

Regine Prange

Das Interieur als »Frauenzimmer«

Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum

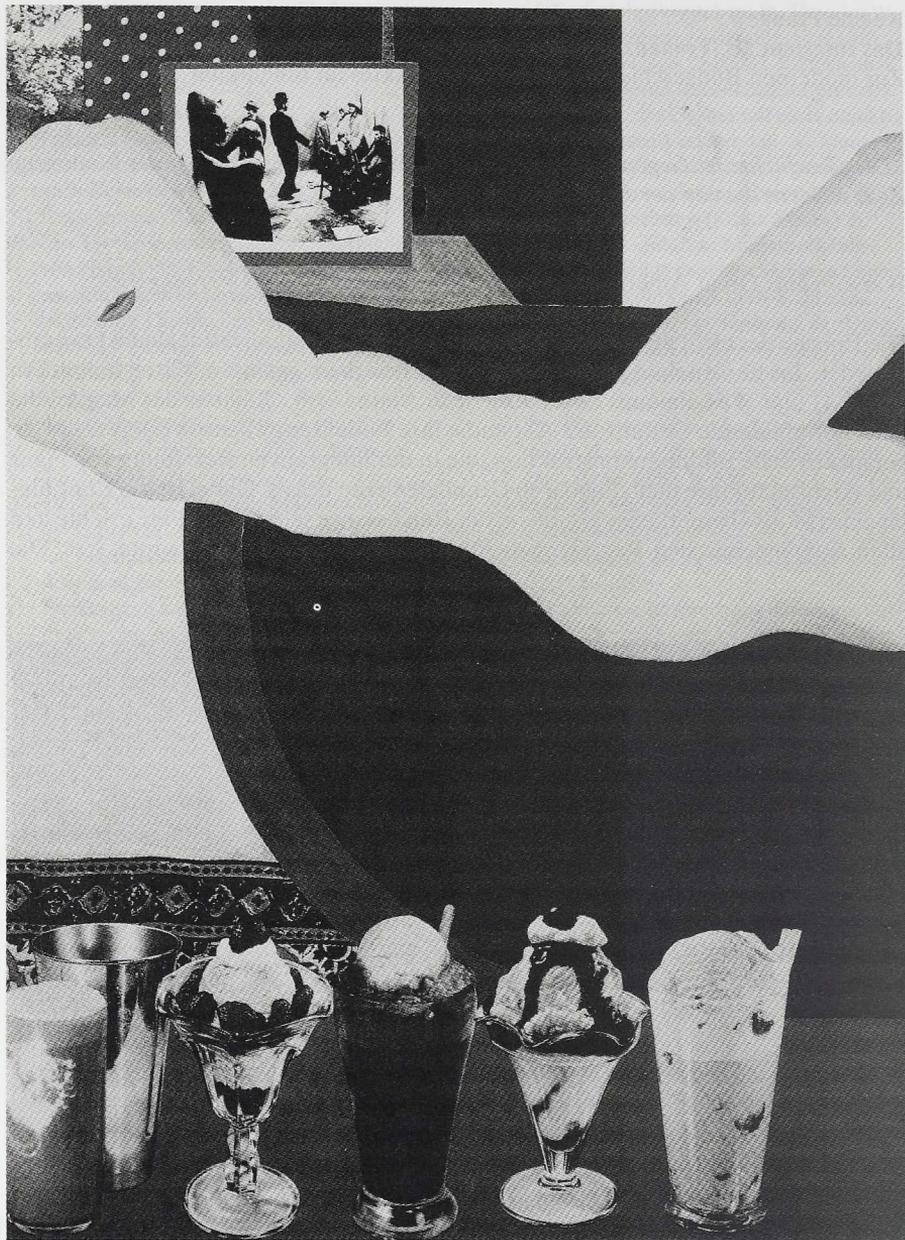
»Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene Zeit, sondern die von der Jetztzeit erfüllte bildet.«¹

Wesselmanns *Great American Nude* und der »Tigersprung ins Vergangene«²

Die Epoche der nicht mehr schönen Künste hat sich vom sinnlich-idealen Akt verabschiedet. Im historischen Zeitraum zwischen Bouchers galanten Mätressenbildern (Abb. 1) und Wesselmanns *Great American Nude* (Abb. 2) hat in der Malerei die einst normbildende Geltung der Aktstudie ihre Bedeutung ebenso verloren wie die perspektivische Bildraumkonstruktion, die in der integrativen Beziehung von Figur und Architektur ihre unabdingbaren Grundelemente besaß. Dabei ist die Kontinuität eines Motivs bemerkenswert, das in der Renaissance seine erste Blüte erlebte und allen antiakademischen Bewegungen zum Trotz sich dennoch behauptet hat. Die



1 François Boucher, *Ruhendes Mädchen*, 1752, Öl auf Leinwand, 59 x 73 cm, München, Alte Pinakothek

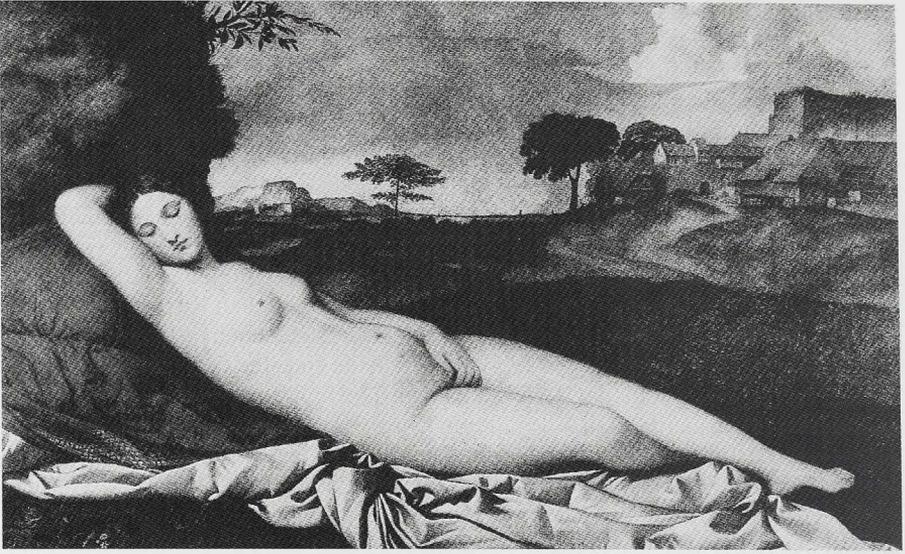


2 Tom Wesselmann, Great American Nude # 27, 1962, Lackfarbe und Collage auf Holz, 121,9 x 91,4 cm. The Mayor Gallery, London

Darstellung des nackten weiblichen Körpers wurde von den Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts keineswegs kommentarlos ad acta gelegt. Er ist einer der Gegenstände, an dem die Destruktion des Ideals und des sinnlichen Scheins in ganzer Schärfe stattgehabt hat. Dabei ist die kritische Auseinandersetzung der Künstler mit den klassischen Traditionen des weiblichen Aktes keineswegs loszulösen von seiner gleichzeitigen Vereinnahmung für die massenmediale Bildindustrie. Tom Wesselmann hat diese beiden Ebenen verschränkt, indem er das Bild des weiblichen Körpers als eines Massenartikels unter die Konsumgüter des modernen Wohnalltages einreichte.

Bouchers Kurtisanenporträts sind nicht die ersten Darstellungen, die eine Ahnung von dem heute als Ware verfügbaren Bild des weiblichen Körpers geben. Sie sind jedoch, in der letzten historischen Entfaltung des ›schönen‹ Aktes, Auftakt zu seiner modernen Entidealisierung. So nähert sich die einzelne Partien signalhaft isolierende Körpersilhouette der des Pin up Girls. Die moderne Tendenz läßt sich außerdem erkennen aus der Kritik der älteren Kunstgeschichtsschreibung, die bei Boucher »Naivität und [...] Ernst dem Nackten gegenüber« vermißte, Puppenkörper ohne Ausdruck, etwas künstlich inszeniertes, der malerisch atmosphärischen Synthese Entgegenstehendes sah und damit ein Standard-Argument einführte, das den Sündenfall der Moderne, ihre Abkehr von ästhetischer Illusion und literarischer Feingeistigkeit als Trivialisierung, Hinwendung zum Dekorativen brandmarkt.³ Ähnlich geartet ist die Irritation gegenüber Wesselmanns Aktbildern, deren vermeintliche Kunstlosigkeit sie dem Verdacht aussetzt, mit den Werbekampagnen der Konzerne gemeinsame Sache zu machen. Dem wäre mit Wolfgang Fritz Haug entgegenzuhalten, daß moderne Kunst der Trivialästhetik ›entspringt‹ – im doppelten Sinne des Wortes: Wesselmanns Montagen ziehen Bilanz aus der Geschichte des künstlerischen und des trivialen Aktmotivs und sollen hier nicht nur den aktuellen Entwicklungsstand einer Motivgeschichte dokumentieren, sondern den theoretischen Ansatz für eine historische Betrachtung begründen.

Die Klischées der Werbeästhetik verknüpft Wesselmann mit den einstigen Gattungen und Formen der Hochkunst – dem Akt wie dem Interieur und dem Stillleben. Wohnungsarchitektur und Ausstattungselemente des durchschnittlichen amerikanischen Haushalts der 60er Jahre besitzen durch ihre teilweise materielle Vergegenständlichung gegenüber der Abbeviatur des weiblichen Körpers einen scheinbar höheren Realitätsgrad als dieser. Sein erotisches Versprechen ist in dieser verdinglichten Relation von Figur und Raum zwar nicht aufgehoben, jedoch nicht mehr als ein natürliches, sondern nurmehr als ein produziertes wahrnehmbar. Die versatzstückhafte häusliche Kulisse kann kaum als Abdruck einer Person und ihres Lebens gelesen werden, der private Raum zerfällt in Zeichen und Dinge, deren Standardisierung die Gesellschaftlichkeit der materiellen wie der künstlerischen Produktion mittelt und damit jede Intimität und Individualität sabotiert. In der Verschränkung ›hoher‹ Kunst mit der Warenästhetik wird aber vor allem deutlich, daß der erotische Frauenakt nicht, wie die feministische Literatur postuliert, als Entwurf von passiver Weiblichkeit seine eigentliche Aufgabe hat, sondern diese Konstruktion ihrerseits der warenproduzierenden Gesellschaft innewohnt, eines ihrer Produkte ist. Die Schaulust wird eines sexuellen Sinnes entleert, da sie auch dem Fernsehbild und dem Markenartikel zugeordnet ist. Erotik erweist sich als warenästhetische Strategie und darf nicht für sich selbst genommen werden, will man der künstlerisch reflektier-



3 Giorgione, Schlummernde Venus, von Tizian vollendet, um 1508, Öl auf Leinwand, 108 x 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie

ten Werbe-Ideologie nicht wiederum aufsitzen.⁴ Wesselmanns Arbeit führt den erotischen Frauenakt einer wesentlich materialistischen Deutung zu. Als Schauobjekt dem Fernsehbild gleichgeordnet, ist in der schematisierten Dingform des Aktbildes die Abwesenheit jeder Mitteilung offenkundig – eine Abstraktheit der Zeichen wie der Dinge evident, deren ästhetische Vereinigung in der Assemblage oder im Collage Painting die Wahrheit zum Ausdruck bringt, daß nicht aus der angebotenen erotischen Perspektive ein Zusammenhang zu beziehen ist, der gar als imaginiertes Lebensraum zu begreifen wäre, sondern die Dinge ihre Einheit allein als Produkte besitzen, frei von Bedeutung.⁵ In der Negation, kenntlich als enttäuschte Sehervartung, zeichnet sich aber auch die ursprüngliche historische Aufgabe des weiblichen Aktes ab, dem privaten bürgerlichen Raum eine lebendige Gestalt zu leihen, ihn als zweite Natur erfahrbar zu machen. Im Fernsehbild, im Fensterausblick auf eine fotografierte Landschaft oder in der Reinheitssymbolik des Badezimmers ist, in gänzlich entfremdeter Gestalt, die Idee des irdischen Paradieses aufbewahrt, das die Welt im Innenraum wiedererstehen lassen wollte.

