

Das Bild der „schönen Frau“ als Abwehr der Todesdrohung – Aspekte zum weiblichen Akt.

Ich beginne mit einem Zitat von Rilke aus den Duineser Elegien von 1923:

„Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, uns zu zerstören“ (Rilke, 1923, S. 685).

Dieses Zitat von Rilke macht deutlich, welche Faszination und Bedrohung von der Schönheit auszugehen vermag. Dabei wird Schönheit in unseren kulturellen Bezügen häufig mit weiblicher Schönheit gleichgesetzt und mit weiblicher Sexualität verknüpft. Welche Strategien wurden in der europäischen bildenden Kunst entwickelt, die Verlockung und Bedrohung durch die weibliche Schönheit zu bannen? Und wie wird weibliche Schönheit und Sexualität in der bildenden Kunst dargestellt?

Im Mittelalter dienen vor allem Badeszenen mit ihrem erotischen Charakter – wie die vielfältigen Jungbrunnendarstellungen – dazu, Schönheit und Sexualität zu zeigen. Hier eine typische Jungbrunnendarstellung.

Abbildung 1: Jungbrunnendarstellung München, Alte Pinakothek



Was sehen Sie?

Es sind nackte Männer und Frauen dargestellt.

Und was fällt Ihnen im Gegensatz dazu - bei dieser Ihnen wahrscheinlich geläufigeren Darstellung des Jungbrunnens von Lucas Cranach d. Älteren - auf?

Abbildung 2: Jungbrunnen Lucas Cranach d. Älteren



Ganz recht: hier sind nur noch die Frauen nackt. Ist das Fehlen der nackten Männer nur Zufall?

Hammer-Tugendhat (2000, S. 72) schreibt dazu: „In der höfischen Kunst des Spätmittelalters ... sind männliche Figuren in den erotischen Handlungskontext noch integriert.“ Aber bereits bei der weithin bekannten Darstellung des Jungbrunnens von Lucas Cranach dem Älteren fällt auf, dass nur noch die Frauen nackt sind. Alte nackte Frauen werden von scheinbar alterslosen Kavalieren in den Jungbrunnen geführt und entsteigen ihm als junge Frauen. Offenbar haben nur Frauen einen Jungbrunnen nötig.¹

In der Renaissance kommt es dann zum endgültigen Auszug des nackten Mannes wie auch des Mannes überhaupt aus dem erotischen Bild. Seither signalisiert männliche und weibliche Nacktheit Unterschiedliches, ja Gegenteiliges in der Kunst: Männliche Nacktheit - bspw. der David des Michelangelo oder der Denker von Rodin - symbolisiert häufig heroische Autonomie, weibliche Nacktheit reduziert sich meist auf Erotik und Schönheit (Vgl. Hammer-Tugendhat 2000, S. 72). Die

¹ Hammer-Tugendhat (2000, S. 72) schreibt: „In der höfischen Kunst des Spätmittelalters hingegen sind männliche Figuren in den erotischen Handlungskontext noch integriert. Dies gilt insbesondere für die vielfältigen Badeszenen mit erotischem Charakter. Eines der beliebtesten Motive der höfischen Kunst war der Jungbrunnen. Seit der Verbildlichung dieses literarischen Motivs im frühen 14. Jahrhundert auf Elfenbeintafeln, Bildteppichen und Wandmalereien waren immer Frauen und Männer an der Verjüngungskur beteiligt. Nackt tummeln sich beide Geschlechter im Wasser und umarmen sich: der Effekt der Verjüngung ist die Liebe. Lukas Cranach malte 1546 eine der letzten Fassungen dieses höfischen Themas. Nun sind es nur mehr die Frauen, die nackt sind, im Wasser baden und sich verjüngen. Die Männer bleiben bekleidet und nehmen die verjüngten Frauen in Empfang.“

