen illustrierten Ausgabe der „Gynaikeia“ des Soranos von Ephesos zeigt das noch ungeborene Kind im Uterus gleichfalls wie selbstverständlich als ein männliches: Kurt WEITZMANN (Hrsg.), *Age of Spirituality. Ausstellung New York 1977–1978, New York 1979*, S. 210–212, Nr. 187.

17 Rom, Kapitolinische Museen, späteres 4. Jh.; Jutta DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus Theodosianischer Zeit*, Vatikanstadt 1991, S. 346–348. Die Herkunft des Stückes ist unbekannt. Im 13. Jahrhundert wurde es für den Ambo in Santa Maria in Aracoeli, Rom, verwendet.



Abbildung 5: Reliquienkästchen, Mailand, San Nazaro Maggiore, 4. Jahrhundert.  
Nach VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 112.

zukünftigen Helden steckt (gleichsam eine ideale Nacktheit in ihrer Frühform), vielleicht auch für Schutzbedürftigkeit oder kindliche Unschuld.

Die Bildformel der kindlichen Nacktheit ist auch in christlichen und lebensweltlichen Kontexten zu finden. So wird sie gelegentlich von der christlichen Kunst für die Darstellung des Christuskindes auf dem Schoß seiner Mutter übernommen. Als Beispiel kann ein silbernes Reliquienkästchen aus der Kirche San Nazaro Maggiore in Mailand dienen (Abb. 5).<sup>18</sup> Für den lebensweltlichen Kontext mag das Consu-

<sup>18</sup> Wohl 4. Jh.; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 65; vgl. Ruth E. LEADER-NEWBY, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*,

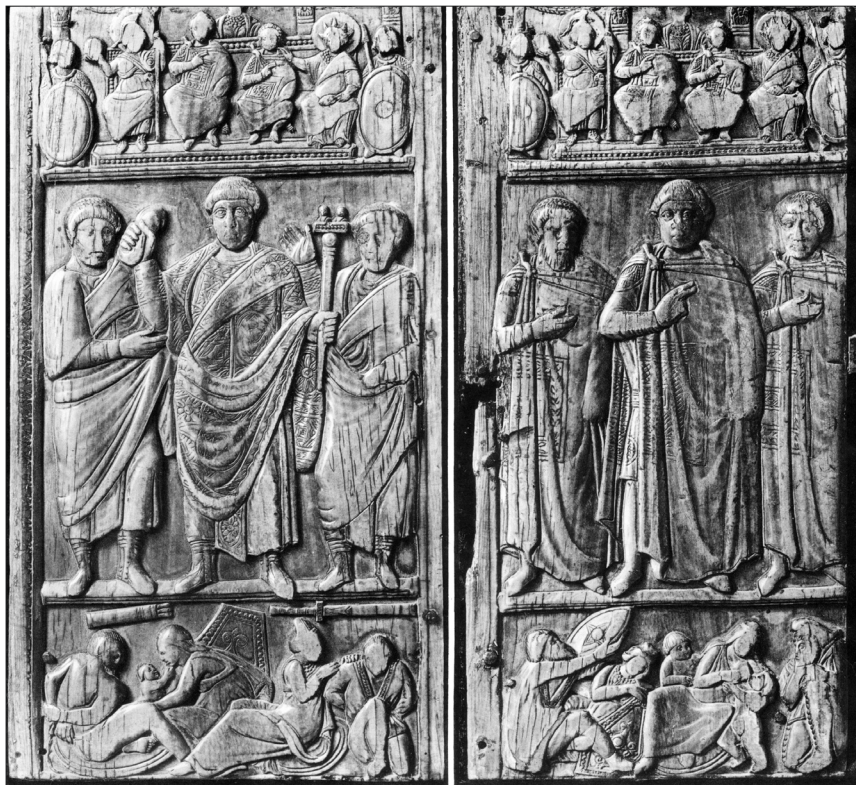


Abbildung 6: Diptychon, Halberstadt, Domschatz, 5. Jahrhundert. Nach Richard DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin/Leipzig 1929, Taf. 2.

lardiptychon aus dem Domschatz von Halberstadt stehen (Abb. 6).<sup>19</sup> Beide Hälften des Diptychons sind horizontal in je drei Bildfelder aufgeteilt, denen unterschiedliche soziale Hierarchien entsprechen. Ganz oben thronen jeweils der Kaiser des

Aldershot/Burlington 2004, S. 104.

<sup>19</sup> Anfang 5. Jh., Elfenbein; Das Stück wurde im 12./13. Jh. als Buchdeckel wiederverwendet und an den Rändern beschnitten; Wolfgang Fritz VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3. Aufl., Mainz 1976, S. 42f., Nr. 35, Taf. 19; STUTZINGER, *Spätantike*, S. 647–649, Nr. 229. Nach der Interpretation von DELBRUECK, *Consulardiptychen*, S. 91f. handelt es sich bei den beiden Kaisern um Honorius (Westen) und Theodosius II. (Osten). Bei dem Auftraggeber, einem Mann, der sowohl Konsul als auch Patricius war, habe es sich um Flavius Constantius gehandelt.

West- und des Ostreiches, gerahmt von den Personifikationen der Städte Rom und Konstantinopel sowie von germanischen Leibwachen. Das hohe Mittelfeld nimmt in beiden Fällen der Auftraggeber des Diptychons ein, gerahmt von Begleitern. Ganz unten kauern besiegte und gefangene Barbaren unterschiedlichen Alters und Geschlechts, unter ihnen auch drei Knaben. Auf der Rückseite des Diptychons (links im Bild) streckt ein winziges Kind die Arme nach seiner sich zu ihm hinabbeugenden Mutter aus. Auf der Vorderseite (rechts) ist eine in Frontalansicht sitzende Frau von ihren zwei Söhnen umgeben. Der etwas ältere befindet sich hinter ihr und lehnt an ihrer Hüfte; der jüngere reckt seinen Kopf nach der entblößten Brust der Mutter, um zu trinken. Alle drei Knaben sind, soweit erkennbar, unbekleidet. Ihre Nacktheit ist als Chiffre für kindliche Zartheit und Schutzbedürftigkeit zu verstehen – wobei offen bleiben muss, inwieweit ihre traurige Lage bei den anvisierten Betrachtern des Diptychons, Mitgliedern der römischen Oberschicht<sup>20</sup>, tatsächlich Mitleid evozieren sollte. Idealisierende Tendenzen, wie sie beim kleinen Achill oder Christus postuliert werden können, sind mit dieser Darstellung jedenfalls nicht verbunden. Eher spielt hier eine weitere Komponente von Nacktheit mit hinein, die weiter unten zu behandeln sein wird: Nacktheit als Ausdruck von niedrigem Status oder einer für den Betreffenden unangenehmen, eventuell lebensgefährlichen Situation.<sup>21</sup>

