

Regine Prange

Tom Wesselmanns »Great American Nude« und die Tradition des weiblichen Aktbildes

»I like to think that my work is about all kinds of pleasure«. Tom Wesselmann liebte wie andere Vertreter der Pop Art das intellektuelle Understatement. Gleichwohl deutet er mit diesem scheinbar so harmlosen Satz an, dass sein Lebensthema, die »Great American Nude«, nicht einem unkomplizierten genießerischen Sehen dient, sondern das Vergnügen reflektiert, welches im erotischen Motiv des weiblichen Akts gewöhnlich gesucht wird. Wesselmann bricht mit den Konventionen erotischer Darstellungen, indem er die Klischees der Massenmedien mit Gattungen und Motiven der künstlerischen Bildtradition und mit Techniken der Avantgarde kombiniert. Eine historisch ausgreifende formanalytische Betrachtung macht deutlich, dass dem Ideal der klassischen Moderne, wie es Henri Matisse in seinen Frauenbildern formuliert hat, hier eine kritische Position entgegengesetzt wird.

»Great American Nude No. 27« (Abb. 1)

Der Titel ist hier wie in den zahlreichen anderen Werken der Serie offensichtlich ironisch gemeint, denn mit dem Adjektiv »great« ist unverblümt die ökonomische Stärke der amerikanischen Konsumgesellschaft bezeichnet. Was als Erstes ins Auge sticht, sind Eisbecher, mit Früchten und Sahne prächtig garniert, ebenso plastisch und stimulierend wie in einem Reklamebild. Aus einer solchen Werbe-Illustration wurden sie ganz offenkundig herausgeschnitten und ohne jede Veränderung appliziert. Die darüber auf einem Bett liegende nackte weibliche Gestalt und die übrigen Elemente des angedeuteten Innenraums besitzen diese physische Greifbarkeit nicht, sondern sind aus abstrakten, scharf konturierten farbigen Flächen gebildet. Nur der Fernsehschirm ist durch eine Fotografie mit einer ähnlich sinnlichen Präsenz ausgestattet wie die Eisbecher. Wesselmanns Werk scheint somit aus einer Ansammlung von Klischees, Bildern aus zweiter Hand, zu bestehen. Das Bild der Natur ist ersetzt durch ein standardisiertes Ansichtskartenmotiv als Wiedergabe des Fensterausblicks; ebenso normiert erscheint der traditionell mit »Natur« assoziierte weibliche Körper. Reduziert auf eine gesichtslose rosafarbene Silhouette, in die nur ein fotografiertes

Zur Autorin:

Regine Prange, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Neueren Geschichte und Soziologie in München und Berlin. Promotion 1990 über das »Kristalline als Kunstsymbol«. 1991–1998 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen. Habilitation 1998 über Piet Mondrian und das »ikonoklastische Bild«. Nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a. M. seit 1999 Professorin für Kunstgeschichte in Marburg.