Das Urbild: Giorgiones Schlummernde Venus

Wenden wir uns zunächst der klassischen Formulierung des ruhenden weiblichen Aktes zu. Sein Urbild, die *Schlummernde Venus* Giorgiones (Abb. 3), verkörpert das Arkadien, welches sich in der frühbürgerlichen Vorstellung mit idealer antiker Nacktheit verband.⁶ Die Eliminierung des männlichen Parts – in der vielfach als Vorbild genannten Illustration zur ›Hypnerotomachia Poliphili‹ durch den erregt

sich der schlafenden Nymphe nähernden Faun präsent – bewirkt eine Anonymität des weiblichen Körpers, die in der strukturellen Einbeziehung des Bildbetrachters den Schein der Verfügbarkeit steigert, um sie erst recht unmöglich zu machen, denn eine Gestalt, die Weiblichkeit als solche repräsentiert, gehört allen und keinem, während Venus und die Nymphen bestimmten männlichen Wesen angehörten und somit ihr potentieller Besitz im Bilde impliziert war.⁷ Giorgiones Venus ist längst nicht mehr die Venus der Mythologie, zumal die ursprüngliche Konzeption möglicherweise auch ohne den von Tizian hinzugefügten, später entfernten Putto gedacht war. Herausgelöst auch aus narrativen Zusammenhängen versammelt sie auf sich zwar ein Maximum an sinnlichem Interesse, doch kann sich dieses nicht in einer vorgestellten Handlung realisieren. Die Figur befindet sich bildimmanent allein in einer abstrakten Korrespondenz zur Landschaft, die sie hinterfängt und deren Gestalt der ihren verwandt erscheint.⁸ Die Landschaftsformen sind durchaus sexualsymbolisch lesbar, lassen in den grasbewachsenen Hügeln und der mit Büscheln und Gräsern bestandenen Böschung über dem Haupt der Schlummernden den Schwerpunkt des Bildes, den Schoß der Venus, als äußere Natur wiederkehren. Die sinnliche Attraktion des Frauenkörpers geht in einem Weltentwurf auf, der zwei polar entgegengesetzte Aspekte hat: Die niedergeschlagenen Augen und der Pudica-Gestus beschränken wie die geschlossene Körperkontur den Zugang zum paradiesischen Utopia, erotische Verheißung ist mit Melancholie verhängen, die im Motiv des Schlafes die Präsenz des Todes zum Ausdruck bringt. Das elegische Moment wird aber auch mit dem weiblichen Körper als solchem verknüpft und führt so auf den möglichen Grund, warum er und nicht der männliche diese Monumentalisierung im Dienste bürgerlicher Sehnsüchte erfuhr. Mit der elegischen Stimmung und dem todesnahen Schlaf verbindet sich bildimmanent der Schamgestus, der in dieser affektiven Bedeutung ganz unantik ist. Es drängt sich die Freud'sche Erklärung der weiblichen Scham auf, wonach diese der vermeintlichen Kastration geschuldet ist und umgekehrt das Entblößen des weiblichen Genitales die entsprechende Drohung an den Mann richtet.⁹ Der Landschaft als einer nostalgisch beschworenen ist wie dem weiblichen Körper ein Mangel eingepreßt.¹⁰ Der Baumstumpf direkt über dem Schamgestus der Venus spricht die Annäherung an den Kastrationskomplex nochmals aus, anknüpfend an die Vanitas-Symbolik¹¹, deren christlich-moralischer Aspekt aber aufgehoben ist zu einer wehmütig der Vergangenheit gewidmeten Glücksvorstellung, anders als in dem Gemälde des Dürer-Schülers Pencz (Norton Simon Museum, Pasadena, California), der den weiblichen Körper als ›leeres Gefäß‹ einem Vanitas-Stilleben integriert. Die ambivalente sexuelle Dimension in Giorgiones Bild gilt dagegen der aus dem christlichen Dogma bereits entbundenen Dialektik des Elegischen.¹² Der als versehrter gedachte weibliche Körper eröffnet in seiner bildbeherrschenden Dominanz und Lagerung an der Schwelle zur Landschaft den Anspruch auf Versöhnung – im Bild der Liebe wie der Natur.¹³ Wenngleich die Ambivalenz psychoanalytisch auf einen Lösungsversuch der Kastrationsfurcht durch die in der Landschaft phantasierte Rückkehr in den Mutterleib zu deuten ist¹⁴, meint das Thema der erotischen Begegnung hier doch etwas Allgemeines, steht das Sexuelle nicht für sich. Die im weiblichen Akt negativ und positiv konnotierte Vereinigungssehnsucht repräsentiert den unerfüllbaren Wunsch nach Ersatz für die früher im Mythos geleistete Vergesellschaftung des Menschen. Die nördlich der Alpen keine Entsprechung findende Stimmungslandschaft und deren weibliche Verkörperung sind lesbar als poetische

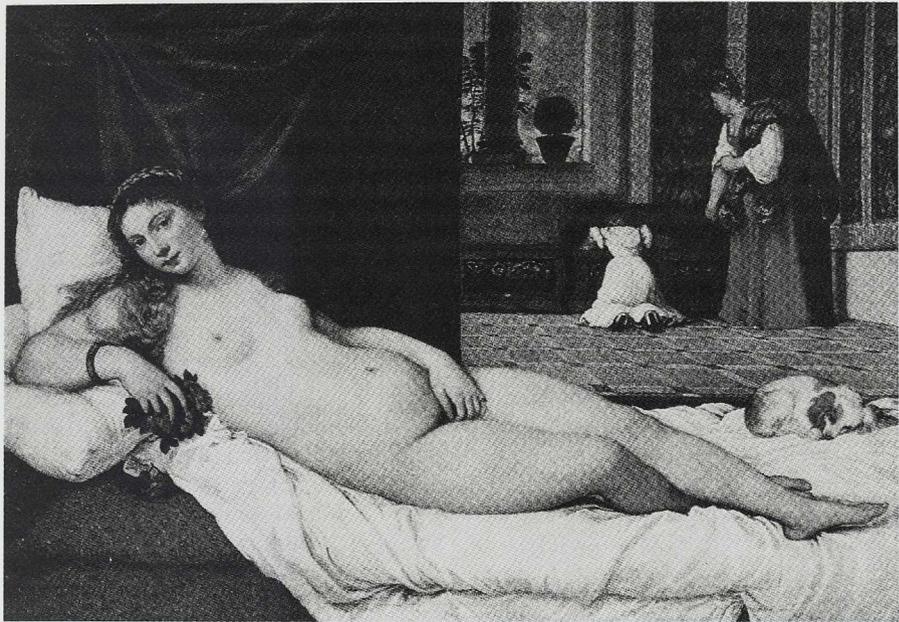
Verinnerlichung des feudalen Landbesitzes aus der Perspektive eines bereits mit den krisenhaften Auswirkungen kapitalistischer Wirtschaft konfrontierten Bürgertums.¹⁵

Magrittes Deutung des ruhenden Aktes in ›Die Badende vom Licht zum Dunkel‹ (1935 oder 1936) isoliert den melancholischen Sinn dieses Strebens nach ›Natur‹, ohne noch Versöhnung anzubieten. Zitiert ist zwar die klassische Idee des weiblichen Aktes als Versprechen eines nicht-entfremdeten ganzheitlichen Seins. Das ›intrauterine‹ Bild des Meeres, dem Innenraum eingegliedert, tritt mit dem Kosmosymbol der Kugel in Korrespondenz, verdoppelt aber letztlich nur den im Melancholiegustus manifestierten Weltverlust.

Das Interieur als zweite Natur: Tizian

So wie das Bild Arkadiens Elemente der christlichen Eschatologie bewahrte, erhielt auch das Interieur – ein der Erde gleichwertiges Abbild des Mutterschoßes – transzendentalen Charakter. Das Bildmotiv der Frau im Innenraum schmiegt sich dem alten deutschen Sprachgebrauch vom Frauenzimmer an, der zunächst tatsächlich das Frauengemach meinte, um schließlich den Raum mit seiner Bewohnerin gleichzusetzen, wobei die Bezeichnung im 19. Jahrhundert nur noch abfällig benutzt wurde. Diese verächtliche Bedeutung des ›Frauenzimmers‹ gilt dem sexuellen Sinn, den Freud auch unabhängig von Sprachgrenzen in dieser Symbolbeziehung aufgedeckt hat.¹⁶ Eine symbolische Identität von weiblichem Körper und Innenraum ist aber bereits im Mythos vorformuliert, nämlich in Danae, die von Zeus in Gestalt eines Goldregens geschwängert wird, der das Turmgemach, in das sie eingeschlossen ist, durchdringt. Diese Geschichte wiederum wurde von der christlichen Allegorese zum Typus der unbefleckten Empfängnis Mariä bestimmt, in Dichtung und Malerei häufig symbolisiert mittels eines Lichtstrahls, der das göttliche Kind durch die geschlossene Fensterscheibe in das Gemach der Maria transportiert, das somit ihren jungfräulichen Leib repräsentierte.¹⁷ Die transzendente Bedeutung des weiblich konnotierten Innenraums ist also durch die beiden göttlichen Bräute Maria und Danae vorgezeichnet.¹⁸ In der Analogie zwischen Mariengemach und ›hortus conclusus‹ deutet sich auch bereits die Entsprechung zwischen Garten und Zimmer an, die auf die komplementäre Ergänzung von Interieur und Pastorale als Hintergründe für den weiblichen Akt verweisen, genauer: ihre gemeinsame Symbolfunktion für das weibliche Geschlecht benennen.

Die *Venus von Urbino* (Abb. 4) gibt das Vorbild ab für die hier zu erörternde moderne Reflexion des Themas Akt im Innenraum. Mit der Verlagerung der weiblich verkörperten ›Natur‹ vom Außen- in den Innenraum entfernt Tizian sie nahezu gänzlich aus ihrem mythologischen, in der Pastorale noch mitaufgerufenen Kontext, holt sie aus der antiken Vergangenheit in die Gegenwart. Konkretisiert wird mit dem häuslichen Interieur jedoch nur der Umraum und die erotische Ausstrahlung der Ruhenden, die sich dem Betrachter offen zuwendet, während sie gleichzeitig, durch die Distanzierung vom mythischen Hintergrund, als Person noch stärker ent-rückt wird.¹⁹ Der Innenraum läßt anders als die Landschaft sogleich die Assoziation an käufliche Liebe zu und intensiviert so den erotischen Inhalt der Nacktheit. Dennoch herrscht eine lyrische Innerlichkeit, birgt die erzählerische Belebtheit des Rau-



4 Titian, Venus von Urbino, ca. 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi

mes ein Rätsel, das auch im Lächeln der Venus anwesend ist. Der ruhende Akt ist wiederum Schwellengestalt, dient als Vermittlung nach außen in die Weite des Raums. Und wieder ist eine Relativierung dieses Ausblicks gegeben, ja sogar in verstärktem Maße. In der dunklen Vorhangfläche, deren vertikaler Abschluß mit der Schamgeste korrespondiert, wird das Genital erneut mit einer doppelten, in sich widersprüchlichen Konnotation versehen. Einerseits öffnet sich mit ihm der Raum, zum andern erweist es sich – auch durch die textile Umgebung an die ursprüngliche Bedeutung von vulva (= Hülle) gemahnend – als verschlossenes Gefäß eines Numinosen, das nur andeutungsweise als dunkler Schatten unter der linken Hand der Venus und in der geöffneten Truhe im Hintergrund Darstellung findet.²⁰

Das Gemälde als Ganzes lebt von der malerischen Synthese aus Inkarnat, Haar, Blüten und – nicht zuletzt – kostbaren Textilien. Bei größter Komplexität der Einzelformen sind tote und belebte Gegenstände, Haut und Draperie wie aus einem pulsierenden Stoff gewebt und von einem Licht durchflutet, das im göttlichen Lichtstrahl der Empfängnis Mariä und dem Goldregen des Zeus seine zeichenhaften Vorläufer hat. Die neue Bildwürdigkeit der Vulva bzw. ihr bildimmanentes Abbildungsverbot hat offenbar etwas mit der gesteigerten scheinhaften Räumlichkeit in der Malerei zu tun. Es gibt nicht nur – wie angedeutet – einen inneren Zusammenhang zwischen der ambivalenten Darstellung der Vulva und dem Verlust mythischer Vergegenständlichung des Gesellschaftlichen. Dieser Zusammenhang vermittelt sich über ein Drittes, die künstlerische Form, die neuen bildnerischen Mittel der Perspektive und des Helldunkel, deren Sinn es ist, einen kontinuierlichen ›leeren‹ Raum zu kon-

struieren, dessen Fluidum frei bewegliche Figuren umfaßt und durchdringt und den Ausdruck sinnlicher Lust überhaupt erst ermöglicht. Der symbolisch indifferente weibliche Akt formuliert, so ließe sich pointieren, das zu sich selbst kommende Wesen der Malerei. Dieses als historisches zu fassen, hat einzig Hegels Ästhetik unternommen, welcher hier deshalb versuchsweise zu folgen ist.