Zunächst jedoch soll kurz auf eine spezifisch christliche Form von Nacktheit eingegangen werden: die der theologisch begründeten unschuldigen Nacktheit. Eine Seite eines Diptychons in Florenz trägt eine Darstellung des Paradieses vor dem Sündenfall (Abb. 7).<sup>22</sup> Adam sitzt inmitten der in friedlicher Koexistenz lebenden Tiere. Sein jugendlich-schöner Körper ist vollkommen nackt und bietet sich unbefangen dem Betrachter dar.<sup>23</sup> Erst mit dem Genuss der verbotenen Frucht, mit

20 Zum Rezipientenkreis der Elfenbeindiptychen s. LEADER-NEWBY, *Silver and Society*, S. 41–47.

21 In diese Rubrik gehören auch die nackten biblischen Knaben, die zugleich Opfer von Gewalt sind: das Streitobjekt beim Salomonischen Urteil (z. B. Silberreliquiar Mailand, San Nazaro Maggiore, 4. Jh.; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 65, Taf. 115), Isaak (z. B. Elfenbeinpyxis aus der Umgebung von Trier, um 400; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 62, Taf. 95 unten) oder die Opfer des Bethlehemitischen Kindermords (z. B. Diptychon Mailand, Domschatz, 5. Jh.; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 63, Taf. 100).

22 Sogenanntes Carrand Diptychon, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, um 400 n. Chr. Eine andere Bildformel ist die Erschaffung des ersten Menschenpaares durch Gott, z. B. auf einem Sarkophag des 4. Jhs. in Arles: STUTZINGER, *Spätantike*, S. 680–682, Kat. Nr. 258, Abb. 140 auf S. 324.

23 Vgl. den Text der Vulgata in Gen 2,25: *Erat autem uterque nudus, Ada, scilicet et uxor eius; et non erubescabant.* („Beide, Adam und seine Frau, waren nackt, aber sie schämten sich nicht vorein-





Abbildung 7: Diptychon, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Ende 4.–Anfang 5. Jahrhundert. Hirmer Fotoarchiv München, Nr. 561.3017.

dem Sündenfall, werden er und Eva „erkennen, dass sie nackt sind“.<sup>24</sup> Darüber wird weiter unten, im Zusammenhang mit der Darstellung weiblicher Nacktheit, zu sprechen sein.

Auch Christus, der laut kirchlicher Doktrin zwar einen menschlichen Körper hatte, aber von der Erbsünde frei war<sup>25</sup>, kann in dieser unbefangenen Nacktheit auftreten. Auf den Bildern seiner Taufe im Jordan wird sein Körper stets so präsentiert, dass das Genital trotz Bedeckung durch das Wasser deutlich zu erkennen ist. Ein Beispiel unter vielen ist die Elfenbeinschnitzerei auf der so genannten Kathedra des Maximian in Ravenna (Abb. 8).<sup>26</sup> Christus steht im Jordan, dessen als männliche Flussgottheit zu denkende Personifikation hinter ihm als Rückenakt zu erkennen ist. Das in Ritzlinien angegebene Wasser reicht dem Gottessohn bis knapp unter den Bauchnabel. Johannes tauft ihn, von oben stößt der Heilige Geist als Taube

ander.“)

24 Gen 3, 7: *Et aperti sunt oculi amborum: cumque cognovissent se esse nudos, consuerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata.* („Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.“)

25 Vgl. AUGUSTINUS, *De trinitate*, ed. W. J. MOUNTAIN/F. GLORIE, Tournhout 1968, 13, 14, 18–13, 15, 19; vgl. COLIN GUNTON, *Erlösung/Soteriologie*, in: RGG Bd. 2, 4. Aufl. 1999, S. 1448f. und PIER FRANCO BEATRICE, *Sünde V: Alte Kirche*, in: TRE 32 (2001), S. 392f.

26 Ravenna, Erzbischöfliches Museum, 6. Jh.; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 88f.





Abbildung 8: Kathedra des Maximian, Ravenna, Erzbischöfliches Museum. 6. Jahrhundert.  
Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 232.

herab. Zwei Engel stehen mit Tüchern in den Händen bereit. Auffallend ist Christus' pointierte Jugendlichkeit, die ihn deutlich vom bärtigen und viel größeren Täufer unterscheidet<sup>27</sup> und nicht der Überlieferung im Neuen Testament entspricht, demzufolge beide ungefähr gleich alt waren.<sup>28</sup> Vielleicht sollte mit dieser Anlehnung an die antike Tradition der kindlichen Nacktheit das potentielle Skandalon eines vollständig nackten Christus entschärft werden.

Schließlich kann, wie bereits kurz angesprochen, die Darstellung des nackten Körpers dazu verwendet werden, dem Betrachter klar zu machen, dass der oder die Dargestellte sich in einer erniedrigenden, vielleicht auch gefährlichen Situation befindet. Nacktheit dient hier als Metapher für einen wehr- und hilflosen Zustand, für Demütigung, Ausgeliefertsein oder Tod.

Diese Verwendung von Nacktheit, die bereits aus der frühen Kunst Vorderasiens und Ägyptens bekannt ist<sup>29</sup>, steht im diametralen Gegensatz zu der – erst viele Jahrhunderte später von den Griechen entwickelten – künstlerischen Konzeption der idealen Nacktheit. Eine gewisse inhaltliche Verwandtschaft besteht hingegen zu der eingangs angesprochenen Fokussierung

27 Auf anderen Bildern der Taufe nicht ganz so ausgeprägt, aber dennoch häufig zu erkennen: z. B. Kuppelmosaik im Baptisterium der Arianer, Ravenna, um 500 n. Chr.; VOLBACH, Frühchristliche Kunst, S. 73f., Taf. 149.