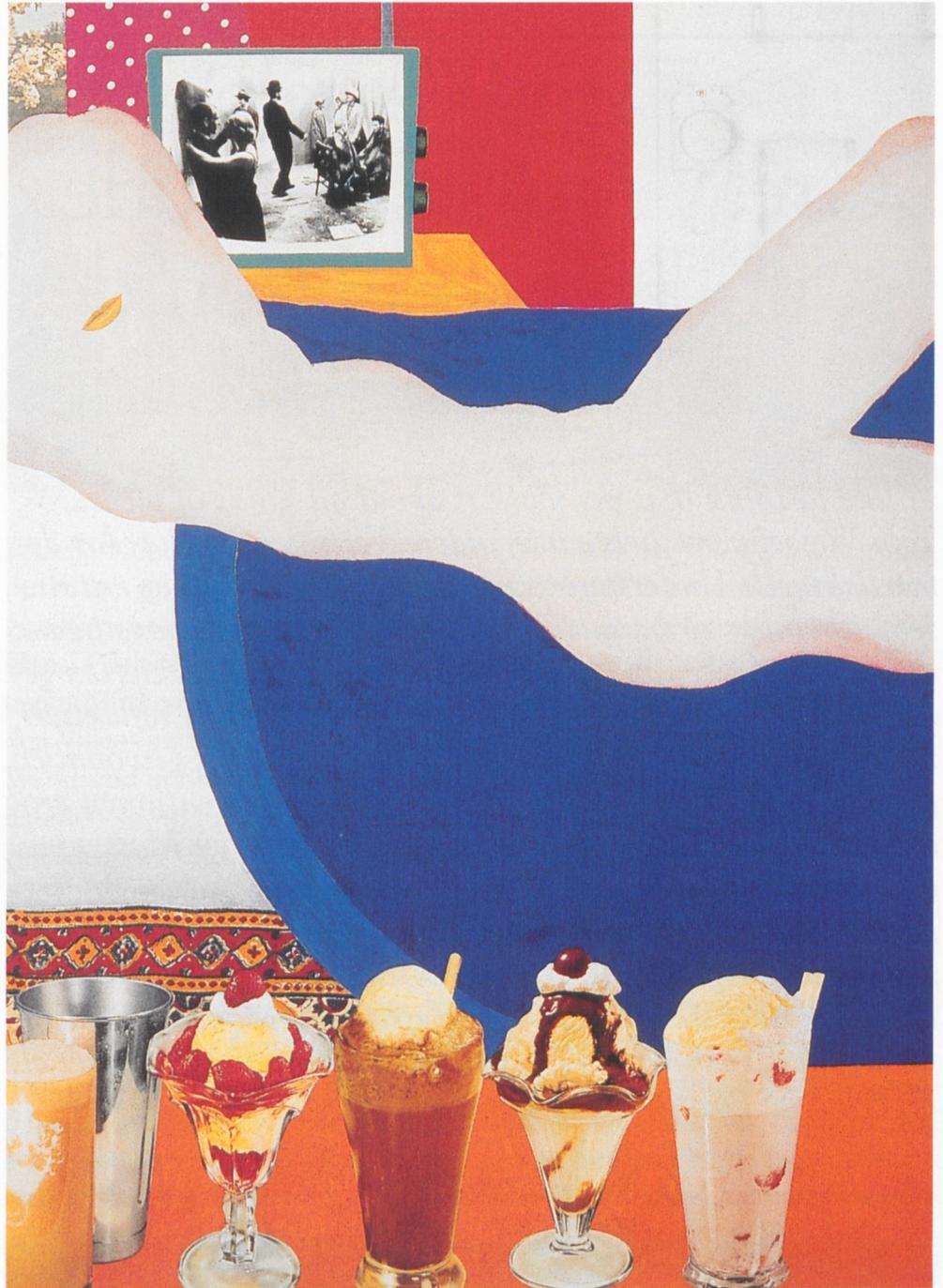


Abb. 1

Tom Wesselmann: *Great American Nude No. 27*, Lackfarbe und Collage auf Holz, 121,9×91,4 cm, 1962. The Mayor Gallery, London.
Foto aus: Tom Wesselmann, hrsg. von Thomas Buchsteiner und Otto Letze. Kat. Ausst. Tübingen 1994. Ostfildern bei Stuttgart 1994.

Mund collagiert ist, lässt sich die Pose sofort entziffern als eine gängige Darstellung erotischer Verfügbarkeit. Die Arme sind zwar nicht deutlich abgegrenzt vom Körper, doch ergänzt man sich ihre Haltung erhoben und kokett hinter den Kopf gelegt.

Zwischen der abstrahierten Figur, den hyperrealistischen Eisbechern und dem Fernsehbild lässt sich kein erzählerischer Zusammenhang herstellen, der etwa die Bildfigur als Genießerin der opulenten oralen und visuellen Genüsse auftreten ließe. Obwohl deutlich die Teile eines Innenraums angegeben sind mit Bett, Tisch, Tür und Fenster, verbinden sich diese Teile nicht in einer perspektivischen Logik, sondern zeigen sich, auch wenn sie gemalt sind, als flächige Collageelemente. Das vertikale Bildformat, dem ausgestreckt liegenden Körper richtungsmäßig entgegengesetzt, unterstützt die fragmentierende Wirkung des streifenartigen Aufbaus. Brüsk wird die Liegende auf beiden Seiten vom Bildrand überschritten.

Die moderne Tradition: »Rosafarbener Akt« von Henri Matisse

Die Dissonanzen in Wesselmanns »Aktstillleben« lassen sich zurückführen auf die Kombination konträrer Bildkonzepte. Das flächige Nebeneinander der zeichenhaft isolierten Bildelemente rekurriert auf die klassisch moderne Bildtradition, welche die Fläche nicht mehr, wie die akademische Malerei, im sinnlichen Schein der Darstellung negierte, sondern sie zum primären Ordnungsprinzip erhob. Der von Wesselmann verehrte Henri Matisse erklärte in diesem Sinne: »Ich stelle keine Frau dar, ich male ein Bild.« (zit. nach Pierre Schneider, Henri Matisse. München 1984, S. 342). Mit seinem Hauptwerk »Rosafarbener Akt« (Abb. 2) begibt sich Wesselmanns »Great American Nude« in einen direkten Wettstreit.