Die Malerei wird als eine der Architektur und Skulptur historisch nachgeordnete ›romantische‹ Kunstform begriffen, da sie nicht die reale Dreidimensionalität der stofflichen Welt erhalte, vielmehr die räumliche Totalität »aus ihrem unmittelbaren Dasein [...] zu einem vom Geiste hervorgebrachten Schein« verwandele.²¹ Die das Räumliche als Schein zur Anschauung bringende Malerei bricht mit der direkten Symbolisierungsarbeit des mittelalterlichen Bildes. In seiner neuen Konstitution als fiktiver Ausblick gibt das Bild aber auch seine in sich stehende Ganzheitlichkeit auf, insofern es den Betrachter immer schon mit einbezieht. Das Motiv erotischer Hingabe spiegelt die neue offene Grundstruktur des Bildes, das sich selbst entzweit in eine hermetische und zugleich als solche allein für die Anschauung gemachte Welthaftigkeit. Der innige Ausdruck der Liebe ist die im perspektivischen Bild selbst angelegte Auslieferung an das Betrachtersubjekt; die sinnliche Subjektivität der Frau spricht in ihrem passiven vitalen Sein die Subjektivität des Betrachters mit aus. Das ihr eingeschriebene Negative ist das Abstrakte der Malerei, die ihren Mangel an gegenständlicher Natur im Scheine der Realität für das anschauende Subjekt aufhebt. In der *Venus von Urbino* ist das Alterieren zwischen räumlicher Tiefe und stofflicher Oberfläche in einer Analogie zu dem am weiblichen Körper inszenierten Enthüllen und Verbergen entfaltet. Beide Qualitäten, Fläche und Raum, sind dem weiblichen Genital zugeordnet, das somit das neue In-Sich-Reflektiertsein der Malerei symbolisiert. Die Mutterimago läßt Weltgewinn mit Weltverlust sich verknüpfen und bestimmt den Frauenkörper zum Symbol der Malerei als romantischer Kunstform.

Liebe, Ware und die Herrschaft des Raumes. Tizians Danae

Die von Vasari überlieferte Anekdote um Uccello, der die Süße der Perspektive dem Liebreiz der Ehefrau vorzog, mag die These erhärten, daß umgekehrt im Thema Liebe die Konstitution des neuzeitlichen Tafelbildes symbolisiert wird. Tizians *Venus mit dem Orgelspieler* (Madrid) stellt in der Blickrichtung des Musikers auf den Schoß der Venus, über dem sich schachtförmig der Ausblick in den Liebesgarten weitet, eine symbolische Affinität zwischen dem Hören, dem Sehen und der sexuellen Lust her. Vagina und Perspektive treten bildintern einen Vergleich an, der die Unendlichkeit des Raums mit dem des Liebesverlangens in Beziehung setzt. Erotik repräsentiert wiederum das als religiöses nicht mehr uneingeschränkt erfahrbare Prinzip der Transzendenz, meint nicht die Geschlechterbeziehung als solche, sondern den Sinn der Malerei, ihre Aufgabe, das Gemüt zum Ausdruck zu bringen und darin der Musik nachzueifern.

Die Mätressenthematik, die schon mit der *Venus von Urbino*, deutlicher noch mit der *Danae* (Abb. 5) offenkundig wird, legt darüber hinaus eine entschieden materielle Deutung jenes Geistigen nahe, in welchem Hegel die Instanz zur Versöhnung von Stoff und Schein in der Malerei gesehen hat. Der Seitenblick auf einen zeitgenössischen pornographischen Holzschnitt, der sich der Bilderfindung Tizians be-



5 Tizian, Danae, 1553/54, Öl auf Leinwand, 129 x 180 cm, Madrid, Museo del Prado

dient, mag zunächst den Bedeutungshof der Darstellung sexueller Lust vermitteln.²² Ist der pornographische Akt auf die Funktion eingeschränkt, sexuelle Erregung zu wecken und erlischt in diesem Aspekt seine Bildmächtigkeit, so wäre es ein Mißverständnis, wollte man Tizians *Danae* als einen verfügbaren Körper begreifen. Die *Danae* bleibt in ihrem Lusterleben auch für sich Subjekt, denn ihre Gelöstheit vereint mit der erotischen Provokation des Betrachters den Ausdruck vollendeter Befriedigung. Über das Erzählerische hinaus spiegelt sich in der erotischen Begegnung mit dem Goldregen die malerische Synthese von Figur, Licht und Raum. Die Vergegenwärtigung sexueller Hingabe reflektiert auf der ikonographischen Ebene also die Herrschaft des Raumes, das Stilprinzip neuzeitlicher Bildkomposition, dem Hegel und nach ihm Riegl rein geistige Qualität zusprachen. Exemplarisch an Tizians *Danae* stellt sich jedoch der Liebesakt als eine Überhöhung der Prostitution dar – des ›originären‹ Tausches zwischen Geld und Ware. Übersetzt man mit Marx den Hegelschen Begriff des Geistes durch den der abstrakten gesellschaftlichen Arbeit, eben des aller sinnlichen Konkretion zugrundeliegenden Atoms kapitalistischer Produktion, wäre die räumliche Totalität, zu der sich belebte und unlebte Bildelemente zusammenfinden und die im Liebesakt ihre motivische Entsprechung hat, als ein Vorgriff auf die bürgerliche Gesellschaft zu begreifen. Das Sfumato als entscheidender ästhetischer Träger dieser Totalität vermittelt den Schein des Sinnlichen mit der abstrakten Gleichheit aller Bildelemente. Der Fetischcharakter der Ware ist damit strukturell, in der ästhetischen Homogenisierung von ›Körper-‹ und ›Freiraum‹ vorgebildet, doch gemäß dem revolutionären Status des frühen Bürgertums als Utopie

gestaltet. In der heroisierten Subjektivität der *Danae* ist das Ideal der vollendeten befreiten Menschlichkeit errichtet, insofern die befriedigte weibliche Passivität die männlich konnotierte Aktivität impliziert.²³ Es wird sich zeigen, daß gerade die Aufhebung des gelöst passiven Ausdrucks dem weiblichen Akt seine bisexuelle Bedeutung und damit seine Idealität nehmen wird.

Das Paradies im Ornament: Boucher

Vor dem Hintergrund der klassischen Aktdarstellung tritt die moderne Qualität von Bouchers Bild eines ruhenden Mädchens (Abb. 1) erst deutlich hervor. Dem Gemälde sieht man an, daß es in einer Zeit und einem Land gemalt wurde, das im Medium des Kupferstichs pornographischen Darstellungen eine bislang ungeahnte Verbreitung erlaubte. Die Herkunft der Pose aus dem mythologischen Bildkontext ist bekannt²⁴, doch gewinnt sie durch die Übertragung ins höfische Boudoir eine ganz andere Wirkung. Das bei ausgebreiteten Beinen entblößte Hinterteil dürfte ohne weiteres bestimmte liebestechnische Spielarten und voyeuristische Szenen in Erinnerung gerufen haben, die im erotischen Bilderkreis der Zeit direkt dargestellt wurden.²⁵ Die Isolierung der weiblichen Gestalt und ihr entspanntes Ruhen verknüpft Bouchers Gemälde aber wiederum mit dem klassischen Aktideal und seinen bürgerlichen Konnotationen. Die Rose läßt kaum noch an Venus denken, sondern spielt im Verein mit den zahlreichen raffinierten Faltenöffnungen der Draperien direkt auf das weibliche Genital an. Darüber hinaus wird die Abstraktheit in einem entscheidenden Punkt weitergetrieben. Zurückgenommen ist die Tiefenausdehnung des Raumes, die sich in den klassischen Aktdarstellungen mit dem weiblichen Schoß verband, ebenso jede narrative Ausschmückung des Interieurs, das auf einen offenbar bodennahen Ausschnitt reduziert ist, den sublimen Ausblick in Höhe und Weite ersetzt durch die banale Dunkelheit unter dem Sofa. Die plane Wandfläche verweigert jede Öffnung, zitiert sie gleichsam nur im Bogenmotiv. Die horizontale, nach links nicht begrenzte Wandleiste folgt dem Blick des Mädchens, benennt also wiederum den Vordergrund. Der Knappheit des Raumausschnitts korrespondiert eine Asymmetrie der Komposition. Mit der Raumtiefe verschwindet der Bildmittelpunkt, ist doch das vorwiegend zentrierte Hinterteil nicht wirklich ein räumlich und motivisch zelebrierter Ruhepunkt, wie etwa die entsprechende Rückseite der *Frau des Kaldanes* in Jordaens' Gemälde.²⁶ Kein atmosphärisches Helldunkel hüllt diesen Körper in die Intimität eines abgeschirmten Raumes. Das Inkarnat und die stofflichen Oberflächen der Raum-Ausstattung sind gleichermaßen weitgehend koloristisch behandelt, dies ist der Grund für die traditionelle Abwertung Bouchers gegenüber Fragonard oder Watteau, die in ihren Aktbildern an der ästhetischen Herrschaft des Raumes festhalten, deren ideelle Konnotationen wir zu kennzeichnen versuchten.²⁷ Die Totalität der Erscheinung ist bei Boucher nicht durch eine räumliche oder psychologische Vertiefung geleistet, sie ist nicht an die Epiphanie der Gestalt gebunden, sondern das Ergebnis einer linearen Komposition, die den Akt tendenziell als Rocaille behandelt, als Ornament dem Hintergrund einfügt. Mit den geöffneten Bein- und Arm-Endungen besitzt dieser Körper eine geflechtartige Ausdehnung, die seine sinnliche Substantialität abschwächt. Die S-Linien des Körperumrisses sind gleichsam vorweggenommen in der geschweiften Lehne der Chaiselongue und ihren Ro-

cailleornamenten; bis hin zur Haarlocke, die sich aus dem aufgesteckten Zopf gelöst hat, läßt sich die offene aktive Bogenform verfolgen, die den Tiefenzug der klassischen Aktdarstellung in die Dynamik der Fläche wendet. Alle Gegenstandsformen spielen wie der Bildausschnitt selbst das Spiel des Verbergens und Enthüllens mit, das die Mädchenfigur in ihrer Attitüde zum Ausdruck bringt. In dem Maße, wie sich der Schein des Erotischen als ein formaler Zusammenhang offenbart, verliert der Akt seinen idealischen Charakter. Die Verniedlichung der Gestalt arbeitet hingegen in die entgegengesetzte Richtung. Denn Kindlichkeit und inszenierte Spontaneität sind nicht nur »Stimulans einer perversen Phantasie«²⁸; über das Infantile will auch die Beziehung zu einer ursprünglichen Natur (wieder)hergestellt sein, eine Option, die die bürgerliche Kunst erbt. Man denke an Greuze und seine gar nicht unschuldigen Mädchengestalten.

Das Ornament triumphiert, jedoch eingeflochten in das Versprechen einer natürlichen unschuldigen Erotik, die in einem kühlen Liebreiz verbleibt und zugleich jeden Ernst verloren hat. Der historische Schritt von der pastoralen Aktdarstellung des Mythos zum Akt im Interieur, der sich in Bouchers Transformation des Nymphenmotivs wiederholt, wird nunmehr als eine Tendenz zur Abschaffung des Raumes und mit ihm der Transzendenz deutlich. In seiner Entmenschlichung zu ornamentalem Dasein verliert der weibliche Akt seine heroische Größe, wird aber auch die Geschlossenheit des Bildraums als Weltentwurf in Frage gestellt. Das Unbewußte, Unmittelbare der Körperbewegung ist für den Betrachter nicht mehr als sinnliche Gewißheit ausgeformt, sondern als Eigenschaft der beschriebenen zierlichen Formen ins Bewußtsein gerückt. Damit leistet paradoxerweise die Kunst des ancien régime die Abkehr von der quasi sakramentalen Bedeutung des weiblichen Aktes. Die klassische Moderne wird zu diesem Modell in gewisser Weise zurückkehren.

Verlust des Raumes – Verlust der Transzendenz: Goya

Subjektivität der Frau und Tiefe des Raumes scheint Goya 50 Jahre später auf den ersten Blick wiedereinzuführen. In Wahrheit ist die Dunkelheit des Hintergrunds im lebensgroßen Gemälde *Die Nackte Maya* (Abb. 6) eine opake Dichte, nicht weniger schroff dem Betrachter entgegengestellt als der weibliche Körper, dessen stumpfes Inkarnat mit jener Schwärze eher konkurriert als vor ihr präziös zu leuchten. Der herausfordernde, geradezu freche Blick ist weder geeignet, diesen Körper in den Bildkosmos organisch einzubinden, noch stellt sich der Eindruck einer in sich ruhenden Persönlichkeit her. Dies obwohl oder gerade weil hier der Charakter der Dargestellten eine viel größere Rolle spielt als bei den bisher betrachteten Mätressenporträts. Halslos zwischen die verschränkten Arme gepreßt, bietet sich das kokette lokkengerahmte Lächeln, das einen konkreten Charakter durchaus spürbar macht, in einem seltsamen Kontrast zum Körper dar. Die falsche Anatomie muß als ein bewußtes künstlerisches Mittel gesehen werden, das Goyas Werk generell kennzeichnet. So ist ein sichtbares Lasten des Körpers vermieden. Es gibt keine Eindrücke im Kissen und der Knick zwischen Ober- und Unterkörper, der die aufgestützt ruhende Lage verdeutlichen würde, fehlt. Anstelle durch eine leichte Torsion die Maya wie Tizians Venusgestalten zwischen Bild- und Betrachterraum vermitteln zu lassen, konstruiert Goya die Aktfigur flächig-symmetrisch, als eine leicht gebogene Raute,



6 Francisco del Goya, Die nackte Maya, um 1797, Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Madrid, Museo del Prado

an deren Mittelachse Beine, Brüste und Arme sich gleichsam anlagern. So stellt sich nicht der Eindruck eines lebendigen Organismus her, der aus einem vitalen Kern heraus seine Bewegungen in den Raum entläßt. Auch die Versöhnung zwischen Körper und Umraum in einer ornamentalen Flächenstruktur, wie sie Boucher entwickelte, ist nicht geboten, obgleich die Anknüpfung an den Rokoko-Akt durchaus vorhanden ist in der Puppenhaftigkeit der Gestalt. Doch die von Symmetrien und Parallelisierungen dominierte Silhouette läßt jedes Flair vermissen. Der in die Diagonale gespannte Körper weckt mit der Assoziation an die christliche Bildformel der Pietà fast den Eindruck eines toten Körpers.²⁹ Entscheidend dabei ist freilich die sarkastische Umdeutung des eucharistischen Leibes in seiner weiblichen Gestalt. Im Gestus der über dem Kopf verschränkten Arme, in die das ebenso triumphierende wie dumpfe Lächeln eingesetzt ist, erhält der Körper eine unheimliche Lebendigkeit zurück, die das demonstrative Vorweisen des Schoßes, der bildzentral plaziert ist, aggressiv begleitet.