28 In Lk 1 wird gesagt, dass Maria, die Mutter Christi, und Elisabeth, die Mutter des Täufers, fast zur selben Zeit schwanger waren. Christi Taufe erfolgt (Lk 3) kurz vor seinem öffentlichen Auftreten in Galiläa. Er war zu diesem Zeitpunkt also bereits ein erwachsener Mann.

29 Vgl. Larissa BONFANTE, Nudity as a Costume in Classical Art, in: American Journal of Archaeology 93 (1989), S. 546.



Abbildung 9: Folio 101r des „Vergilius Romanus“, 5. Jahrhundert, Vatikan, Bibliothek.  
 Nach Michael I. ROSTOVTZEFF/ F. E. BROWN/ C. B. WELLES, *The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of the Seventh and Eighth Seasons of Work 1933–1934 and 1934–1935*, New Haven 1939, Taf. 43,1.

auf den leidenden, mit Scham und Sünde behafteten Körper, wie sie in der theologischen Literatur der Spätantike zu greifen ist.

In der bildenden Kunst kann die Chiffre des nackten leidenden Körpers in den verschiedensten Kontexten – Darstellungen aus dem Bereich des Mythos, der Lebenswelt oder der Bibel – eingesetzt werden. Beginnen wir mit einer Darstellung

aus dem Bereich des Mythos, einer Illustration zu Vergils „Aeneis“ (Abb. 9).<sup>30</sup> Um die Einnahme Trojas durch List zu erreichen, täuschen die Griechen ihren Abzug vor und lassen außer dem berüchtigten hölzernen Pferd auch einen ihrer Leute, einen Mann namens Sinon, zurück. Dieser soll die Trojaner dazu verleiten, das Pferd in die Stadt zu bringen und damit ihren eigenen Untergang heraufzubeschwören.<sup>31</sup> Man erkennt auf dem Bild die Stadtmauern von Troja mitsamt Zuschauerinnen und, von Sinon sozusagen herangezogen, das hölzerne Pferd. König Priamos wendet sich im Redegestus an den Gefangenen. Diesem sind, wie bei Vergil beschrieben<sup>32</sup>, die Hände auf den Rücken gebunden. Zudem ist er, was bei Vergil nicht erwähnt wird, nackt. Diese Nacktheit ist weniger realistisch zu verstehen, sondern soll den Gefangenenstatus des Mannes visualisieren.<sup>33</sup>

Eine vergleichbare Bildsprache ist auch bei lebensweltlichen Kontexten zu finden. Auf einem Kameofragment in Belgrad (Abb. 10)<sup>34</sup> galoppiert ein Kaiser, eventuell ist Konstantin gemeint, über das Schlachtfeld. Zu seinen Füßen und in weitaus kleinerem Maßstab sieht man die barbarischen Gegner in verschiedenen Stadien der Niederlage: Ganz links fleht einer, in Tunika und Hosen, kniend um Gnade; ganz rechts werden einem weiteren, er ist nur mit Hosen bekleidet, die Hände auf den Rücken gebunden; ein weiterer nur mit Hosen Bekleideter purzelt gerade unter den Hufen des Pferdes zu Boden; ein vierter liegt bereits tot auf der Erde. Er ist als einziger nur mit einem Schurz bekleidet. Für den Gemmenschneider galt also die Regel: je hilfloser, desto unbekleideter. Ähnliches zeigt sich auf dem oben behandelten Diptychon von Halberstadt (Abb. 6). Die dort dargestellten besiegten Barbaren sind nicht unmittelbar vom Tod bedroht, sondern werden als paradigmatische Gefangene der *per definitionem* siegreichen Kaiser bzw. des in deren Auftrag agierenden Würdenträgers vorgeführt. Entsprechend ist der Großteil von ihnen

30 So genannter „Vergilius Romanus“, fol. 101r, Vatikan, Bibliothek Vat. lat. 3867, späteres 5. Jh.; David H. WRIGHT, *The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design*, London 2001, Abb. S. 29.

31 VERGIL, *Aeneis*, ed. Johannes Götte/Maria Götte, Zürich 1994, 2, S. 57–198.

32 Ebd. 2,57.

33 Manchmal kann diese Art degradierender Nacktheit allerdings auch real gemeint sein: Auf einem Kölner Glas aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. wird der Satyr Marsyas – der so unklug gewesen war, Apollon zu einem Musikwettstreit herauszufordern – als Strafe für seine Hybris an einen Baum gebunden und gehäutet. Marsyas' Nacktheit, die für sein Ausgeliefertsein und sein Leiden steht, kontrastiert hier mit der Nacktheit des Apollon, die etwas ganz anderes – nämlich Schönheit, Überlegenheit und göttlichen Status – visualisiert: WEITZMANN, *Age of Spirituality*, S. 136, Nr. 113.

34 Belgrad, Nationalmuseum, vermutlich 4. Jh.; STUTZINGER, *Spätantike*, S. 434f., Nr. 46.



Abbildung 10: Kameo in Belgrad, Nationalmuseum, 4. Jahrhundert. Nach Rodenwaldt, Gerhard, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 37 (1922), 18 Abb. 1.

bekleidet.<sup>35</sup> Nur ein Mann ganz links im Bild, dessen Hände deutlich erkennbar auf dem Rücken gefesselt sind, trägt einzig eine lange Hose; seine Füße und sein Oberkörper sind entblößt. Über die weiblichen Gefangenen wird weiter unten zu sprechen sein.

Partielle oder vollständige Nacktheit kann zudem eingesetzt werden, um einen niedrigen gesellschaftlichen Status anzuzeigen. Das gilt für die Darstellung von Sklaven sowie von Menschen, die gezwungen sind, ihren Lebensunterhalt durch körperliche Arbeit zu verdienen.<sup>36</sup> Auch Berufssportler, die in der Arena zum Vergnügen

<sup>35</sup> Zumindest die Erwachsenen; bei den Kindern gelten, wie wir sahen, andere Regeln.