unterschiedlichen Kontexte, in denen männliche oder weibliche Nacktheit in der Kunst der Renaissance gezeigt wird, implizieren eine spezifische Blick- und Geschlechterordnung. Dieser möchte ich im Folgenden am Beispiel der weiblichen Aktmalerei der Renaissance – in dem sich diese Blick- und Geschlechterordnung mustergültig zeigt – nachgehen. Dazu werde ich zunächst am weiblichen Aktbild die Tendenz zur Vereinseitigung des Blickverhältnisses und der Fetischisierung des weiblichen Körpers aufzeigen. Dazu beziehe ich mich auf Freuds Interpretation des Medusamythos, in dem er die Kastrations- und Spiegellogik anhand des Schicksals der Medusa explizit aufzeigt. In einem letzten Schritt möchte ich am Beispiel der Olympia von Manet zeigen, wie die Kunst der Moderne diese Vereinseitigungstendenz aufbricht, selbstreflexiv wird und den Raum für die Wechselseitigkeit des Blicks öffnet, in dem auch der Betrachter Objekt des Blicks – nämlich des Blicks einer gemalten Anderen - wird.

Zurück zur Renaissance und zum Aktbild:

In der Renaissance bildet sich das weibliche Aktbild als einzigartige Kunstgattung aus, die sich so nur in der europäischen Kunsttradition findet.

Abbildung 3: Klassische Aktdarstellung: Alexandre Carbanel 1863: Geburt der Venus



Nach dem Kunsthistoriker Kenneth Clark (1956, S. 3) ist daher auch für den Akt nicht Nacktheit als solche charakteristisch. Vielmehr ist es eine spezifische Art des Sehens - ein Blickverhältnis-, das im Gemälde oder einem Foto realisiert wird und es erst zu einem Akt macht. Diese Blickordnung, die sich mit der europäischen Aktmalerei durchsetzt, ist bis heute das vorherrschende Wahrnehmungsmuster und bestimmt den Hauptteil unserer Bilder: Denn Bilder von entblößten Frauenkörpern sind bis heute ein bevorzugtes Sujet der westlichen Kultur. Nach Sombart (1995, S. 17) ist dabei die nackte Frau immer auch die „schöne Frau“. Berger (1974, S. 51) stellt fest, dass in der durchschnittlichen europäischen Aktmalerei die Hauptperson niemals dargestellt wurde. Charakteristisch für den Akt ist ein männliches autonomes Betrachter-Subjekt, das auf eine im Bild dargestellte weibliche Figur blickt. Diese Position des blickenden Subjekts vor dem

Bild inauguriert eine Art des Sehens, bei der die betrachteten Gegenstände zu auf die eigene Wahrnehmung bezogenen Objekten werden. Um zu einem Akt zu werden, muss ein nackter Körper als Objekt gesehen werden. Konstitutiv für den Akt ist also das Zurschaugestelltwerden von Nacktheit. Nacktheit fungiert beim weiblichen Akt nicht im Sinne eines authentischen Ausdrucks des eigenen Selbst. Die nackt dargestellten Frauen drücken mithin nicht ihre Sexualität oder ihre Gefühle aus. Das bedeutet aber, dass sie zwar gesehen, nicht aber als sie selbst erkannt werden. Stattdessen spiegeln sie die Erwartungen, die der Betrachter an sie heranträgt. Berger (1974, S. 53) führt dazu weiter aus: „Fast alle nach der Renaissance in Europa entstandenen sexuell bestimmten Bildwerke sind frontal angelegt – entweder im wörtlichen oder im metaphorischen Sinn -, da die sexuelle Hauptfigur der von vorn auf die Darstellung blickende Betrachter/Besitzer ist.“ Der Mann ist das blickende Subjekt, die Frau das blicklose Objekt im Bild.