Das Liebesversprechen des weiblichen Aktes ist als falscher Schein entlarvt, und zwar nicht durch das Plebejische der Gestalt – diese Art Antiklassik pflegte schon Rembrandt, um gerade dadurch die hohe Menschlichkeit christlicher Inhalte ebenso wie das Erotische gegenwärtig zu machen. Goya konfrontiert die suggestiven Bildmittel des Barock mit geometrischer Abstraktion: Auf den Körper der Maya antwortet das dreistufig aufgebaute Lager lediglich als abstrakter Umriß, der das Ekige und Gespannte der Pose nochmals aufgreift. So wie Gesicht und Körper einander fremd sind, findet ein Zwist statt zwischen der stilisierten Leiblichkeit und dem reich nuancierten Spitzenbesatz der Kissen und Laken, die keineswegs, wie es die Tradition vorsah, einen reichen kostbaren Kunstraum schaffen, der als Quasinatur die Hauttextur in sich integriert. Vielmehr wird die ohne räumlichen Kontext sockelartig aufragende Bettstatt zum Requisit wie der Körper, die Locken, die Geste, das Lächeln. Die nackte Maya ist ortlos, ohne Raum und weist damit jeden Anspruch auf Widerspiegelung zurück. Während Tizians Venus dem Betrachter entgegen-schaute, seinen Blick aufnehmend, ist die Maya trotz ihres direkten Blickes ohne

menschliche Beziehung, ist sie buchstäblich eingesperrt in ihre Pose. Konnte Boucher den Verlust der klassischen Innigkeit in der dekorativen höfischen Form aufheben, produziert Goya das Paradoxon einer psychologisch vertieften Ausdruckslosigkeit. Der selbstbewußte Blick dieser Frau fesselt den Blick an die Oberfläche. Ihr Körper, geradezu Monstranz ihres Geschlechts, verweigert jede Art Transsubstantiation. Er läßt sich nicht übersetzen in die Weite der Landschaft, die Klänge der Orgel, verwandelt sich aber auch nicht ins höfisch ritualisierte Ornament. Besaß der klassische Akt seine Radikalität darin, daß er den drohenden Verlust der personell greifbaren gesellschaftlichen Macht im vermeintlichen Mängelwesen Frau verkörperte und in seiner Vergöttlichung zur universalen Geliebten zugleich eine neue Autorität schuf, fängt bei Goya die Moderne an, insofern er diese Verkörperung als Leichnam zeigt, den Mangel offenkundig macht.³⁰ War die sublimale Erotik des Aktes geknüpft an die Fiktion der ihrer selbst nicht bewußten Weiblichkeit, weiß Goyas Maya, was sie will, und ist doch gerade in diesem Bewußtsein, das sie als Besitzerin ihres Körpers hat, Sklavin ihres Marktwertes, gesellschaftliches Konstrukt.

Die Verdoppelung der Maya in eine bekleidete und unbekleidete bietet nicht mehr wie Tizians *Himmlische und Irdische Liebe* Alternativen an, sondern zeigt im Gegenteil die Maskenhaftigkeit auch des nackten Körpers. Dem idealen Akt werden so die Grundlagen entzogen, und nicht zufällig geht diese Destruktion mit der des Herrscherporträts zusammen, die grotesken Kontrastierungen in den Bildnissen der königlichen Familie sind die gleichen: idollhaft erstarrte Körper, deren Schwere im Boden nicht verankert ist, dienen als amorphe Sockel für Gesichter, aus denen jeder Geist vertrieben ist, die ebenfalls nur das Tragen von Bedeutung zum Ausdruck bringen, ohne diese Bedeutung einzulösen. Analog das Mienenspiel der Maya, welches das erotische Versprechen als ein Haben und Präsentieren des Körpers ausspricht. Vergleichbar auch die Funktion des Ornaments in Gestalt des Spitzenkissens, das gleichsam im ›Nichts‹ hängt. Ornamentales Beiwerk und körperliche Gestalt sind unversöhnt wie in den königlichen Porträts, wo die Lichter des Gewandschmuckes als abstraktes Gewebe ohne organische Verbindung mit den Personen erscheinen, von ihnen ›abrascheln‹.³¹ Der Glanz des Herrschers und die nichts anderes als ihn repräsentierende Erotik des weiblichen Idealaktes fallen von ihren Trägern ab.

Der Harem als neue Antike: Ingres

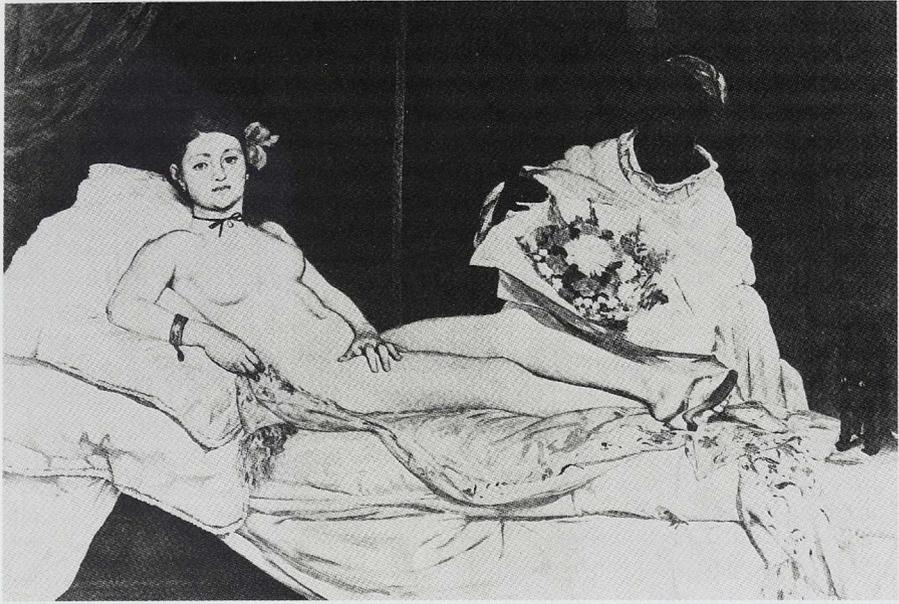
Der Goya fernliegende Klassizismus der Französischen Revolution erneuerte den Versuch der Renaissance, im Bild der Antike die neue bürgerliche Gesellschaft sichtbar zu machen. Die Priorität des männlichen Aktes in Davids Malerei unterstrich den Anspruch auf Öffentlichkeit und dennoch erwies sich die eigentliche Aufgabe als unlösbar, das revolutionäre Subjekt, nämlich die Masse, mit den Mitteln der Malerei darzustellen. Man denke etwa an den unvollendeten *Ballhauschwur* des Jacques-Louis David, der schließlich doch, um rhetorischer Wirksamkeit willen, Repräsentanten der Stände als Handlungsträger gegen die Masse des Volkes absetzte, das er in Vorstudien als selbständigen abstrakten Kollektivkörper behandelt hatte.³²

Die Reidealisierung des weiblichen Aktes nach David erschafft sich eine neue Antike im Harem. Der politische Restaurationsprozeß wird begleitet von einem

Rückzug in den privaten Raum, dessen Identität mit ›Welt‹ die Odaliske behauptet.³³ Eine klaustrophobische Räumlichkeit bleibt dennoch bestimmend, z.B. in Ingres' *Die Badende von Valpèçon* (1808, Musée du Louvre). Das abstrakte Volumen der Draperie wie des abgewandten Körpers widerstrebt jeder direkten Suggestion, schafft den Akt um zum Stilleben. Mit dem klassischen Ideal wiedereingeführt ist die elegische Stimmung, doch schwingt sie nicht frei; eine diffuse Unbestimmtheit der Haltung korrespondiert mit einer scharfen Stillgestelltheit der Komposition. Auch *Die Große Odaliske* (1814, Musée de Louvre) führt mit ihrem Blick nicht in den Raum, denn der Körper wendet sich nicht, ist in die Fläche gebannt. Die Leere dieses Blickes widerspricht der Deutlichkeit der Attribute. Wesselmann vorarbeitend, übertrifft die Substanzialität der Gegenstände die des weiblichen Körpers. Zwischen Akt und Draperie ist quasi Gleichwertigkeit hergestellt. Die rechte Hand ›öffnet‹ den Vorhang, symbolische Präsentation des Schoßes, der auch im Blütenkelchmuster symbolisiert ist.

Manets Blumen

Auch Ingres Remythisierung der Aktfigur kann die Macht des Körperbildes nicht mehr herstellen; an die Stelle des sinnlichen Scheins ist die lineare Bestimmtheit und die abstrakte Greifbarkeit der Stoffe getreten. Zu einem erneuten direkten Angriff auf die weibliche Aktfigur geht aber erst Manet über mit seinem Skandalwerk *Olympia* (Abb. 7). Ihm geht wiederum die Gestaltung der Pastorale, das *Frühstück im Grünen* voraus. Aufbauend auf die inzwischen durch Delacroix und Courbet vom traditionellen Helldunkel emanzipierten malerischen Mittel kommt Manet auf die satirische Auffassung Goyas zurück, wengleich nicht bekannt ist, ob er die Maya-Bilder gesehen hat. Aufschlußreich angesichts der beobachteten Korrespondenzen zwischen der Maya und dem Christus der Pietà mutet der Umstand an, daß neben der *Olympia* als einziges weiteres Gemälde Manets eine *Verspottung Christi* ausgestellt war, die ebenfalls auf das Vorbild Tizians zurückging. Dies ist zwar kaum als programmatische Intention aufzufassen; nirgends findet sich der Hinweis auf eine bewußte Analogiestiftung. Immerhin führt die Korrespondenz der Thematik wiederum auf die schon angesprochenen quasireligiösen Funktionen des weiblichen Aktes. Schon Tizian soll beide Themen in Verbindung gebracht haben, indem er sie gleichermaßen zur Referenz an den Herrscher benutzte. Als er von Kaiser Karl V. vor Gericht geladen wurde, habe er eine Venus und die Dornenkrönung mitgebracht, um zu zeigen, daß bei ihm die Gefühle Hingebung und Leidenschaft für seinen Kaiser wirkten.³⁴ Auch unabhängig vom inzwischen abgewiesenen Wahrheitsgehalt dieser Überlieferung erhärtet sie die These, daß im Bild des nackten weiblichen Körpers Erotik zum metaphorischen Hilfsmittel wurde, die Stelle der brüchig werdenden feudalen Personalbindung einnehmen konnte. Die Parallelisierung des Körpers Christi mit dem profanen Leib einer Prostituierten gibt Anlaß zu weitreichenderen Überlegungen, die an dieser Stelle nur skizziert werden können. Gerade die Dornenkrönung vermittelt die zentrale Vorstellung vom erniedrigten und verklärten, verspotteten und verherrlichten, getöteten und siegreich restituierten Körper Christi, so daß seine Passion der Herabsetzung und Idealisierung der Frau das Vorbild bietet, zumal in der mittelalterlichen Vorstellung Christus durchaus weiblich



7 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Paris, Musée du Louvre

che Züge besaß.³⁵ So wie Christi Blut den Gläubigen in die Kirche und ins Himmelreich führte, so versprach die weibliche ›Wunde‹ in den klassischen Akten eine gleichsam dem Tod abgerungene Glückseligkeit. In der Profanisierung der Liebe Christi zur Liebe der durch Venus kaum noch glaubhaft vertretenen Kurtisane war das Prinzip des allgemeinen Tausches mit dem feudalen Personenkult vereint worden. Die Kurtisane als öffentliche Person konnte gleichsam das Prinzip der Wertform abbilden, der weibliche Phallusmangel und die passive Erregtheit den Objektverlust visualisieren. Dieser sakramentale Leib der Prostituierten hatte den Eintritt des Bürgertums in den abstrakten Raum der Äquivalenzbeziehung als Befreiung zur allgemeinen Menschlichkeit verklärt, ohne das Opfer zu leugnen.