<sup>36</sup> Beispielsweise Hafenarbeiter (Mosaik Tunis, Musée de Bardo, frühes 3. Jh.; WEITZMANN, *Age of Spirituality*, S. 282, Nr. 260) oder Fischer (Mosaik Tunis, Musée de Bardo, 3. Jh.; LAVAGNE, *Mo-*

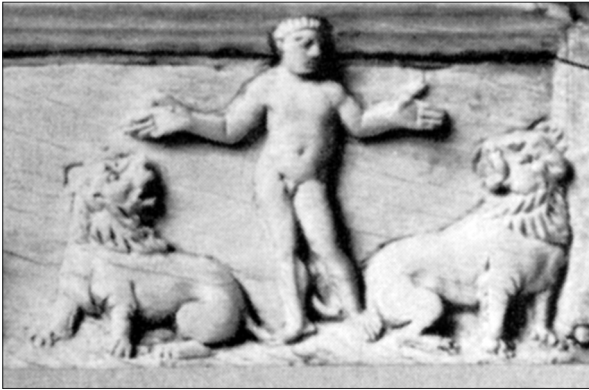


Abbildung 11: Detail eines Elfenbeinkastens, Brescia, Museo Civico, 4. Jahrhundert. Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 86.

der Zuschauer gegeneinander kämpfen, können nackt dargestellt werden<sup>37</sup> beziehungsweise traten auch in der Realität nackt oder nur unvollständig bekleidet auf. Wollte sich hingegen ein männliches Mitglied der Oberschicht darstellen lassen – und damit natürlich eine positive Botschaft über sich selbst verbinden –, dann war dies in der Regel nur in bekleidetem Zustand möglich.<sup>38</sup> Die noch bis ins 3. Jahrhundert hinein geübte Praxis der römischen Kaiserzeit, einen nackten idealschönen Körper mit einem Porträtkopf zu verbinden und damit eine rühmende Aussage über den Dargestellten zu treffen, ist in der Spätantike nicht mehr denkbar.<sup>39</sup>

In die christliche Kunst wird die Chiffre des leidenden nackten Körpers gleichfalls übernommen. Allerdings zeichnet sich hier ein grundlegender Bedeutungswandel ab. Sollten die Sympathien des Betrachters auf den eben besprochenen Bildern auf die bekleideten, sich in einer überlegenen Position befindlichen Prot-

saïque, S. 215, Abb. 93), die vermutlich alle in einem mehr oder weniger engen Abhängigkeitsverhältnis zu reichen Grundbesitzern oder staatlichen Autoritäten standen.

37 Beispielsweise *Faustkämpfer auf einem tunesischen Mosaik des 4. Jhs.*: LAVAGNE, Mosaïque, S. 211, Abb. 59–60.

38 Es sei denn, der inhaltliche Kontext setzt Nacktheit zwingend voraus, so beispielsweise auf einem Mosaik in der Therme der großen Villa von Piazza Armerina. Hier wird ein stehender nackter Herr, durch die Sandalen von den barfüßigen nackten oder fast nackten Sklaven unterschieden, von einem Sklaven eingesalbt. Diese Handlung bezieht sich auf die in den Thermen realiter vollzogene Körperpflege: Andrea CARANDINI/Andreina RICCI/Marietta DE VOS, *Filosofiana. The Villa of Piazza Armerina*, Palermo 1982, S. 359–362, Taf. 61.

39 Vgl. Anm. 3.



agonisten gelenkt werden<sup>40</sup>, so ist es nun genau umgekehrt. Ein Elfenbeinkasten in Brescia zeigt unter diversen biblischen Szenen auch Daniel in der Löwengrube (Abb. 11).<sup>41</sup> Man erkennt den nackten Daniel zwischen zwei nicht sonderlich bedrohlich wirkenden Löwen. Trotz der misslichen Lage, in der sich Daniel eigentlich befindet, wird er durch die Ikonographie als der Überlegene präsentiert: Er ist die am höchsten aufragende Person im Bildfeld, seine Haltung ist aufrecht und souverän. Damit weist der Künstler voraus auf den glücklichen Ausgang der Geschichte, die Rettung des unbeirrbar an seinem Glauben Festhaltenden durch Gottes Eingreifen. Daniels Nacktheit bedeutet hier nicht nur an eine unangenehme Situation ausgeliefert zu sein, sondern in der Tradition der idealen Nacktheit eine Überhöhung des Dargestellten aufgrund seiner moralischen oder anderen Vorzüge. Die christliche Kunst verbindet zwei eigentlich diametral entgegengesetzte antike Vorstellungen von männlicher Nacktheit – zum einen Ausdruck eines übermenschlichen Status, zum anderen den Ausdruck von Inferiorität und Leiden –, um daraus etwas grundsätzlich Neues zu schaffen, den Triumph im Leiden.

Das gilt insbesondere für die in der Spätantike höchst seltenen Darstellungen von Christus am Kreuz. Eine der ältesten bekannten Darstellungen trägt ein vermutlich in Italien gefertigtes Elfenbeinkästchen aus der Zeit um 430 (Abb. 12).<sup>42</sup> Rechts im Bild befindet sich das Kreuz mit Christus, gerahmt von einem Soldaten mit Lanze beziehungsweise von Johannes und Maria. Christus ist bis auf ein um die Lenden geschlungenes Tuch nackt.<sup>43</sup> Abgesehen von den Nägeln in den Hand-

40 Ob das in der Realität immer so geschah, hing natürlich von der individuellen Betrachterpersönlichkeit ab. Ein sich in römischer Gefangenschaft befindender ‚Barbar‘ beispielsweise wird den Belgrader Kameo anders gesehen haben als ein Bewohner des von eben diesen Barbaren bedrohten Imperium Romanum.

41 Brescia, Museo Civico, 4. Jh.; VOLBACH, Frühchristliche Kunst, S. 61, Abb. 85–89. Vgl. dieselbe Szene auf einem bronzenen Kastenbeschlag: Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 4. Jh.; JOSEF ENGEMANN/Christof B. RÜGER (Hrsg.), Spätantike und frühes Mittelalter. Ausgewählte Denkmäler im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Köln/Bonn 1991, S. 305–312, Nr. 123, Abb. 230.

42 London, British Museum; VOLBACH, Frühchristliche Kunst, S. 62f.; vgl. Günter RISTOW, Passion und Ostern im Bild der Spätantike, in: Dagmar STUTZINGER (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung Frankfurt a. M. 1983–1984, Frankfurt a. M. 1983, S. 360–379.

43 Ob dies der tatsächlichen zeitgenössischen Hinrichtungspraxis entspricht, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Vollständige Nacktheit war in der künstlerischen Umsetzung der Kreuzigung anscheinend – anders als bei der Darstellung von alttestamentlichen Gestalten wie Daniel – nicht möglich. Vgl. oben die Diskussion zur Taufe im Jordan: In diesem Bildkontext ist Christus zwar nackt, wird aber in aller Regel nicht als erwachsener Mann, sondern jünglingshaft-kindlich dargestellt.