Die Frau wird dabei zu einem Anblick, Weiblichkeit zum „erblickten und angeblickten“ und in der Folge zum schönen Geschlecht. Fortan ist es ein Blickverhältnis, welches die Geschlechtszugehörigkeit prädiziert. Wer aktiv blickt ist männlich, wer angeblickt wird, weiblich. Diese Polarisierung von blickendem Subjekt und angeblicktem Objekt konvergiert in der Zuschreibung von Geist als männlich und Materie als weiblich. Der Sehsinn, Träger des Blicks, gilt als der geistigste aller Sinne und wird daher dem Logos zugerechnet, während

Weiblichkeit der geist- und blicklosen Materie zugeschlagen wird. Die Enthauptung der Medusa kann als Gründungsmythos dieser Blickordnung gelten. In ihm wird die Vereinseitigung des Blicks, in dem der männliche Blick über den weiblichen, dämonisierten Blick triumphiert und Weiblichkeit in ein Spiegelbild (von Männlichkeit) gebannt wird, gezeigt. Diese Blick- und Geschlechterordnung prägt fortan weite Bereiche der abendländischen Kultur und ihrer kulturellen Repräsentationen – besonders die Darstellung von Frauen.

Wie kommt es zur Vereinseitigung der Blickordnung? Meiner Ansicht nach erzählt der Medusamythos genau von dieser Vereinseitigung bzw. Verengung.

Medusa und ihre beiden Schwestern gehören als machtvolle Gestalten weiblicher Schöpfungskraft einer vorgängigen matriarchalen Ordnung an. Entsprechend stellt die griechische Mythologie Medusa als außergewöhnlich schöne weibliche Gestalt dar, die sich Männern gegenüber stolz und selbstbewusst verhält. Die Wandlung Medusas von einer Schönheit zum Ungeheuer im Vorfeld ihrer endgültigen Entmachtung versinnbildlicht die Dämonisierung autonomer weiblicher Sexualität im Zuge der Etablierung der neuen patriarchalen Ordnung. So trifft Medusa der unbändige Zorn der patriarchalen Göttin Athene – einer Kopfgeburt des Zeus –, als diese sie mit Poseidon beim Sex in einem ihrer Tempel überrascht. Als Strafe verwandelt sie Medusa in ein derart entsetzliches Ungeheuer, dass ihr bloßer Anblick jedermann zu Stein erstarren lässt. Fortan erscheint Medusa als geflügeltes

Ungeheuer mit Schlangenhaaren, langen Eckzähnen, einem Schuppenpanzer, glühenden Augen und heraushängender Zunge.

Hier eine antike Medusadarstellung (Medusa auf dem Schild der Athene, Parthenon (römische Kopie in der Glyptothek München).

Abbildung 4:



Der Mythologie zufolge hat Athene Medusa nicht nur dafür gehasst, dass sie in einem ihr geweihten Tempel mit Poseidon Sex hatte, sondern auch dafür, dass Medusa geprahlt hatte, sie übertreffe Athene an Schönheit. Trotz der ihr in der Mythologie zugeschriebenen Schönheit wurde Medusa in der frühen Kunst als sehr hässlich dargestellt – nach Preimesberger (1989) verkörpert sie einerseits ein „Paradigma des Hässlichen“ und zugleich ein „Paradigma der Faszination des Schrecklich-Schönen“ – und erst mit dem Wiederaufleben des Perseusmythos in der Renaissance wird sie weniger ungestalt