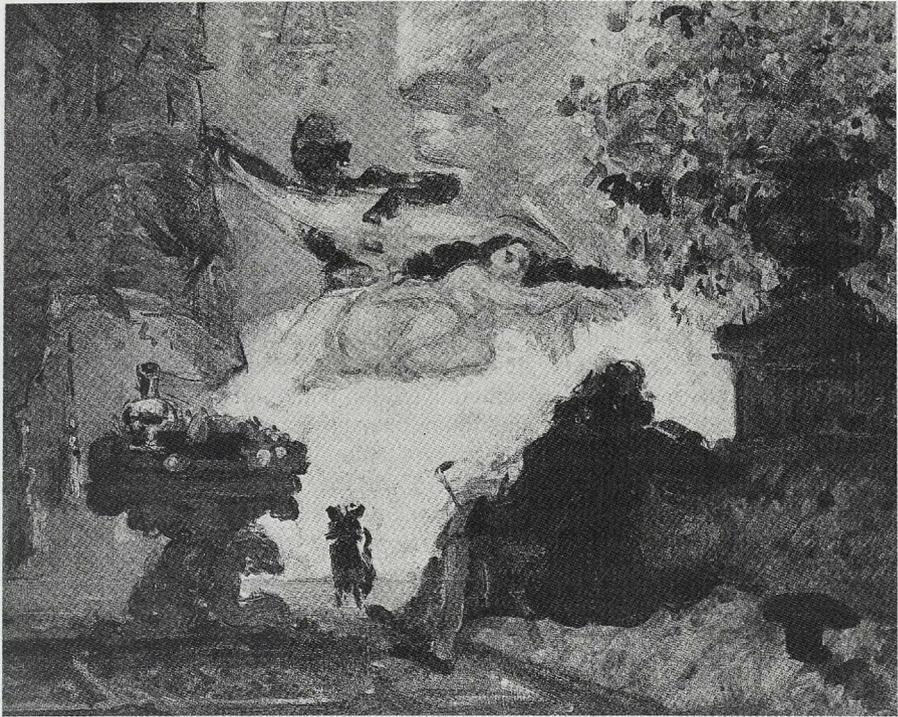
Manet raubt dem Kurtisanenkörper diese humane Bedeutung. Weniger das profane Motiv ist dabei ausschlaggebend. Auch ist zweifelhaft, ob das Skandalon der *Olympia* von der angeblich offensichtlichen Unterschichtszugehörigkeit der Dargestellten ausging, wie Timothy Clark ausgeführt hat.³⁶ Wenn *Olympia* von Zeitgenossen als Vorstadthure und Gattin eines Kohlenhändlers verspottet wurde, so galt diese Deklassierung der Malerei Manets und nicht dem Modell. Wie in Goyas Gemälde *Die nackte Maya* wird die Monumentalität des Formats von der Figur nicht eingelöst. Der Bildausschnitt verleiht den aufgetürmten Kissen links, der buckelnden Katze rechts sowie dem unteren Bild Drittel insgesamt eine große Bildwirksamkeit, die den Schwellenzauber des Aktes bricht. Wie schon vielfach ausgeführt, besteht die Umformulierung der *Venus von Urbino* in einer Wendung zur brüskten Flächigkeit und Steifheit, die einen Stillebencharakter des Aktes hervorbringt, ohne wie bei Ingres in

einer linearen Klassizität der Körpersilhouette sinnliche Konkretion als Vereinzelung zu negieren. In Olympias Miene spiegelt sich die elegische Stimmung der klassischen Venusgestalten, doch geht ihr Ernst einher mit stumpfer Leere; der Blick ist Trauer ohne Tiefe. Alles an diesem Körper ist aufgerichtet, verweigert sich der Entfaltung und Entspannung im Raum. Während Tizian das Vorhangmotiv mit dem Pudica-Gestus verknüpfte und der Öffnung in den Innenraum den Naturausblick folgen ließ, thematisieren die Draperie, der Paravent und der Vorhang bei Manet jeweils eine Öffnung, die nichts zeigt.

Die dem klassischen Aktbild innewohnende Versöhnungsidee ist dennoch aus dem Bild nicht verschwunden. Sie tritt genau in jenem Moment hervor, das die emotionale Erfahrung verwehrt: in der undurchdringlichen Flächenordnung, die das erotische Versprechen – stellvertretend für die ästhetische Illusion des Hinübergehens in eine andere Welt – unmöglich macht. Der nachdrückliche Gestus der linken Hand verschließt mit der Scham die Vorstellung sinnlicher Erfahrung als Imagination ›wirklichen‹ Lebens. Dem Verhüllen der Vulva antwortet bzw. widerspricht der Blumenstrauß, den die schwarze Dienerin präsentiert, so wie die Olympia ihren Körper darbietet. In dieser Dialektik des Ver- und Enthüllens liegt die Aussage des Bildes. Der farbige Reichtum des Bouquets deutet den alternativen Weg des Genusses an, den der Körper als Raumgestalt nicht bietet. Das Blumenmotiv nämlich ist universal. Es umgibt diesen mortifizierten Leib, nicht nur im Muster des Seidenschals, auf dem die Olympia liegt, auch in der blütenartigen Haar-Schleife erscheint es, deren Gestalt in stilisierter Form wiederum vom Dekor des Paravents aufgegriffen wird. Damit wird es zum Leitmotiv für die räumlich-szenisch nicht mehr geleistete Verbindung der einzelnen Bildelemente. Die Vulva gibt ihre ideale Rolle ab an das sich an ihrer Stelle zur Totalität entfaltende Blumenmotiv.

Von der Groteske zur ›heiligen Fläche‹: Cézanne

Mit seiner Verfremdung des Aktbildes steht Manet an der Schwelle zur klassisch modernen Gestaltung, die Figur und Raum in einer flächigen Ordnung synthetisiert und damit letztlich auf das höfische Muster Bouchers zurückgreift. Dieser Verzicht auf räumliche Entfaltung des weiblichen Aktes ist nicht, dies ist zu unterstreichen, als eine eigenmächtige geniale Aufkündigung der perspektivischen Regeln und des Helldunkel zu begreifen, denn auch die Salonkunst der Zeit kann selbst bei formaler Aufrechterhaltung der akademischen Konventionen den Eindruck der Weite nicht mehr erzeugen. Das bürgerliche Interieur und seine Polstermöbel scheinen auch die Szenen zu beherrschen, die wie Cabanels *Geburt der Venus* (1863) eine mythische Verkörperung der Naturelemente thematisieren. Die Nahsichtigkeit scheint einer historischen Notwendigkeit zu folgen.³⁷ Der Verlust des atmosphärischen Helldunkel, das Körper und Raum in der immateriellen Totalität des Lichtes vereinte, ist für die Malerei gleichbedeutend mit dem Verlust der Erotik des weiblichen Körpers als historisch letzter Form des Ideals. Die Antwort der Avantgarde war eine Huldigung an die Instanz der Fläche.³⁸ Deren innere Ordnung sollte die Synthese zwischen dem Partikularen und dem Ganzen doch noch leisten, Transzendenz als innerkünstlerische herstellen. So blieb auch der weibliche Akt als Bürge des Ideals ein brisantes Bildthema.



8 Paul Cézanne, Eine Moderne Olympia, (Le Pacha), 1869/70, Öl auf Leinwand, 57,5 x 57 cm, Privatbesitz

Cézanne hat die Bedeutung von Manets *Olympia* in diesem Sinne erkannt und für sich weiterentwickelt. Die beiden satirischen Variationen über Manets Bild mit dem Titel *Eine moderne Olympia* (Abb. 8)³⁹ kommentieren seinen Weg vom sog. romantischen Frühwerk zur abgeklärten Konstruktivität des klassischen Werks. Cézanne bezieht das Motiv auf die für ihn zentrale Thematik der erotischen Versuchung, die er auch im Rahmen pastoraler Szenen abhandelt und aus der die Serie der *Badenden* hervorgehen sollte. Daß Cézanne den männlichen Liebhaber wieder ins Bild einführt und diesen Verehrer der weiblichen Nackten auch noch mit der eigenen Person identifiziert, hat mit dieser Grundproblematik zu tun. Zur gleichen Zeit, um 1870, entsteht z.B. die *Versuchung des Heiligen Antonius*, in der das christliche mit dem mythologischen Versuchungsthema des Parisurteils verknüpft ist. Der hohe Abstraktionsgrad und die auffällige Nivellierung der Geschlechteranatomien zeigt, daß es um mehr geht als die Äußerung sexueller Phantasien. Cézanne verhandelt über das Versuchungsthema die Grundlagen der Malerei in ihrer historischen Gestalt als romantischer Kunstform, um nochmals an Hegels Begriff anzuknüpfen. Über die erotische Verführung – das Schauen und Beschaut-Werden – reflektiert Cézanne die Kategorie des sinnlichen Scheins. *Eine moderne Olympia* ist deshalb modern, weil sie noch mehr als Manets Darstellung eine genießend den Leib abtastende Betrachtung abblockt, jeder Ausdruck fehlt. *Olympia* ist keineswegs mehr

Subjekt; trotz der Einfügung des männlichen Kunden ins Boudoir wird ein situativer Kontext negiert. Cézanne kehrt weder zur Bilderzählung zurück, noch beschränkt er sich auf eine Karikatur. In seiner vehementen Polemik gegen die Selbstverständlichkeit eines Lustgewinns aus dem Schein sinnlicher Wahrnehmung ist der Versuch erkennbar, die klassische Einheit des Werks auf anderem Wege wiederzugewinnen. Die Vereinzelung der Gestalten, die jede Einfühlung verhindert, wird wettgemacht durch eine groteske Annäherung von Figuren und Gegenständen in ihrer amorphen Flächengestalt. Alle dem Thema eingeschriebenen Normen sind dabei außer Kraft gesetzt. Hockend, animalisch das Hinterteilweisend, ist Olympia reduziert auf ein erotisches Signal, bar jeder szenischen Motivierung und komisch durch die vom Bildausschnitt aufgebaute Distanz, die sie bei aller Grellheit der Pose verloren zwischen ihren Attributen wirken läßt. Die pornographisch zugespitzte Pose sexueller Verfügbarkeit gewinnt aber auch eine aggressive Note, einmal durch die diagonale Aufrichtung, zum anderen durch die Konfrontation mit der kontemplativen Pose des männlichen Betrachters, der weniger vor als unter ihr erscheint. Dem Künstler kommt dadurch eine passive Haltung zu, die traditionell eher mit dem weiblichen Akt als dem männlichen Part zu verbinden ist. Nicht als Liebhaber oder aber das Schauerlebnis Sublimierender stellt sich Cézanne dar, sondern als Dandy, dessen aufgestützt ruhende Haltung ironischerweise eher der Manetschen Olympia entspricht als die gekrümmte weibliche Gestalt.⁴⁰

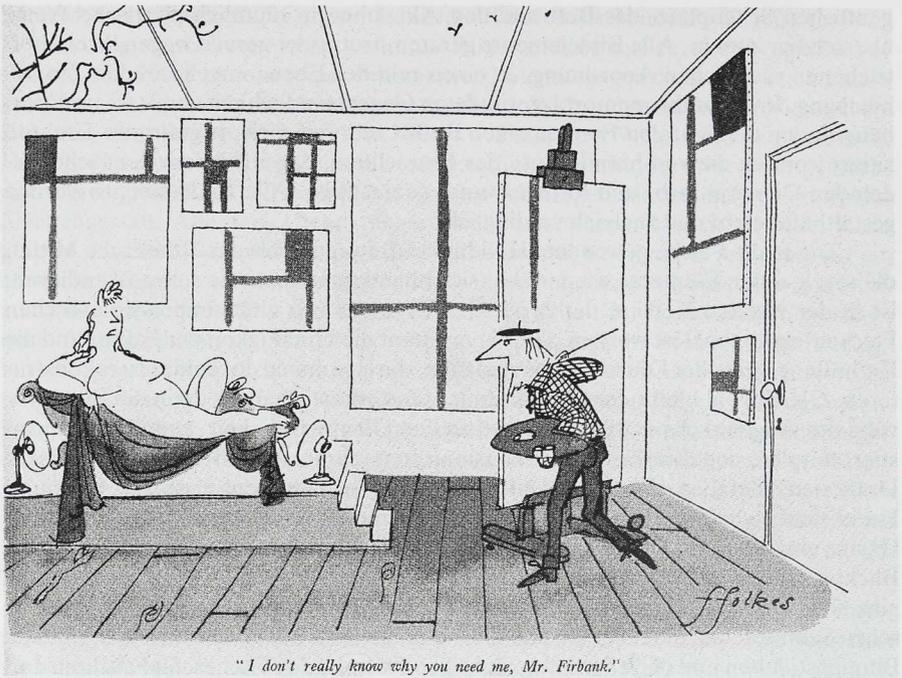
Eine ähnliche Synthetisierung von weiblichen und männlichen Geschlechtern, die psychoanalytisch unabweisbare komplementäre Präsenz von Schaulust und Exhibitionslust aufweisend, läßt sich auch anderen Werken entnehmen, z.B. dem sog. Hermaphroditen im Vordergrund der *Versuchung des Hl. Antonius*. Die Pose entspannter Ruhe erscheint wiederum als Lösungsversuch zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit. Sie vermittelt aber vor allem, daß zwischen dem reizenden Schein und der ihm verfallenden realen Person kein Schnitt zu führen ist. Wenn Cézanne als Paris-Antonius im Hintergrund sich außerdem als grotesker Melancholiker dem Reigen der teuflischen und göttlichen Verführerinnen zugesellt⁴¹, wenn er sich als Betrachter der Olympia, aber auch in der zur gleichen Zeit entstandenen *Pastorale* mimetisch in die Rolle des ruhenden weiblichen Aktes begibt, so hebt er mit der ideologischen Geschlechterpolarisierung auch die religiöse Funktion des Bildes auf, Epiphanie eines Anderen zu sein. Die Austauschbarkeit der Geschlechteranatomien dient als künstlerisches Mittel, die Bildelemente zu homogenisieren, Spannung nicht mehr als inhaltlich-symbolische, eben erotische, sondern allein zwischen Nähe und Ferne zu formulieren.