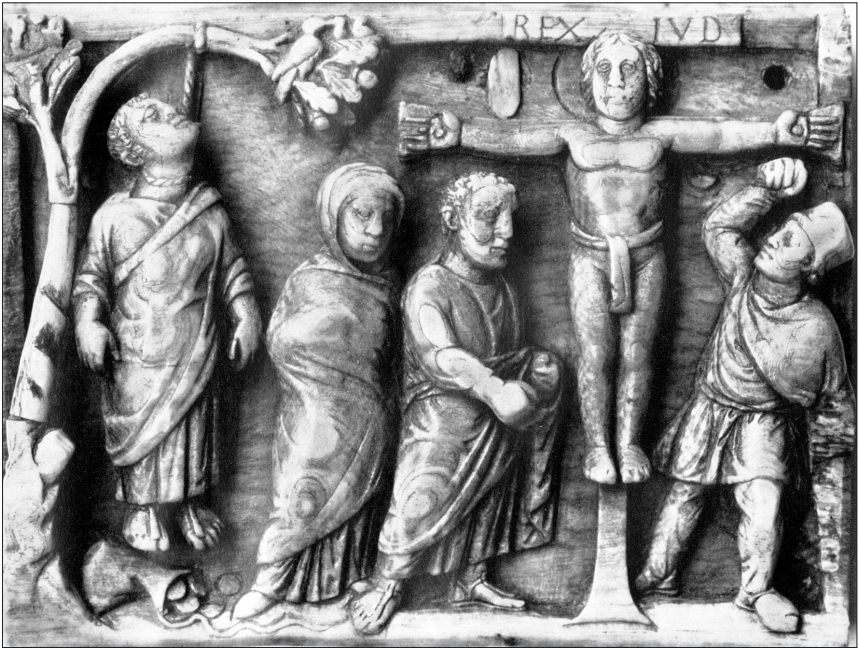


Abbildung 12: Detail eines Elfenbeinkästchens, London, British Museum, 5. Jahrhundert.  
Nach VOLBACH, Frühchristliche Kunst, Taf. 98 unten.

flächen weist nichts an seinem Körper darauf hin, dass er gerade einen qualvollen Tod stirbt. Seine Haltung ist souverän und ruhig, die Augen blicken direkt zum Betrachter. Mit dieser Charakterisierung steht Christus im pointierten Gegensatz zur Darstellung des Judas links im Bild, der sich aus Reue über den begangenen Verrat erhängt hat.<sup>44</sup> Am Boden unter seinen Füßen liegt der Beutel mit den Silberlingen. Judas baumelt mit geschlossenen Augen schlaff an seinem Strick; zudem ist er vollständig bekleidet. Christus' weitgehend entblöster Körper soll – gerade im ausdrücklichen Gegensatz zum vollständig bekleideten Judas – eine rühmende

<sup>44</sup> Eine weitere spätantike Darstellung befindet sich auf der Holztür von Santa Sabina in Rom, um 430 (Ristow, *Passion*, S. 368, Abb. 165). Auch hier ‚steht‘ Christus aufrecht und schaut den Betrachter an; ebenso trägt er einen nahezu identischen Lendenschurz. Das Gegenbild konstituiert hier nicht Judas, sondern die beiden viel kleineren, gnomenhaft gezeichneten mit Christus gekreuzigten Schächer.

Aussage über den Gottessohn treffen. Der spätantike Künstler hat mit seinen Mitteln die Passion in einen Triumph umgestaltet.<sup>45</sup>

Wenden wir uns nun dem nackten weiblichen Körper zu. Grundsätzlich sind in der spätantiken Kunst nackte Frauen weitaus seltener zu finden als nackte Männer. Weibliche Nacktheit ist eine schockierende Ausnahme. Entsprechend sind die hiermit verbundenen Vorstellungen und Diskurse anders gelagert als bei ihrem männlichen Pendant.

Das Paradigma weiblicher Schönheit ist auch noch in der Spätantike die Göttin Venus. Das Innenbild einer silbernen Griffschale (Abb. 13)<sup>46</sup> zeigt sie in einer Muschel sitzend, damit befasst, ihr Haar mithilfe von Bändern zu einer kunstvollen Frisur zu arrangieren. Die Göttin ist von zweien ihrer Trabanten, den Eroten, umgeben. Einer hält einen Spiegel, der andere streckt ihr eine Blüte entgegen. Abgesehen von ihrem Schmuck, Ohrringen und feinen, über den Oberkörper laufenden Ketten, trägt Venus nur ein Tuch, das sie um den rechten Schenkel geschlungen hat und das ihr als Sitzunterlage dient. Sonst ist sie vollständig nackt. Diese Nacktheit soll hier und auf unzähligen anderen Bildern<sup>47</sup> die Schönheit und Verführungskraft der Dargestellten visualisieren. Darüber hinausgehende positive Aussagen, wie sie bei der Darstellung männlicher Nacktheit zu beobachten waren – beispielsweise Tugend, Tapferkeit, göttlicher Status – lassen sich allerdings anhand des weiblichen Körpers nicht treffen.<sup>48</sup> Auch dies

45 Vergleichbares gilt vermutlich für die Darstellungen von zur *datio ad bestias* Verurteilten auf *Terra Sigillata*, die in der Forschung versuchsweise als Märtyrer angesprochen werden: Jan Willem SALOMONSON, Spätromische rote Tonware mit Reliefverzierung aus Nordafrikanischen Werkstätten, in: Bulletin Antieke Beschaving 44 (1969), S. 46–50 und STUTZINGER, Spätantike, S. 683–686.

46 Paris, Petit Palais, aus dem Silberschatz vom Esquilin, 4. Jh.; VOLBACH, Frühchristliche Kunst, S. 66; vgl. Lambert SCHNEIDER, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache, Wiesbaden 1983, S. 5–38, S. 168–174.