abgebildet. Doch mit der Schmähung der früheren Göttin und ihrer sexuellen Potenz ist es nicht getan, sondern der Mythos legt Zeugnis ab von der Depotenzierung des weiblichen Blicks und der auf ihm gründenden matriachalen Ordnung. Zur Entmachtung des weiblichen Blicks als Repräsentant autonomer weiblicher Sexualität bedarf es der Verwandlung der Frau in ein (Spiegel-)Bild. So schenkt Athene Perseus einen glanzpolierten Schild/einen Spiegel und lehrt ihn, dass er damit die zum Ungeheuer gewandelte Medusa im Spiegelbild ansehen könne, um ihrem direkten Anblick und damit der Gefahr der Versteinerung zu entgehen. Perseus entwindet sich also dem dämonisierten und kastrierenden weiblichen Blick, indem er Medusa in ein Spiegelbild bannt. Die neue Geschlechterordnung basiert auf dieser spiegelbildlichen Selbstvergewisserung von Männlichkeit mittels der in ein Spiegelbild gebannten „Anderen“/der Frau. Weiblichkeit wandelt sich unter diesem Blick zur Projektionsfläche und zum Kristallisationspunkt männlicher Phantasien und Ängste, was Freud bei seiner Ergründung des grauenerregenden Bildes der Medusa trefflich herausgearbeitet hat: Freud deutet den antiken Mythos auf der Folie der klassischen psychoanalytischen Sexualtheorie. In seinem Manuskript Das Medusenhaupt von 1922 geht er von der Gleichsetzung „Kopfab schneiden = Kastrieren“ aus. Für ihn ist die Angst vor dem Medusenhaupt ein Kastrationsschreck, wie der, bei dem der Knabe das von Haaren umsäumte Genitale der Mutter entdeckt. Die Schlangenhaare des Hauptes stammen also aus dem

Kastrationskomplex. Ferenczi äußerte sich ähnlich in seiner Notiz Zur Symbolik des Medusenhauptes von 1923. Er deutet das Medusenhaupt als Schrecken verbreitendes Symbol der weiblichen Genitalgegend, dessen Einzelheiten von unten nach oben verlegt wurden. Die vielen Schlangenhaare lassen auf das Vermissten des Penis in der Sicht des Kindes schließen. Auf den Mythos bezogen, geht vom Anblick des mütterlichen Genitale der Medusa für den Mann Perseus eine Kastrationsdrohung aus, die nur durch die Ausschaltung des Blicks der Medusa mittels Verwandlung in ein Spiegelbild gebannt werden kann. Die Spiegelung macht den als kastrierend imaginierten Blick der Medusa unschädlich und ermöglicht Perseus wie auch dem kleinen Jungen die Aneignung der Gefährlichkeit ihres Blicks. Im Mythos der Medusa wie auch in Freuds Theorie der Geschlechterdifferenz ist also der Einsatz wie Irigaray (1980, S. 57) schreibt „von Anfang an der Blick“.

Wie vollzieht sich aber das Erkennen und Anerkennen des Geschlechtsunterschiedes in diesem visuellen Register, und welche Positionen innerhalb der Blickordnung werden dabei dem Weiblichen und Männlichen zugewiesen? Folgen wir dem Blick des Freudschen Jungen! In den „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ erfahren wir, dass der Junge zunächst den Geschlechtsunterschied vernachlässigt. Der Junge schreibt nach Freud (1908, S. 176) „allen Menschen, auch den weiblichen Personen, einen Penis“ zu, „wie ihn der Knabe vom eigenen Körper kennt“. Und weiter heißt es: „[...] und seine

Wertschätzung (gemeint ist der Penis des Jungen) spiegelt sich logisch in dem Unvermögen, sich eine dem Ich ähnliche Persönlichkeit ohne diesen wesentlichen Bestandteil vorzustellen. Wenn der kleine Knabe das Genitale eines Schwesterchens zu Gesicht bekommt, so zeigen seine Äußerungen, dass sein Vorurteil bereits stark genug ist, um die Wahrnehmung zu beugen; er konstatiert nicht etwa das Fehlen des Gliedes, sondern sagt regelmäßig, wie tröstend und vermittelnd: der ... ist aber noch klein; nun, wenn sie größer wird, wird er schon wachsen.“