In beiden Olympia-Varianten wird das Erscheinungshafte des Bildes im Motiv erotischer Enthüllung thematisiert. In der frühen Version stellt die übertriebene Nahsicht auf Vorhang und Betrachter eine soghafte Perspektive her, die eine haptische Aneignung des solcherart freigelegten Aktes suggeriert, jedoch im selben Gestus zurücknimmt. Die pastose Faktur der lichthaft herausgewölbten Partien, vor allem des Körpers, ist so abstrahiert vom Darstellungswert, daß der Schein gleichsam als solcher sich vermittelt, ohne den Gegenstand, den er suggerieren soll. Ähnlich verkehren sich die Schattenbahnen von räumlichen Dunkelwerten in flächige Farbwerte. Der verschattete Hohlraum der diagonalen Stoffbahn besitzt nicht mehr die geheimnisvolle Dunkelheit der Rokoko-Draperien. Der Schattenriß des Betrachters dient nicht als Repoussoir, denn das extreme Helldunkel kennzeichnet auch den ei-

gentlichen Schauplatz, das Bett und den Akt, ohne in räumlich-plastische Werte übersetzbar zu sein. Alle Bildelemente geraten, trotz oder gerade wegen ihrer übertriebenen räumlichen Anordnung, in einen rein der Ebene angehörenden Zusammenhang. In der anthropomorph gerundeten Gegenständlichkeit von Vase und Vorhang finden die figuralen Formen einen Reflex; der figürlich ausgeformte Tischfuß zitiert ironisch die verehrende Pose des Betrachters, der außerdem der fächerwedelnden Dienerin farb- und formverwandt gemacht ist. Alle Bildelemente werden gestalthaft belebt und zugleich verdinglicht.

Die in die Fläche gewendete Helldunkel-Bewegung als das ästhetische Mittel, die vereinzelt Elemente wieder über sich hinaus zu treiben, sie zu transzendieren, ist in der zweiten Version der *Modernen Olympia* von einer impressionistischen Fleckentextur abgelöst worden. Hier übernimmt die Flüchtigkeit der Faktur und die Enthüllungsgeste der Dienerin jene Aufgabe, die Epiphanie des Bildes zu rekonstruieren. Gleichwohl bleibt der Charakter des Grotesken erhalten, denn die Beschwörung des Augenblicks entbehrt jeder visuellen Glaubwürdigkeit, zumal sie kontrastiert mit dem noch stärker überdimensionierten rahmenden Stilleben aus Blumen, Draperien, Gefäßen, Obst etc. Das bourgeoise Arrangement ergänzen Herr und Hund samt Zylinder, Hundehalsband und Spazierstöckchen. Der im skizzenhaften Gestus eingefangene Schein gibt sich deutlich als falscher Schein zu erkennen. Der Blickbeziehung zwischen Frau und Mann wird die Bildmacht entzogen. Cézanne gibt aber, Manets Vorschlag aufgreifend, eine Alternative gegenüber dem erotischen Sehinteresse, indem er für den Bildbetrachter das übergroße durchscheinende Blumenstilleben und den ebenfalls prächtigen Farbreiz des Tisches mit Früchten und Vase als eigentliche Blickpunkte anbietet.

Die impressionistische Technik der Farbzerlegung verhalf Cézanne zur Wiedergewinnung des Klassischen, indem sie als Ersatz für die räumliche Einheit des Helldunkel die allein der Farbe übertragene Harmonie in der Bildebene erschloß. Die polemische Negativität der *Modernen Olympia* kehrt nur noch einmal wieder in dem Ölgemälde *Das Ewig Weibliche* (um 1877, The J. Paul Getty Museum, Malibu), worin ein erneutes Selbstporträt den künstlerischen Weg Cézannes konkretisiert. Der Baldachin des Kurtisanenlagers ist hier verselbständigt zu einer flächigen Zeltform, die als monumentaler Rahmen die weibliche Gestalt und ihr Publikum überspannt. Ikonographisch verweist das Motiv auf die christliche Vorstellung der Maria als mater omnium, die alle Welt unter ihrem Mantel birgt. Der weibliche Körper ist hier in der geöffnet halb sitzend, halb liegenden Haltung des männlichen Idealaktes gegeben, wobei die sarkastische Verzerrung ihm ebenso gilt wie den Repräsentanten der Gesellschaft, die ihm huldi gen. Wieder bietet Cézanne innerbildlich eine Alternative zu dieser obsoleten kultischen Bildpolitik an, und zwar in seiner eigenen Person. Entscheidend ist, daß er sich auf gleicher Höhe mit der Frau darstellt, sozusagen ihre universale Symbol- und Heilkraft für sich beansprucht. Ihr zugewandt arbeitet er an einem Bild, das nicht sie, sondern ein Bergmotiv – den Mont-Saint-Victoire – zeigt, der somit als Reinkarnation des welthaften Mantels der himmlischen bzw. der irdischen Liebe erscheint. Die Fläche der Leinwand auf der Staffelei geht ohne Begrenzung über in die Zeltbahn, so daß auch substantziell Identität hergestellt ist.⁴² Die kostbaren Stoffe, die seit Tizians *Venus von Urbino* den weiblichen Akt umgaben, ihn implizit aber auch als Verkörperung des im Textilhandel akkumulierten Kapitals deuteten, sind nun materialisiert in der Farbe, die sich, befreit von allen gesell-



9 Karikatur aus ›Punch‹, 2. November 1960

schaftlichen Darstellungsaufgaben, als eigentliche Konstituante von Wert und Welt darbietet.⁴³

Die Karikatur aus der Zeitschrift ›Punch‹ (Abb. 9) pointiert den beschriebenen Prozeß der Austreibung des weiblichen Aktes aus der Malerei zu dem polemischen Einspruch, daß selbst der abstrakte Maler noch am weiblichen Modell orientiert sei, seine Kunst bloß einer neurotischen Abwehr gegen die natürliche sexuelle Schaulust entstamme. Populäre und wissenschaftliche Kunstbetrachtung pflegen oft gemeinsam diese Verengung künstlerischer Produktion auf die psychische Veranlagung, wenn nicht Krankheit des Künstlers, zu der auch die geschlechtsspezifische Optik gezählt werden darf. Was in solcher Deutungsweise unzulässig wiederum einer rudimentär symbolischen Lesweise zugeführt wird, ist die von Boucher über Manet bis zu Cézanne radikalisierte Nivellierung der Bildelemente, die den weiblichen Körper bildimmanent in ein potentielles Tauschverhältnis setzt mit den Gegenständen des Stillebens, den Stoffen und Möbeln des Interieurs. Dieser Prozeß ist historisch zu fassen als eine Selbstentfaltung der abstrakten Grundlagen neuzeitlicher Malerei, die Dürer im *Zeichner der liegenden Frau* (1525) veranschaulicht hat. Die dort lehrstückhaft vorgetragene Korrespondenz zwischen weiblichem Akt und abstraktem Raster macht letztlich noch die Pointe der modernen Mondrian-Persiflage aus. Ergänzt durch das Helldunkel und das Sfumato hatte die mathematische Perspektivkonstruktion das in der Ebene wirksame Medium geschaffen, in dem sich Körper mit Raum verband, das Nahe mit dem Fernen zusammentrat. Schon das 19. Jahrhundert

kann Weite als jenes das Einzelne ergreifende Allgemeine nicht mehr darstellen. Im kapitalistischen Zeitalter ist Arkadien zur unübersteigbaren Gegenwart geronnen. Die Hinwendung zu Interieur und Stilleben gibt diesem Verlust Ausdruck; ebenso die kunsttheoretischen Bemühungen um ›Fernsicht‹. Wenn die Avantgarde also Körper und Raum als farbige Flächen austauschbar macht bzw. in eine allgemeine Fleckentextur zerlegt, bringt sie das Prinzip der Malerei jenseits des sinnlichen Scheins an die Oberfläche. Es liegt aber auch ein restaurativer Sinn in dem Anspruch, jene Totalität als ästhetische wiederherzustellen. Nicht von ungefähr hat Cézanne in seinem reifen Werk die vormals drastisch gesprengten Gattungsgrenzen wieder scharf gezogen. Der Akt kehrte nach Arkadien zurück und mit seiner konstruktiven Einbindung in die Landschaft bleibt der Raum die angestrebte Größe, die, wenn nicht scheinhaft produziert, so doch ›realisiert‹ werden sollte.

Cut out: Matisse und Wesselmann

Vor allem Matisse tritt das Erbe der Cézanneschen Klassik an, wiederum im Anschluß an das Thema der Pastorale, das nachträglich – als Bild vom Bild – in den Innenraum verpflanzt wird. Matisse führt allerdings das bildnerische Mittel wieder ein, das Cézanne durch seine Pinselstrichtextur möglichst eliminieren wollte: die Umrißlinie. Doch setzt er zugleich den Impetus Cézannes fort, indem er die Linie abstrahiert zu einem primär die Bildfläche strukturierenden Mittel. Das berühmte Werk *Der Tanz*, aus einem Hintergrundmotiv des frühen Hauptwerks *Die Lebensfreude (Joie de vivre)* entwickelt, stilisiert den Akt zur Arabeske. Die Reproduktion dieses Werkes in neuen Bildkontexten – als ein Beispiel unter vielen sei *Kapuzinerkresse und ›Der Tanz‹* (1912, Puschkin-Museum Moskau) angeführt – sprengt die szenische Einheit, hier die eines Atelier-Interieurs. Offenkundig wird die Verwandelbarkeit der Gegenstände; die Pflanze ›ist‹ gleichsam der Tanz in anderer Gestalt.⁴⁴ Matisse zerschlägt so die auf den Schein des Ganzen angewiesene lebendige Substanz des Bildes. Dieses Arkadien ist nicht Natur, sondern Kunst. Nichts verweist mehr auf ein Außen. Das zum Bildgegenstand gemachte Bild schließt den Raum nach hinten ab und wird zugleich, da es im Ausschnitt gezeigt wird, mit der Bildfläche identifiziert.

Hinzu kommt ein neues Moment. Die der Malerei inhärente Technik der Übermalung entfaltet sich hier zu einer inneren Reflexion des Bildes auf ein ihm vorangehendes.⁴⁵ War die lasierende Malweise traditionell gerade in der Darstellung des Inkarnats dazu angetan, »das Gefühl des Fleisches«⁴⁶ im Durchscheinen der Haut sichtbar zu machen bzw. die atmosphärische Vereinigung der Raumebenen zu leisten, hat die explizite Schichtung von *Tanz* und *Kapuzinerkresse* eine abstrakte und zugleich dingliche Qualität, die die Malerei auf die reale Räumlichkeit der Skulptur zurückverweist. Die Konsequenz hat Matisse selbst mit seinen Cut outs weiterverfolgt.

An diesem Punkt setzt aber auch Wesselmann an. Im Widerspruch gegen das vermeintliche Axiom der Flächenhaftigkeit im Abstrakten Expressionismus, in Wahrheit die informelle Materialisierung des Bildes fortsetzend, thematisiert er um 1960 in kleinformatigen Collagen die faktische räumliche Beziehung zwischen den stofflichen Applikaten und der unabhängig eingesetzten Farbe. In diese abstrakte Konstellation wird der weibliche Akt eingefügt *After Matisse*, 1960. Ein Interieur

wird konstruiert, das seinen Collagecharakter jedoch offen vorträgt. Die schon bei Ingres bemerkte Umkehrung der hierarchischen Ordnung im Verhältnis von Figur und Raum stellt sich hier konkret als eine Kritik an Matisse dar, der den Akt dem farbigen Flächenzusammenhang integrierte. Wesselmann bricht mit der klassischen Lösung, die in der genuinen künstlerischen Bilderfindung das idealische Prinzip der Vereinbarund des Einzelnen mit dem Ganzen bewahrt hat. Mit Hilfe der Collage erkennt er in diesem Modell die Unverträglichkeit von Figur und Raum wieder, die bei Goya, Ingres, Manet und Cézanne noch offenlag. Das Thema seiner Interieurs ist nun die Konfrontation zwischen realem und scheinhaftem Raum, zwischen luminaristischer und koloristischer Farbgebung. Oft bietet sich eine mondrianeske Farbtrias als ästhetisches Ordnungsprinzip an, um sich in der ironischen Konkurrenz zwischen reiner Farbe und Gegenstandsfarbe dann doch als bloßes Zitat zu erkennen zu geben. Das schematisierte Aktbild wird zwar in den Farbzusammenhang einbezogen, der jedoch ein ebenso entleerter, keinerlei Überhöhung in einer künstlerischen Handschrift anbietender ist.