47 Darstellungen der nackten Venus, meist in marinem Kontext, gibt es in der Spätantike zuhauf. Vergleichbares gilt für die Darstellung wesensverwandter schöner mythischer Frauen wie Nymphen oder Nereiden. Verwiesen sei hier etwa auf die zahlreichen nordafrikanischen Mosaiken, zusammengestellt z. B. bei Michèle BLANCHARD-LEMÉE/Mongi ENNAÏFER/Hédi SLIM/Latifa SLIM, Sols de la Tunisie Romaine, Paris 1995, Abb. 105, 108, 113 (Venus), Abb. 100, 102 (Nereiden) Abb. 176 (Nymphen).

48 Diese geschlechtsspezifische Differenzierung lässt sich auch schon in der antiken Kunst beobachten. Das oben angesprochene Konzept der ‚idealen Nacktheit‘ wurde für den männlichen Körper entwickelt und funktioniert auch nur dort. (Vgl. den oben Anm. 16 angegebenen Aufsatz der Verf.). Hinzu kommt, dass Nacktheit ganz entgegen der Realität des bildinternen Kontextes bei der Darstellung von Frauen – anders als bei der Darstellung von Männern – kaum zu finden ist. Eine





Abbildung 13: Silberne Griffschale, Paris, Petit Palais, 4. Jahrhundert. Nach VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 118.

ist ein Grund dafür, dass die Präsentation des nackten Körpers bei der (Selbst-) Darstellung von Frauen der Oberschicht noch zurückhaltender gehandhabt wird als bei der oben angesprochenen Darstellung von männlichen Mitgliedern der Elite. Sie kommt praktisch nicht vor.<sup>49</sup>

Stattdessen können anhand des nackten weiblichen Körpers explizit negative Konnotationen zum Ausdruck gebracht werden. Dies sei zunächst an einer mythischen Frauengestalt exemplifiziert. Auf seiner

nackte Frau muss in gewisser Weise motivisch legitimiert sein: durch den Kontext von Meer oder allgemein Wasser, von Körperpflege etc.

49 Zur normativen Darstellung spätantiker Frauen s. Kathrin SCHADE, *Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst*, Mainz 2003. Soll Schönheit an einer vornehmen Dame gerühmt werden, dann erfolgt dies zum einen mittels Schmuck, kostbarer Kleidung und anderen Attributen. Zum anderen kann die Betreffende in Beziehung zu Venus gesetzt werden: Auf dem bekannten Proiecta-Kasten, gleichfalls aus dem Schatzfund vom Esquilin, wurde eine Darstellung der nackten Venus vom Silberschmied in direktem kompositorischem Bezug zur Darstellung der (christlichen) Besitzerin des Kastens angebracht. Die Göttin vollführt sogar genau dieselbe Geste (das Feststecken einer Haarnadel) wie diese. Die Darstellung der nackten Venus auf diesem Hochzeitsgeschenk für eine christliche Dame hat den Zweck, in der Sprache der Bilder zu sagen, dass Proiecta, die Besitzerin des Kastens, genauso schön und verführerisch ist wie die heidnische Göttin. Nicht gleichgesetzt werden natürlich die in christlichen Augen skandalöse Sexualmoral und die ehebrecherischen Aktivitäten der Venus. Zur Analyse des Proiecta-Kastens: SCHNEIDER, *Domäne*, S. 5–38; Abbildungen auch bei VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 116–117. Zur (seltenen) Praxis der früheren Kaiserzeit, einen weiblichen Porträtkopf mit der Statue einer idealschönen nackten Venus zu verbinden, s. Annetta ALEXANDRIDIS, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz 2004, S. 86f.



Abbildung 14: Detail eines Sarkophages, Rom, Museum der Kallixtus-Katakombe, 3. Jahrhundert. Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Rom, Inst. Neg. Rom 76.921.

Irrfahrt begegnet Homers Held Odysseus auch den verführerischen Sirenen. Diese lockten bekanntlich die vorbeifahrenden Schiffer mittels der Versprechung von umfassendem Wissen auf ihre Insel und ließen sie dort umkommen. Odysseus entging diesem Schicksal, weil er sich – um der Versuchung nicht nachgeben zu können – an den Mastbaum seines Schiffes fesseln und zugleich den Ruderern die Ohren mit Wachs verstopfen ließ.<sup>50</sup> Entgegen der homerischen Vorlage wurde die Verführungskraft der Sirenen in der bildenden Kunst jedoch nicht als intellektuell, sondern vielmehr als sexuell begründet imaginiert.<sup>51</sup> Entsprechend gestaltet ist die Darstellung auf dem Deckel eines stadtrömischen Sarkophages (Abb. 14).<sup>52</sup> Das Schiff mit dem an den Mastbaum gebundenen Odysseus rahmen drei riesenhafte Sirenen. Alle drei sind als Mischwesen aus Frau und Raubvogel konzipiert, zwei von ihnen sind nackt. Abgesehen vom oben bereits genannten Aspekt der Verführung dient ihre Nacktheit hier dem Zweck, einen bedrohlichen, ‚männermordenden‘ Aspekt weiblicher Sexualität zur Anschauung zu bringen, wie er in der Gesellschaft der Spätantike diskutiert wurde.

Anstatt mit Gefahr, kann der Frauenkörper auch mit Scham und Sünde in Verbindung gebracht werden. Bildliches Paradigma des ‚gefallenen Körpers‘ ist die

50 HOMER, *Odyssee*, ed. Anton WEIHER, 8. Aufl. München/Zürich 1986, 12, 39–54. 158–200.

51 Ausführlich zu den Sirenen: Susanne MORAW, *Die Schöne und das Biest. Weibliche Mischwesen in der Spätantike*, in: *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*. Internationale altertumswissenschaftliche Tagung, Rostock April 2005, hrsg. v. Annetta Alexandridis/Lorenz Winkler-Horacek (in Vorbereitung).