Freud greift hier selbst die Metapher der Spiegelung auf, um den psychischen Mechanismus der Verkennung des Geschlechtsunterschiedes zu beschreiben. Weil der Junge beim Anblick des weiblichen Genitales darauf beharrt, sein eigenes Genitale zu sehen bzw. er seinen als Ideal gesetzten Körper gespiegelt zu bekommen wünscht, wird der Anblick des weiblichen Genitales für ihn zum Inbegriff der Kastration. Im Register der Spiegelidentifikation droht dem Jungen beim Anblick der Anderen/des Mädchens ein katastrophaler narzisstischer Einbruch, gerade weil er eine Spiegelung des eigenen Selbst bzw. Körpers zur Selbstvergewisserung eigener Unversehrtheit erwartet. Unschwer lässt sich hier die Parallele zum Schrecken ziehen, den der Mythos vom Anblick der Medusa, mithin des weiblichen Genitales berichtet. Mit seiner Strategie, das Mädchen als kastriert zu setzen, kann der Junge an der Idee eines unversehrten Idealkörpers festhalten und die allen Menschen zukommende körperliche Vergänglichkeit allein

dem weiblichen Geschlecht zuschreiben, und so die mit der eigenen körperlichen Versehrtheit verbundene narzisstische Kränkung abwehren. Die Setzung des eigenen Körpers als unversehrt und des anderen (weiblichen) als kastriert, bedarf des willentlichen Verkennens, des nicht genau Hinsehens, Umdeutens oder Zudeckens des Geschlechtsunterschiedes, nur so kann angesichts des Geschlechtsunterschiedes die Idee eines idealen Körper aufrechterhalten werden. Das im Medusamythos dargestellte Geschlechterverhältnis steht für diese Spiegellogik, in der der (männliche) Betrachter seine körperliche Unversehrtheit behauptet, indem er die Frau als Kastrierte setzt, oder aber, in Verkehrung dieser spiegelbildlichen Kastrationslogik, ihm die Frau als Kastrierende erscheint, stellt doch die weibliche Andersartigkeit eine dauernde Beunruhigung männlicher Unversehrtheit dar. Die Schlangen des Medusenhauptes lassen sich auf der Folie dieses Männerphantasma als Symbole des fehlenden weiblichen Penis – Kastrationsbeschwörung und -drohung zugleich - lesen. „[...] so schrecklich sie an sich wirken, dienen sie doch eigentlich der Milderung des Grauens, denn sie ersetzen den Penis, dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist“, schreibt Freud (1940, S. 47) und fügt hinzu: „Eine technische Regel: Vervielfältigung der Penissymbole bedeutet Kastration, ist hier bestätigt“ (ebd.). Die Schlangen sind Projektionen des fehlenden Penis und decken die Kastrationswunde ab. Sie eignen sich dazu durch ihre dem männlichen Organ ähnliche Gestalt.

Wenn aber der Anblick der nackten Frau und der weiblichen Genitalien derart erschreckend ist, wie uns der Medusamythos berichtet, wie lässt sich dann erklären, dass sich der weibliche Akt seit der Renaissance zu einer der bedeutendsten Kunstgattungen entwickeln konnte? Mit welcher Strategie wird in der Kunst der Kastrationsschreck gebannt, der vom Anblick der nackten Frau ausgeht? Die uns wohlvertrauten weiblichen Aktbilder zeigen stets sehr schöne nackte Frauengestalten. Dies kommt in der Rede vom „schönen“ Geschlecht, das in der Renaissance aufkommt und mit der dem weiblichen Geschlecht körperliche Vollkommenheit und ideale Schönheit zugeschrieben wird, sinnbildlich zum Ausdruck.

Ein besonders anschauliches Beispiel ist hierfür der Ihnen zu Beginn bereits gezeigte Akt „Geburt der Venus“ von Alexandre Cabanel von 1863, der den Vergleich mit heutigen Pin up-Bildern sicherlich nicht scheuen muss.