Aber auch Wesselmann bietet die Utopie einer Synthese, nämlich der zwischen künstlerischer und industrieller Produktion. Der Blick in den Raum wird nicht in die schöne Flächenkomposition umgeleitet, sondern in den Vergleich der Substanzen. Dabei zeigt die weitere Entwicklung des Werks, daß der eigentliche Zielpunkt dieser Interieurs das Dazwischen ist, die Relation zwischen Bild und Bildträger, Figur und Grund, wie besonders in den ›standing paintings‹ deutlich. Das Durchblicken auf einen Hintergrund wird als eine konventionalisierte Erkenntnisstruktur ins Bewußtsein gerückt, die darauf angewiesen ist, nicht nur das Bild selbst, sondern auch das, worauf es verweist, mit der Anschauung mitgeliefert zu bekommen. Die allogisch eingesetzten scharf umgrenzten Farbflächen inmitten der Realien oder realistisch gemalten Gegenstände reflektieren diese Grenze, die Körper und Flächen umgreift, mithin sich als die künstlerische Materiatut jener Sinnkonstituierung erweist. Dem Akt als Leerform ist in den Interieurs der 60er Jahre diese Rolle übertragen, den bedeutungstiftenden Zwischenraum zu zeigen. Seine erotische Typisierung ist so weit getrieben, das fast nur noch die Silhouette übrig geblieben ist. In der Folge definiert Wesselmann die Wandfläche selbst als Bildelement. Der weibliche Körper wird als Negativform noch verstärkt, insofern er als solcher die Bildgrenzen positiv bestimmt. In den Metal Works, die seit den 80er Jahren entstehen, ist das Bild wie der Akt völlig durchlässig geworden. Es besteht aus bemalten Metallstreifen, die den zeichnerischen Duktus eigenhändiger Skizzen wiedergeben. *Monica Nude with Cézanne* (Abb. 10) scheint in vieler Hinsicht zur klassischen Gestalt der ruhenden Venus zurückzukehren. Doch die technoide Verfremdung der Skizze erlaubt es nicht, ihr Angebot vitaler Unmittelbarkeit ernst zu nehmen. Der Akt ist zwar wieder in seine Schwellenposition zurückgekehrt, die das Hinübergehen in einen anderen Zustand symbolisierte. Die Richtung jedoch ist nicht eindeutig ausgesprochen. Als Schwellengestalt bildet der Akt zum einen den Rahmen des Bildes und reicht zugleich in dieses Bild hinein. Die Betrachter sind außerdem auf die Wandfläche außerhalb des Werks verwiesen, wollen sie sich den Körper vergegenwärtigen. Die Negativität des weiblichen Aktbildes, die schon in der elegischen Stimmung bei Giorgione anklang, kulminiert hier, und zwar auch mithilfe der Radikalisierung des Ausdrucks erotischer Hingabe. Das von der negativen zur positiven Ausschnittsform verwandelte Cut out entfaltet die klassische Aufgabe des weiblichen Aktes, das



10 Tom Wesselmann, *Monica Nude with Cézanne (3-D)*, 1992, Kohle auf cut-out aluminium, 137,2 x 231,1 x 21,6 cm, Sidney Janis Gallery, New York

Nicht-Darstellbare zu repräsentieren. Die Transzendenz einer in Warenzeichen verwandelten Welt aber kann nur, dies zeigt die allseitige Öffnung des Bildes, die konkrete Wirklichkeit sein. Die scheinhafte Immaterialität des Bildgrundes ist nicht nur aufgehoben wie in der klassisch modernen Flächenkomposition; sie ist buchstäblich ›realisiert‹. Der obszöne Frauenkörper erlaubt endlich Durchsicht – jedoch nicht auf eine im ästhetischen Schein wiedererschaffene Natur, sondern auf das Interieur des Museums. Hier ist er nun erst recht opak geworden.

Diese Studie wurde erstmals im Februar 1995 an der Ludwig-Maximilian-Universität München im Rahmen der Vortragsreihe ›Erotik in der Kunst‹ vorgestellt.

Anmerkungen:

- 1 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Illuminationen. Frankfurt 1977, S. 251-261, Zitat S. 258.
- 2 Ebd., S. 259.
- 3 Edmund Hildebrandt: Malerei und Plastik des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1924, S. 129-137, Zitat S. 132.
- 4 Auf die Vermarktung voyeuristischer Interessen verweist im Zusammenhang des Aktbildes auch Hans-Ernst Mittag: Erotik bei Rubens. In: Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, hrsg. von Renate Berger u.a., Köln 1985, S. 48-88, S. 68, Anm. 90. Die Schlußfolgerung, daß eine Visualisierung des Erotischen in der Kunst heute wie auch in früheren Zeiten nicht primär der Sexualität gegolten haben dürfte, ist, soweit ich sehe, nicht gezogen worden.
- 5 Reflektiert wird, im Vorgriff auf heute Offenkundiges, der Stellenwert des massenmedialen Bildes, das nicht durch einen Inhalt, sondern z.B. durch die erwartete Einschaltquote und damit direkt oder indirekt als Werbeträger bestimmt ist. Die unmittelbare Vermarktung des Überbaus ist so weit fortgeschritten, daß der Versuch, in Bildern Wirklichkeit widergespiegelt zu finden, archaisch anmutet, mithin auch die Schlußfolgerung, daß an die Entwicklung anderer, alternativer Bilder positive Veränderung geknüpft sein könnte. So münden feministische Untersuchungen oftmals in die Mystik eines ›anderen‹ Blickes und Bildes, z.B. die dem hier Vorgebrachten ähnliche Themenstellung von Silvia Eiblmayr, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1993. In der Transzendierung der gegebenen ›männlichen‹ hin auf eine ›weibliche‹ Kunstproduktion wird der Mythos, den es zu analysieren gilt, lediglich fortgeschrieben.
- 6 Ein antikes Vorbild für die nackte ruhende Venus existiert allerdings nicht. Zur Problematik der inhaltlichen Begründung der Darstellung von Nacktheit in der Renaissance siehe Nikolaus Himmelmann: Ideale Nacktheit. Opladen 1985. Für Giorgiones ›Schlummernde Venus‹ dürfte die von Himmelmann bezüglich der Renaissance-Interpretation generell herausgestellte Verweiskfunktion auf Antike und ›Natur‹ maßgeblich sein.
- 7 Zur Eliminierung des Anblicks sexueller Handlung in der neuzeitlichen Bildkunst vgl. Konrad Hoffmann: Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Berlin und New York 1978, S. 146-158, bes. S. 150f.
- 8 In diesem kompositionellen Bezug auf die Landschaft liegt der entscheidende Ästhetisierungsfaktor, der dem Akt seine idollhafte Gegenständlichkeit nimmt, die in der skulpturalen Wiederverkörperung der knidischen Venus in der Quattrocento-Malerei noch vorherrscht. Vgl. zu letzterem Aspekt Berthold Hinz: Knidia oder: Des Aktes erster Akt. In: kritische berichte 3. 1989. S. 49-77, bes. S. 69ff.
- 9 »Der Scham, die als eine exquisit weibliche Eigenschaft gilt, aber weit mehr konventionell ist, als man denken sollte, schreiben wir die ursprüngliche Absicht zu, den Defekt des Genitales zu verdecken.« Sigmund Freud, Gesammelte Werke (im folgenden abgekürzt als ›GW‹) Bd. 15, S. 142.
- 10 Daß die Frau für das ›Nichts‹, das nicht Präsenze, ›Andere‹ etc. steht, ist schon oft bemerkt worden, ohne daß dieses Rätsel beanspruchen durfte, rational gelöst zu werden. Nachdem Freud Ansätze zu einer Erklärung des ›Rätsels Weiblichkeit‹ in der Bisexualität der weiblichen Entwicklung gesucht hat (GW XV, S. 140), wurde es von Lacan radikal entmaterialisiert in der Rede von einer ›Geschlechter-Konstruktion‹. Seine mystifizierende Deutung der Frau als ›nicht alles‹ eröffnete einen weidlich genutzten Assoziationspielraum. Die Repräsentation der Differenz konnte nun das »Sichtbarmachen einer ausgelöschten weiblichen Subjektposition« begründen. Entsprechend verzichtet Elisabeth Bronfen auf eine historische Deutung jener Repräsentation des ›Anderen‹ zu-

gunsten ihrer »Performanz«, also ihrer Reinszenierung. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, Zitate S. 624.

- 11 Vgl. die Deutung des Totentanzes als Bild für den kastrierenden Vater bei Peter Priskil: Der Totentanz. In: System usw. Zeitschrift für Klassische Psychoanalyse, 4, 1986, H. 1, S. 6-47 (Frdl. Hinweis von Konrad Hoffmann).
- 12 Der eigentliche Sinn des elegischen Gefühls besteht, wie es Panofsky anlässlich Poussin formuliert hat, durch das im Glück bewahrte Bewußtsein der Sterblichkeit im Unterschied zur moralisierenden mittelalterlichen Vanitas-Drohung. Erwin Panofsky: Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen. In: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978, S. 351-377, bes. S. 363f.
- 13 Aufschlußreich ist unter diesem Aspekt, daß sich die Erhöhung der Frau zum universalen Liebesobjekt mit dem ersten Erscheinen des Bürgertums, im 12. Jahrhundert, entwickelt hat. Vgl. Hoffmann (wie Anm. 7), S. 146f. Die Minne in ihrer Analogie zum Marienkult dürfte aber nicht allein der zivilisierenden Triebbändigung im Sinne von Elias' Modell gegolten haben, das eine historische Notwendigkeit der Affektmodellierung nicht aufweist. Vielmehr deutet sich in der sublimierten Liebesbeziehung zu einer unerreichbaren Frau, wie sie auch in der isolierten Aktdarstellung visualisiert wird, eine der Herrscher- und Gottesliebe ebenbürtige Objektbeziehung an. Die malerische Erotisierung des weiblichen Körpers wäre als ein erstes historisches Anzeichen für die moderne Krise der Repräsentation zu begreifen – der bürgerlichen Gesellschaft inhärent, weil sie sich nicht in einer menschlichen Beziehung zentrieren und symbolisieren kann, da ihre Strukturen nicht im (feudalen) Personenverband gründen, sondern in der abstrakten Geld-Beziehung. Das Herrscherbild, in dem die Macht zur Gegenständlichkeit ruhte und welches alle ikonographischen Systeme aus sich heraussetzte, entsteht gleichsam als Surrogat wieder in der ästhetisch vermittelten, scheinbar naturgegebenen erotischen Anziehungskraft des weiblichen Körpers, dem

zugleich – symbolisiert durch die »Kastration« – der Mangel, das Verschwinden visueller Präsenz und personelle Greifbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse eingeschrieben ist. Die weibliche »Natur« ist so Vorschein aufklärerischen Beharrens auf dem Naturrecht und entlarvt dieses zugleich als Fortsetzung des dynastisch-organischen Legitimitätsdenkens. Die sexuelle Thematik erscheint als Teil des bürgerlichen Mythos', der die feudale Legitimation von Herrschaft durch »Natur« mithilfe von antiken Elementen restauriert. Insofern berührt sich das Bild des erotisierten weiblichen Körpers mit dem neuzeitlichen Streben, in der privaten Sphäre der Paarbeziehung den Lebensmittelpunkt zu imaginieren, der die Abstraktheit der gesellschaftlichen Existenz vermeintlich aufhebt. Das archaische Gepräge, welches die sexualisierte, jenseits der gesellschaftlichen Beziehungen im privaten Raum konzipierte Liebe aufweist und welches die Moderne aufkündigen wird, empfängt sie noch von der religiösen Liebe des feudalistischen Zeitalters, die Hegel deshalb nicht zu unrecht als das primäre Thema der Malerei beschrieben hat.