52 Rom, Museum der Kallixtus-Katakombe, um 250.

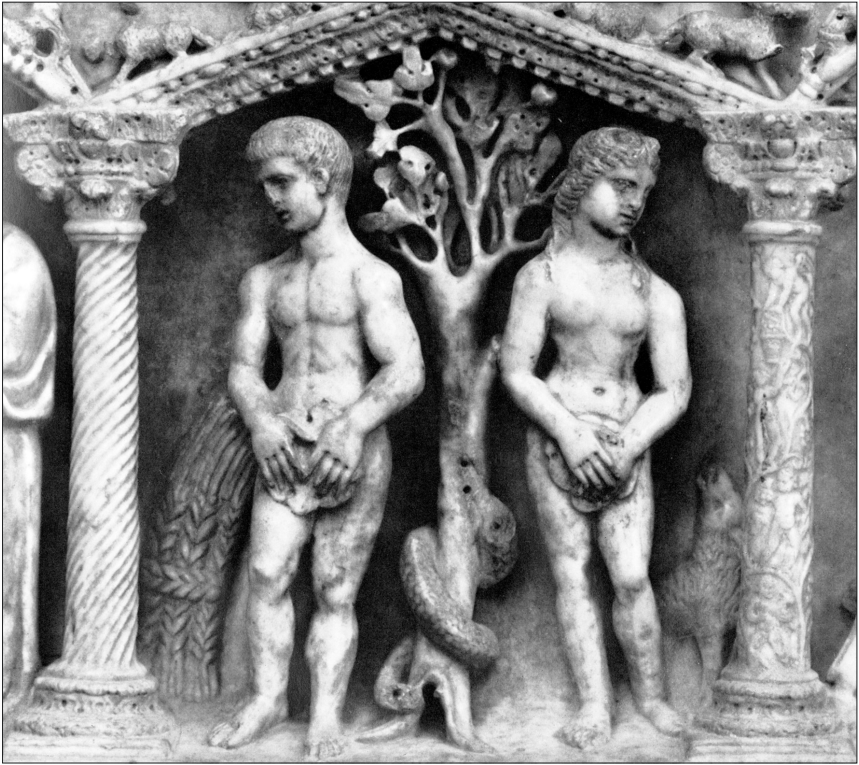


Abbildung 15: Detail des Sarkophages des Junius Bassus, Rom, Sankt Peter, 4. Jahrhundert. Nach VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, Taf. 43.

Darstellung des Sündenfalls. Zur Illustration kann ein Ausschnitt aus dem Prunksarkophag des 359 n. Chr. verstorbenen Stadtpräkten von Rom, Junius Bassus, dienen (Abb. 15).<sup>53</sup> Adam und Eva stehen zu Seiten des Baumes der Erkenntnis. Um den Stamm ringelt sich die Schlange, die Eva zum Kosten der verbotenen Frucht verführt hatte. Mit der Erkenntnis der eigenen Nacktheit entstand laut Bibel die Scham.<sup>54</sup> Entsprechend pressen beide ein großes Blatt vor ihren Unterleib. Im

<sup>53</sup> **Vatikanstadt, Sankt Peter;** VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, S. 53f.; weitere Beispiele etwa auf nordafrikanischen, in eine Kirchenwand eingelassenen Tonkacheln des 6./7. Jhs.: Ludwig WAMSER (Hrsg.), *Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe*, München 2004, S. 92, Nr. 116.

<sup>54</sup> Vgl. Anm. 24.

Hintergrund sind ein Ährenbündel und ein Schaf zu erkennen, als Verweis auf die mit der Vertreibung aus dem Paradies verbundenen Strafe Gottes, die Hirten- und Feldarbeit.

In der christlichen Rezeption wurde diese ursprünglich intellektuelle Neugierde des ersten Menschenpaares, der Sündenfall, untrennbar verbunden mit der menschlichen Sexualität.<sup>55</sup> Eva wurde zur paradigmatischen Versucherin, die den Mann ins Unglück stürzt. Ihr nackter Körper ist es vor allem, der in der Vorstellung mit Sexualität und Sünde verbunden wird.<sup>56</sup> Da weiterhin die gesamte Antike hindurch die Darstellung bekleideter Frauen die Regel gewesen war, konnte in den Bildern einer nackten Eva auch der Aspekt der Scham visualisiert werden.<sup>57</sup> Adam hingegen wirkt ein wenig seltsam in seiner Pose – die lange Tradition der Darstellung nackter Männerkörper lässt das Feigenblatt an ihm wie einen Fremdkörper erscheinen.<sup>58</sup>

Auch Leiden und Demütigung kann anhand des weiblichen Körpers visualisiert werden. Im Unterschied zu den zuvor betrachteten leidenden Männern werden Frauen in diesem Kontext allerdings sexualisiert dargestellt. Das gilt besonders für mythische Vergewaltigungsopfer. Eine Elfenbeintafel aus Ravenna zeigt Apollon bei der versuchten Vergewaltigung der Daphne (Abb. 16).<sup>59</sup> Daphne beginnt gera-

55 So beispielsweise bei Augustinus, demzufolge die Sexualität der wesentliche Aspekt der *conditio humana* nach dem Sündenfall war. Die Sexualität in der von den Menschen erfahrbaren Form – das heißt vom eigenen Willen nicht vollständig beherrschbar – sei die Strafe Gottes dafür, dass Adam und Eva beim Essen der Frucht der Erkenntnis ihren eigenen Willen über den Gottes gesetzt hätten: BROWN, *Body and Society*, S. 408–423.

56 Für das Mittelalter konstatiert Jacques LE GOFF, *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 143: „Die Erbsünde, eine Sünde des intellektuellen Stolzes, der intellektuellen Herausforderung Gottes, wird vom mittelalterlichen Christentum in eine sexuelle Sünde verwandelt. Der Abscheu vor Körper und Sexus erreicht seinen Höhepunkt beim weiblichen Körper.“

57 Vgl. BONFANTE, *Nudity*, S. 544: „As it developed, Greek nudity became to mark a contrast [...] also between men and women. The latter distinction is connected with the most basic connotation of nakedness, the sense of shame, vulnerability and exposure it arouses.“

58 Entsprechend kann auf manchen Bildern Adam noch in unbefangener Nacktheit neben dem Baum stehen, während Eva bereits schamhaft eine Hand vor den Schoß presst: Glasschale Köln, Römisch-Germanisches Museum, 4. Jh.; STUTZINGER, *Spätantike*, S. 686–688, Nr. 264. Auch ein Pendant zum oben (Abb. 7) behandelten Carand-Diptychon mit nacktem Adam zwischen den Tieren ist für Eva nicht bekannt und auch nur schwer vorstellbar.