Meiner Ansicht nach zeigt sich in der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Schönheit eine der Strategien, mit der in der Kunst der Anblick des weiblichen Geschlechts annehmbar gemacht wird. Freud hat in seiner Deutung des Medusamythos auf den Mechanismus aufmerksam gemacht, wie mit einem Bild – hier dem schrecklich-schönen Bild des Medusenhauptes - die vom weiblichen Genitale ausgehende Kastrationsdrohung abge- bzw. überdeckt wird: Wie beim Fetischismus wird dem weiblichen Genitale ein Penis bzw. gleich mehrere Penisse – die Schlangenhaare der Medusa – hinzugedichtet, wobei die

Realität anerkannt und zugleich geleugnet wird (Vgl. Freud, 1927). In der weiblichen Aktmalerei finden wir einen ganz ähnlichen Mechanismus: Der furchterregende Aspekt des weiblichen Genitales als Symbol von Geburt und Tod wird hier mit dem Idealbild „schöne Frau“ abgedeckt. Sombart (1995, S. 56) führt dazu aus: „Der ‚Fetisch‘ - mit dessen Hilfe die Frau als ‚Sexualobjekt‘ annehmbar wird - ist der Phantasmus der ‚schönen Frau‘. [...] Die ‚schöne Frau‘ ist das ungefährliche Weib, das nun nicht mehr Objekt eines sexuellen Begehrens, sondern das Idol eines ästhetischen Kults wird.“ Die Idealität und Unversehrtheit des weiblichen Körpers – die der Frau im Rahmen der Kastrations- und Spiegellogik abgesprochen wurde und einen Herd dauernder Beunruhigung darstellt – wird nun auf einem anderen Schauplatz inszeniert. Fetischisierung und Verehrung weiblicher Schönheit sind Verleugnungsstrategien, mit denen der allein dem weiblichen Körper zugeschriebene Mangel verdeckt werden soll: Weil das weibliche Genitale wie kein anderes Objekt Geburt und Endlichkeit des Menschen – die größte Kastration überhaupt – symbolisiert und damit für beide Geschlechter etwas existentiell Bedrohliches darstellt, wird die mit der Körperlichkeit gegebene Versehrtheit des Menschen in einem ersten Schritt zwar anerkannt, jedoch allein dem weiblichen Körper zugeschrieben. Im zweiten Schritt wird der weibliche Körper zum großen Fetisch „schöne Frau“ hergerichtet und der Mangel menschlicher Versehrtheit mit diesem Bild von der schönen Frau abgedeckt: Zugleich weist die Verwandlung des

weiblichen Körpers in den großen Fetisch „schöne Frau“ immer schon auf diesen Mangel hin und hält ihn in besonderer Weise präsent. Die Kunst war lange Zeit der bevorzugte Ort, an dem die Verwandlung des weiblichen Körpers in den großen Fetisch „schöne Frau“ stattfand. Zwischen den begehrenden Blick des Mannes und das eigentliche Objekt seines Begehrens, das weibliche Genitale, schiebt der Künstler für den männlichen Betrachter das Bild vom idealschönen Körper der Frau – und verdeckt damit den furchterregenden Aspekt von Weiblichkeit. Hier möchte ich einen kurzen Exkurs auf die Gegenwart und mein Forschungsthema Schönheitschirurgie machen. In Zeiten expandierender Schönheitschirurgie scheint sich hier nämlich etwas zu verändern: So wird nicht mehr ein Bild vor den Körper geschoben sondern mittels Schönheitschirurgie werden nun die Körper selbst zum Bild. Es sind nun zunehmend die Körper selbst, die zum Bild – zum großen Fetisch „schöne Frau“ – werden. Zum idealen Bild von sich Selbst zu werden und damit die Kluft zwischen Ich und Ichideal zu überwinden, ist das verlockende Versprechen der Schönheitschirurgie, die nicht länger im Bereich des Imaginären operiert, sondern zunehmend die realen Körper ihrem Idealbild angleicht. Die Körper werden zur Leinwand. Das traditionelle Verhältnis von Körper und Bild wird verkehrt und die Differenz zwischen Bild und dem, wovon es ein Bild ist, aufgehoben. Bezogen auf die Bildwerdung des Körpers wird diese gesellschaftliche Entwicklung – die „Eroberung der Welt als Bild“ von der Heidegger gesprochen

hat, in der Gegenwartskunst vielleicht am spektakulärsten von der performance Künstlerin Orlan repräsentiert.