- 14 Freud GW XV, S. 94: »... denn der Verlust des männlichen Gliedes hat ja die Unmöglichkeit einer Wiedervereinigung mit der Mutter oder dem Ersatz für sie im Sexualakt zur Folge [...], die so häufige Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib [ist] der Ersatz dieses Koituswunsches.« Die Symbolisierung des Mutterleibs durch »Mutter Erde« ist ein Topos, der keines weiteren Belegs bedarf. Relevant für die Deutung der Landschaft in Giorgiones Bild ist ihre Sehnsuchtsgestalt, die sie als wiedergefundenes Bild der Vergangenheit charakterisiert und sich dem von Freud auf jenen Komplex bezogenen »Déjà vu«-Erlebnis anschließt. »Diese Örtlichkeit ist dann immer das Genitale der Mutter; in der Tat kann man von keinem anderen mit solcher Sicherheit behaupten, daß man »dort schon einmal war.« (GW II/III, S. 404). Schon das christliche Ebenbild Arkadiens, die Auferstehung der Toten, stellt sich als symbolischer Geburtsvorgang dar und entstammt nach Freuds Deutung jenen Gedanken über das Leben im Mutterleib

- (ebd., S. 405, Anm. 2). Für die mütterlichen Züge der Venus spricht auch, daß in Colonnas Text eine Inschrift mit den griechischen Worten »Der Mutter aller Dinge« aufgeführt wird. Dazu Wolfgang Kemp: *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie.* Frankfurt a.M. 1973, S. 48.
- 15 Vgl. Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie.* Berlin 1972, S. 744, Anm. 189, zum Niedergang der Handels suprematie Norditaliens und der nachfolgenden Stadtflucht und Reagrarisierung der Wirtschaft im ausgehenden 15. Jahrhundert.
- 16 Freud GW II/III, S. 357.
- 17 Vgl. Meyer Schapiro: »Muscipula Diaboli«, *The Symbolism of the Mérode Altarpiece.* In: *Late Antique, Early Christian and Medieval Art. Selected Papers,* New York 1979, S. 1-11, bes. S. 4.
- 18 Die frühesten Darstellungen des weiblichen Aktes im Innenraum sind allerdings nicht in mythische Kontexte eingebunden. Sie entstammen der profanen mittelalterlichen Thematik des Bades. Siehe Daniela Hammer-Tugendhat: *Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz.* In: *kritische berichte* 3. 1989, S. 78-99, bes. S. 85-87.
- 19 Ihre Anonymität wird auch nicht dadurch aufgehoben, daß eine bestimmte Mätresse als Modell ausfindig gemacht werden konnte, u. a. durch Hans Ost: *Tizians sogenannte Venus von Urbino und andere Bühlerinnen.* In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag,* hrsg. von Justus Müller-Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 129-149. Die Rückführung auf den immer wieder gegen allegorische Überinterpretation ins Feld geführten »Lebenszusammenhang« vermag zwar die möglichen Intentionen des Auftraggebers Guidobaldo della Roveres ins Licht zu rücken, doch die Klassifizierung des Gemäldes als mythologisch verkleidetes Kurtisanenporträt vermag noch keine Bildinterpretation zu liefern.
- 20 Die Truhe scheint als Symbol des weiblichen Geschlechts bestätigt in Mätressenporträts der Schule von Fontainebleau, z.B. in dem Gemälde des Baseler Kunstmuseums. Der Öffnung der Truhe korrespondieren hier zahlreiche andere Öffnungen (des Fensters, des Rings, der zum Kreis geformten Finger). – Zur Beziehung zwischen der im textilen Umraum der Venus Tizians präsenten Technik des Webens und Flechtens mit dem weiblichen Geschlecht siehe Freud GW XV, S. 142, der diese »einzige« weibliche Erfindung mit der Scham in Verbindung bringt, mithin dem Kastrationskomplex zuordnet (vgl. Anm. 9).
- 21 G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III.* Frankfurt 1986, S. 14 (Hervorhebung vom Autor).
- 22 Giulio Bocasone, »Danae« (Mitte des 16. Jahrhunderts), abgebildet bei Lynn Hunt (Hrsg.): *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800.* New York 1993, S. 67, Abb. 1.6.
- 23 Die Überhöhung des weiblichen Körpers mag Erklärung finden in Freuds These, daß die Genese weiblicher Sexualität in sich eine Wendung vom aktiven zum passiven Triebziel verlange, gleichsam eine in sich reflektierte Männlichkeit sei. GW XV, S. 124-145. Der klassische weibliche Akt verkörpert Transzendenz demnach am Vorbild der *einen* Libido, die nur in der Frau als männlich-weibliche darstellbar war.
- 24 Zur Ableitung der Pose vom Motiv der schwimmenden Nymphe siehe Paul Frankl: *Boucher's Girl on the Sofa.* In: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky,* hrsg. von M. Meiss. New York 1961, Bd. I, S. 138-152.
- 25 Siehe z.B. Charles Challe, »Die gefällige Zofe«, abgebildet bei P. Wagner: *Lust und Liebe im Rokoko.* 1986 o.O., S. 58.
- 26 Um 1646, Stockholm, Nationalmuseum. Zum Thema siehe auch Mittig (wie Anm. 4).
- 27 Vgl. Hildebrandt (wie Anm. 3), S. 146. Fragonards Aktdarstellungen werden in die Nähe der venezianischen Tradition gerückt, wo »alles Sinnliche in Geistiges« verwandelt sei, während Bouchers »Ruhendes Mädchen« dagegen »stofflich brutal und obscön [...] künstlerisch leer und uninteressant« erscheine.
- 28 Ebd., S. 146.
- 29 In Goyas Radierung »Tantalus« (Städel-

- ches Kunstinstitut) ist die profane Aneignung des christlichen Bildmotivs und die Verkehrung der Geschlechterrollen noch deutlicher.
- 30 Die in jenem historischen Augenblick entstehende Ästhetik der Einfühlung versuchte, ausgehend von Herder, die mit dem mythischen Zusammenhang verlorengegangene Welthaltigkeit des Bildes wiederherzustellen. Merleau-Ponty: »Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Malerei in Welt«; zitiert nach Lorenz Dittmann: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter 44. 1973, S. 287-316, S. 290.
- 31 Formulierung Pinders, von Sedlmayr aufgegriffen zur Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Ornament und Wand im Rokoko, zitiert nach Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. Berlin 1962, S. 47.
- 32 Hierzu Wolfgang Kemp: Das Bild der Menge (1789-1830). In: Städel-Jahrbuch 1973, S. 249-270.
- 33 Das Wort stammt ab von türkisch »oda« (= Zimmer), ist also vergleichbar mit dem deutschen »Frauenzimmer«.
- 34 C. Blanc: Histoire des peintres de toutes les écoles: Ecole vénétienne, Paris 1868, S. 15. Vgl. Theodor Reff, Manet and Modern Paris, National Gallery of Art, Washington, S. 45. Hier wird die Anekdote mit dem angeblichen Wunsch Manets parallelisiert, dem Publikum seine Referenz zu erweisen (!).
- 35 Vgl. Gerhard Wolf: Velaverunt faciem eius. Überlegungen zum Christusbild des Quattrocento. In: kritische berichte 4. 1991, S. 5-18, bes. S. 12ff. Die Idee liegt nahe, daß jene Vorstellung des versehrt-unversehrten Körpers in der Renaissance nunmehr dem erotischen Frauenkörper einbeschrieben wird, während Christus seine weiblichen Qualitäten abgibt, männlich heroisiert wird. Die mittelalterliche Vorstellung der Weiblichkeit Christi – präsent etwa in der Geburt der Kirche aus der Seitenwunde, die auch visuell als Vagina präsentiert wurde (ebd., Abb. 5, S. 12) – wäre gewissermaßen partiell übergegangen an die idealisierte Geliebte.
- 36 Timothy Clark: The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers. London 1990, S. 117f. Manet habe den Maskenzauber des zeitgenössischen Kurtisanenbildes gebrochen, indem er Olympias Körper eine Klassenzugehörigkeit eingeschrieben habe. Außer in der an Kenneth Clark orientierten Begrifflichkeit von »Nacktheit« (nakedness) im Gegensatz zu »Akt« (nude) findet dieser vermeintliche Klassencharakter des dargestellten Körpers keine Begründung. Es kann auch gar keine Begründung geben, da der Klassencharakter etwas Allgemeines, Abstraktes, eben nicht den individuellen Körpern selbst Anhaftendes ist. Nicht nachvollziehbar ist außerdem Clarks Argument, der Schamgestus Olympias könne nicht mehr wie bei Tizians oder Giorgiones Venus das Fehlen des Phallus signalisieren (S. 135f.). Im Gegenteil: Die Herrschaft der (Ober-)Fläche auch in diesem Bereich macht die Abwesenheit total, d.h. mit dem unbestimmt Räumlichen des Schoßes geht die Möglichkeit verloren, den Mangel zu transzendieren.
- 37 Auch Panorama und Diorama können, als Instrumentarien zur Reproduktion des Bestehenden, eben nicht mehr die transzendente Bedeutung der Ferne einholen, die das im Einzelnen wirkende Ganze meinte, denn sie lassen das Einzelne als solches bestehen.
- 38 Diese Huldigung ging bis zur Heiligung (s. Kurt Leonhard: Die heilige Fläche. Stuttgart 1948), was den retrospektiven Anteil moderner Ästhetik deutlich macht. Die »heilige Fläche« tritt an die Stelle des Lichtes, dessen Anblick bei Dante mit dem Eintritt in himmlische Sphären wie mit dem Anblick des göttlichen Geliebten Beatrice verbunden war und welches in der Malerei die Herrschaft des Raumes als Transzendenz zur Geltung gebracht hatte.
- 39 Die spätere 1873-74 entstandene Version befindet sich im Musée d'Orsay.
- 40 Aber auch die Assoziation von Tischbeins Gemälde »Goethe in der Campagna« stellt sich ein. Der Habitus Goethes – abgeleitet von einem antiken Idealakt – »bezeichnet einen reinen Zustand menschlichen Verhaltens, den der »untätigen Ruhe«; er bedeutet Abkehr von der repräsentativen

Formel der höfischen Gesellschaft. Wolfgang Kemp: Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation. In: Städel-Jahrbuch 5.

1975, S. 111-134, Zitat S. 114. Cézannes sarkastische Kommentierung dieses bürgerlichen Idealbildes einer freien, natürlichen Menschlichkeit lebt von der Umformung zur Rückenfigur. Die ursprünglich der antik-arkadischen Natur geltende Kontemplation verwandelt sich in eine theatrale Inszenierung, die Betrachter und Betrachtetes gleichermaßen erfaßt.

- 41 Vgl. hierzu Mary Louise Krumrine: Paul Cézanne. Die Badenden. Kunstmuseum Basel 1989, S. 50-57.
- 42 Auch am oberen Bildrand geht das Zeldreieck über in die Landschaft eines Gemäldes. Das Stilleben links komplementiert die Ingredienzien des Interieurs der ›Olympia‹.
- 43 Fast 30 Jahre früher hat Courbet in seinem monumentalen Atelierbild eine ähnliche Aussage gemacht. Das weibliche Aktmodell tritt an die Landschaft auf der Staffelei die Rolle der Verkörperung einer versöhnten Menschheit ab. Der Künstler »als Mittelpunkt der Welt« schafft, dennoch unabhängig von ihr, eine neue Wirklichkeit. Vgl. Klaus Herding: Das ›Atelier des Malers‹ – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung. In: Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. Frankfurt a.M. 21984, S. 223-247, Zitat S. 245. Mit dieser romantisch konservativen Vorstellung vom göttlich herrscherlichen Künstler verbindet sich als Paradoxon die Suche nach einem adäquaten Ausdruck für ein sozialistisches Gleichheitsideal. Die Priorität der Landschaft als Bild der Versöhnung gibt immerhin der Einsicht in die Unmöglichkeit Ausdruck, daß durch Abbildung im Sinne von Historie oder Allegorie gesellschaftliche Wahrheit und Utopie darstellbar sei. Dies deckt sich mit der Beobachtung, daß die Landschaftsbilder Courbets einen hohen Grad an Substanzgleichheit der Bildelemente vermitteln und damit die Aussicht auf die abstrakte Malerei als einzig möglicher Ausdruck von Egalität aufscheint. Bezeichnend für die in der ästhetischen Immanenz aufbewahrte Utopie ist es, daß Courbet die Versammlung der Welt wie ihre malerische Umsetzung in ›demokratische‹ Natur im Atelier, dem hermetischen Kunstraum stattfinden läßt, der ebenso okkult verdunkelt wie welthaft geweitet erscheint.
- 44 Die Verähnlichung von Körper und Nicht-Körper führt aber nicht auf das groteske Prinzip des frühen Cézanne zurück. Anders verhält es sich bei Dix, der dasselbe formale Mittel ins Satirisch-Destruktive wendet. Exemplarisch ist die Analogisierung von Körper- und Pflanzenform in dem Aquarell ›Am Fenster‹ (1922), abgebildet bei Eva Karcher, Otto Dix 1891-1969. Leben und Werk, Köln 1988, S. 110. Wie andere Zeitgenossen symbolisiert er die historische Mortifikation des weiblichen Aktes im Thema Lustmord. Der durch die ästhetische Konstruktion entsinnlichte weibliche Körper wird als ermordeter wieder sexualisiert. Zum Thema Kathrin Hoffman-Curtius: George Grosz, ›John der Frauenmörder‹. Hamburger Kunsthalle 1993.
- 45 Pollock hat die reale Verräumlichung des Bildes weiter entfaltet. In dem Gemälde ›Stenographic Figure‹ (1942) dekonstruiert er den spätkubistischen Akt, indem der die Flächenkomposition einer liegenden weiblichen Gestalt durch eine weitere Schicht gekritzelter Pinselstriche kommentiert.
- 46 Denis Diderot, zitiert nach Hegel (wie Anm. 21), S. 79.