59 Ravenna, Nationalmuseum, 6. Jh.; Olga PALAGIA, Daphne, in: *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd. 3, Zürich/München 1986, S. 347, Nr. 35. Zur Geschichte s. etwa Ovid, *Metamorphosen*, ed. Erich RÖSCH, 13. Aufl. München 1992, 1, 452–567. Ein anderes Beispiel für die Sexualisierung eines mythischen Vergewaltigungsopfers ist Leda mit dem Schwan, z. B. auf nordafrikanischer





Abbildung 16: Elfenbeinrelief. Ravenna, Nationalmuseum, 6. Jahrhundert.  
Heinrich Glück, *Die christliche Kunst des Ostens*, Berlin 1923, Taf. 51 links.

de, sich auf der Flucht vor ihrem Verfolger in einen Lorbeerbaum zu verwandeln. Nichtsdestoweniger wird ihr Körper vom Elfenbeinschnitzer frontal dem Betrachter präsentiert. Links tritt Apollon mit einer Kithara heran. Seine Nacktheit verweist keineswegs auf eine Opferrolle, sondern – wie oben im Zusammenhang mit Mars (Abb. 2) diskutiert – auf seinen göttlichen Status. Ein kleiner Eros über seinem Kopf unterstreicht – gleichfalls wie bei der Begegnung von Mars und Venus – die erotischen Absichten des Gottes. Sein heiliges Tier, der Schwan, stürzt sich – gleichsam in Vertretung seines durch die Verwandlung nicht zum Zuge gekommenen Herrn – auf den Lorbeerbaum.

Eine subtilere Form von Sexualisierung lässt sich bei den gefangenen Barbarinnen auf dem Diptychon von Halberstadt (Abb. 6) beobachten. Hierbei sei in Erinnerung gerufen, dass für eine spätantike Dame die Bekleidungsnorm aus einer bis zum Boden reichenden langärmeligen Tunika samt einer zweiten Tunika mit weiten Ärmeln darüber bestand; dazu gehörte in der Regel noch ein Mantel.<sup>60</sup> Als ungefähres Beispiel für eine solche Tracht mag auf diesem Diptychon die Personifikation von Konstantinopel, jeweils im obersten Bildstreifen vom Betrachter aus rechts neben den beiden Kaisern sitzend, dienen.<sup>61</sup> Die Barbarinnen sind zum Teil weitaus spärlicher bekleidet: Im linken Bildfeld trägt die Mutter, die sich zu ihrem Kind hinunterbeugt, ein ärmelloses Gewand, das an der Schulter tief ausgeschnitten ist; im rechten Bildfeld trägt die Mutter der zwei Kinder ein vergleichbares Gewand. Zusätzlich ist ihre linke Brust – motiviert durch das Stillen des kleineren Knaben – entblößt.<sup>62</sup> Eine solche Art der Darstellung wäre bei einer Dame der Oberschicht

*Sigillata*: SALOMONSON, Spätromische Tonware, S. 36f., Abb. 43f. Eine kleine Bronzegruppe aus Köln aus dem 4. Jh. zeigt Herakles, der eine Amazone an den Haaren packt und vom Pferd reißt, um sie mit seiner Keule zu töten: ENGEMANN/RÜGER, Spätantike und frühes Mittelalter, S. 312–316, Nr. 124. Die Amazone ist zwar nicht nackt, wird aber in ihrer Pose sexualisiert: gespreizte Schenkel, vorgewölbte Brust und Unterleib, die rechte Hand in einer an Venusdarstellungen angelehnten Geste (vgl. Abb. 13) im Haar. Diese spätantike Gruppe steht in der Tradition von weitaus expliziteren Darstellungen, s. Astrid FENDT, Stark und schön wie eine Amazone. Zur Konstruktion eines antiken Identifikationsmodells, in: Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies, hrsg. v. Natascha Sojc, Münster 2005, S. 77–94.

60 Vgl. DELBRUECK, Consulardiptychen, S. 32–58; SCHADE, Frauen in der Spätantike, bes. S. 104–116.

61 Eine Abweichung von der Norm bilden allerdings die Sandalen der Personifikation, welche diese mit dem Bereich von antiken Göttinnendarstellungen verbinden. Eine reale Dame würde geschlossene Schuhe tragen.

62 Auch die lang herabhängenden Haare der beiden Frauen entsprechen nicht der Norm: SCHADE, Frauen in der Spätantike, S. 116.

undenkbar, sie würde gegen das Gefühl von Anstand und Scham verstoßen: Anstand und Scham sind in der spätantiken Gesellschaft, das wurde bereits von andere Seite herausgestellt<sup>63</sup>, Privilegien der Oberschicht. Frauen niedrigerer sozialer Herkunft oder gar Gefangenen wurden sie nicht zugestanden, weder in der Realität noch in der künstlerischen Repräsentation. Zudem verweist die Entblößung der Körper dieser Frauen auf dem Diptychon auf den Umstand, dass weibliche Kriegsgefangene realiter häufig Opfer von sexuellen Übergriffen seitens der Sieger waren.

Gleichfalls mit nackter Brust dargestellt wird allerdings die Personifikation der Stadt Rom, im oberen Bildstreifen jeweils links neben den Kaisern sitzend, mit Szepter und Weltkugel in den Händen. Ihre Entblößung verweist auf das andere Ende der Skala, die mythisch-göttliche Sphäre<sup>64</sup>, und ist damit eine entfernte Verwandte der Darstellungen der Göttin Venus oder der Nereiden. Diese auf dem Diptychon von Halberstadt anzutreffende Verwendung weiblicher Nacktheit zeigt noch einmal ganz deutlich den ambivalenten Charakter von Nacktheit und Entblößung als einer bildlichen Chiffre: Nacktheit in der bildenden Kunst kann dazu eingesetzt werden, die dargestellte Person entweder zu erniedrigen oder zu erhöhen. Ihr Einsatz macht dem Betrachter auf jeden Fall deutlich, dass es sich um eine außergewöhnliche Person – im positiven oder negativen Sinn – handelt. Die in den literarischen Diskursen anzutreffende Fokussierung auf Leiden und Sünde wird von den bildenden Künstlern nicht mitgetragen.

63 Vgl. BROWN, *Body and Society*, S. 316.

64 Deshalb auch der Nimbus hinter ihrem Kopf und dem der Konstantinopel, der in der Spätantike noch nicht mit dem christlichen Heiligenschein identisch ist, sondern in viel allgemeinerer Form dazu dient, eine dargestellte Person als über die normale menschliche Sphäre erhaben zu charakterisieren.

#### *Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:*

Susanne MORAW, *Viruts und Sünde. Nacktheit in der lateinischen Spätantike*, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 113–139.