Abbildung 4: Orlan

Body Art Künstlerin Orlan



Orlan lässt ihr Gesicht in unzähligen Schönheitsoperationen berühmten Frauengemälden angleichen. Sie wählt die schönsten Gesichtspartien aus und lässt sich danach von einem Schönheitschirurgen modellieren: So trägt sie die Stirn der Mona Lisa Leonardo da Vincis, den Mund von Francois Bouchers Europa und die Augen von Jean-Léon Gérômes Psyche. Ihr Gesicht ist im ganz wörtlichen Sinn Leinwand und Bild.

Zurück zum weiblichen Akt:

Für die Epoche des weiblichen Akts lässt sich sagen, daß diese Kunstgattung eine Ikonographie des Geschlechterverhältnisses und der Sexualität hervor brachte, die bis heute als kulturelles

Wahrnehmungsmuster unsere Vorstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit bestimmt und die Berger (1977, S. 46) mit dem Diktum beschreibt: „Männer schauen aktiv an, Frauen werden passiv angeschaut“. Wenn ein Gemälde oder ein (Mode-) Foto nicht gerade ausdrücklich mit einer Verwirrung der Geschlechterrollen spielt, inszeniert es gewöhnlich Frauen und Männer auch heute noch entsprechend dieser Ikonographie. So blicken Männer in der Regel direkter aus dem Bild auf den Betrachter und zeigen nicht passiv ihren Körper, sondern das, was sie mit ihrem Körper gemacht haben oder machen könnten. Frauen dagegen neigen den Kopf, schlagen die Augen nieder, schauen von unten nach oben oder vermeiden auf andere Weise den frontalen Blick. Frauen treten mit ihrem Körper in Erscheinung und sind ihr Körper. Psychoanalytisch entspricht die männliche Position in dieser Blickordnung der des Voyeurismus, die weibliche Position der des passiven Exhibitionismus.

Eröffnet die Kunst der Moderne Auswege aus dieser fest gefügten Blickordnung, in denen der Frau die Funktion der narzisstischen Selbstspiegelung und des Fetisch zukommt und dem Mann die Position des willentlich verkennenden Betrachters, dessen Individualität ebenfalls nur in reduzierter Form in den Blick kommt? Dieser Frage möchte ich am Beispiel der Olympia von Manet nachgehen, die für einige Kunstkritiker den Beginn der modernen Malerei bezeichnet:

Abbildung 4: Manet Olympia, Musée d'Orsay Paris



1865 wird das Bild zum ersten Mal auf dem Pariser Salon gezeigt und löst einen der größten Kunstkandale des 19. Jahrhunderts aus. Mit der Olympia stellt Manet erstmals das Bild einer entblößte Frau seiner Zeit – die zudem eine Prostituierte ist - aus, ohne ihre Nacktheit wie in der Tradition üblich in einen verklärenden oder mystifizierenden Kontext einzubetten. Emile Zola schreibt 1903 (S. 138): „Alle Welt hätte aufgeschrien und den nackten Körper unanständig gefunden, dabei hätte Manet nur die Wahrheit gesagt und ‚wirkliches‘ Fleisch von junger und schon verblühter Schönheit auf die Leinwand geworfen, und wenn unsere Künstler uns sonst Venusbilder geben, so korrigieren sie die Natur und lügen“. Die Nacktheit Olympias verkörpert eine rein auf das Diesseits bezogene physische Erotik. Olympia ist eine selbstbewusste Frau, ein Individuum, die einzig im Dienst ihres zur Schau gestellten Körpers steht und mit ihrem direkten Blick auf den Betrachter auf die Vielzahl ihrer potenziellen Kunden verweist.

Bernheimer (1994, S. 163) beschreibt in einer subtilen Analyse die Wirkung Olympias auf den Betrachter als ein Changieren zwischen „gefügiger Bereitschaft und trotzigem Widerstand“ (ebd.). Olympia erscheint „klein und leicht zu beherrschen, gleichwohl gebieterisch und voll kühler Verachtung. Und „während ihre offene Bereitwilligkeit, sich als erotische Ware konsumieren zu lassen, dazu verleiten könnte, sie als Objekt zu betrachten, scheint sich ihre angespannte, selbstsichere Herrscherpose jeglicher Inbesitznahme zu widersetzen“ (ebd.) so Bernheimer. Die Verunsicherung, die Olympias direkter Blick im Betrachter auslöst, scheint darauf zu beruhen, dass Olympia „weiß“, dass sie ein Schauobjekt ist und aktiv an der Zurschaustellung ihres Körpers mitwirkt. Indem Olympia die konventionellen Zeichen von Weiblichkeit plakativ und bewusst zur Schau stellt, wird der Blick auf ihre konsumenten hafte Vereinnahmung gelenkt und das fetischisierende männliche Begehren bloßgelegt. Ihr herausfordernder Blick verunsichert den männlichen Betrachter in seiner Beobachterhaltung. Weil Olympia den Betrachter als gemalte Andere ansieht und ihn nicht ungebrochen mit dem Bild der schönen Frau spiegelt, wird die implizite Blickordnung explizit und der Reflexion zugänglich: Wie ein Spiegel mit einem Sprung durchkreuzt Olympias Blick damit das traditionelle Geschlechterverhältnis und macht ihre Funktion als spiegelndes Medium sichtbar. Als Blickende und damit auf ihrer Individualität beharrende macht sie darauf aufmerksam, dass die Anerkennung als Individuum davon abhängt, sich von

einem/r Anderen anblicken zu lassen. Mit Olympia wird die Kunstgattung des weiblichen Akts selbstreflexiv und weist mit dem Blick einer gemalten Anderen, die auch den Beobachter zum Objekt des Blickes werden lässt, auf den bis dahin ausgeblendeten (weiblichen) Blick hin. Ein wechselseitiges Blickverhältnis würde die Objektivierung des Körpers – die für den Akt charakteristische Pose – nicht aufheben, bliebe jedoch nicht auf diese reduziert, sondern würde auch dem subjektiven Moment von Nacktheit – in ihrer gesamten Geschlechtlichkeit - Ausdruck verleihen.

Literatur:

J. Berger 1974: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbeck.

J. Berger 1977: *Ways of Seeing*. London.

C. Bernheimer 1994: *Manets Olympia: Der Skandal auf der Leinwand*. In: L. Weissberg, Hg. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M., S. 148 bis S. 176.

K. Clark 1956: *The Nude: A Study in Ideal Form*. New Jersey.

S. Ferenczi 1923: *Erfahrungen und Beispiele aus der analytischen Praxis*. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, IX, S. 67 bis S. 70.

S. Freud 1908: *Über infantile Sexualtheorien*. In: Studienausgabe, Bd. V. Frankfurt a. M., 1975.

S. Freud 1927: *Fetischismus*. In: Studienausgabe, Bd. III. Frankfurt a. M., 1975.

S. Freud 1940. *Das Medusenhaupt*. In: GW, Bd. XVII. Frankfurt a. M.

D. Hammer-Tugendhat 2000: *Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur*. In: F. X. Eder / S. Frühstück (Hgg.): *Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000*. Wien, S. 69 bis S. 92.

L. Irigaray 1980: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a. M.

- R. Preimesberger 1989: Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis. In: I. Lavin (Hg.) World Art: Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, Bd. II. London, S. 419.
- R. M. Rilke 1923: *Duineser Elegien*. In: (Hg.): Rilke-Archiv / R. Sieber-Rilke: *Sämtliche Werke*. Frankfurt a. M. 1987, Bd. I.
- N. Sombart 1995: *Über die schöne Frau. Der männliche Blick auf den weiblichen Körper*. Baden-Baden/Zürich.
- E. Zola 1903: *Malerei. Mit einer Einleitung von Herman Helferich*. Berlin.