Sinnlich erfahrbare Körperreize spielen in Matisse's Gemälde keine Rolle mehr. Das plastische Volumen der Liegenden zeigt sich transformiert in eine ornamentale Flächenfigur, die sich wie eine Ranke dem Bildformat einpasst, ein wenig auch vom Rand überschritten wird, was ihre räumliche Entfaltung hindert. Dabei ist sie durchaus geometrisch angelegt. Die das

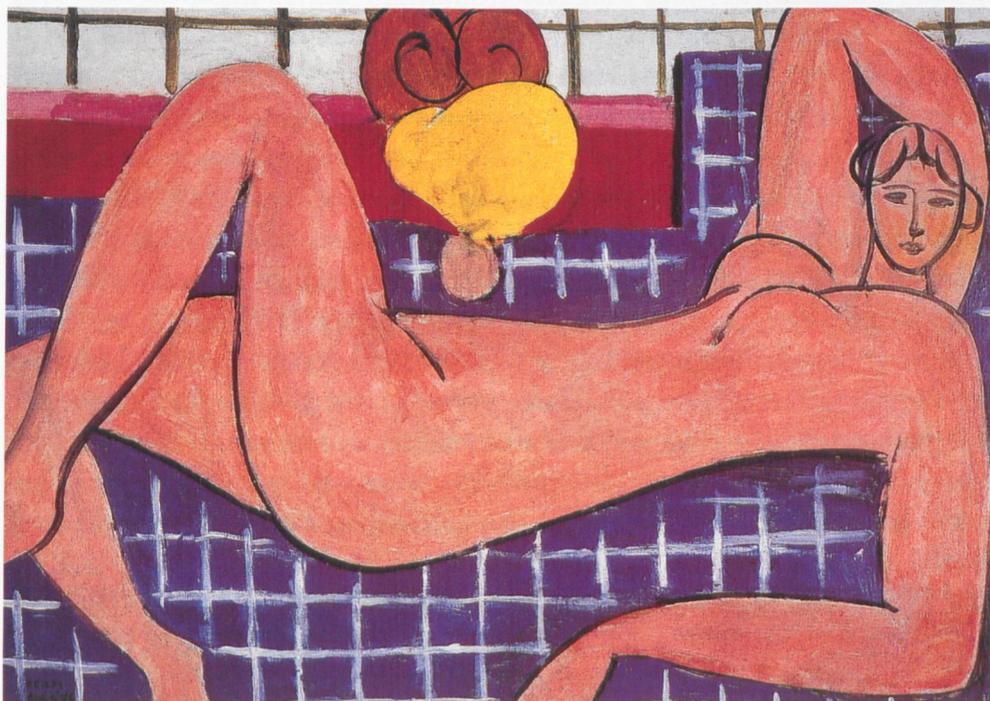


Abb. 2
Henri Matisse: Rosafarbener Akt, Öl auf Leinwand, 66 × 92 cm, 1935. The Baltimore Museum of Art, the Cone Collection, formed by Dr. Charibel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland.
Foto: Lee Boltin.

rechte Bein, den Rumpf und die linke Schulter begrenzende Linie definiert die horizontale, der aufgestützte linke und der erhobene rechte Arm spiegeln die vertikale Bildachse. Der Hintergrund lässt kaum räumliche Assoziationen zu, sondern artikuliert im weißen Raster auf blauem Grund erneut die geometrische Ordnung des Bildfelds selbst.

Wesselmann übernimmt von Matisse die Flächenkomposition mit ihren intensiven Farbkontrasten. Auch seine Liegende erscheint scharf abgegrenzt vor einfarbigen und gemusterten Flächen. Zugleich aber bricht er mit dem harmonischen Kompositionsprinzip dieser Tradition. Sein Bild lässt sich nicht von geometrischen Grundformen ableiten, welche die einzelnen Flächen wie auch Figur und Hintergrund einer dekorativen Gesamtform subsumieren würden. Akt und Gegenstände beziehen sich nicht als verwandte Formwerte aufeinander. Wo Matisse den Bildraum zur abstrakten Folie der ornamentalen Aktfigur reduziert, führt ihn Wesselmann wieder ein, ohne

jedoch eine stimmige Verbindung von Figur und Interieur zu leisten. Dabei hat jedes Bildelement anders als bei Matisse seinen eindeutig gegenständlichen Sinn. Hinzu kommt eine empfindliche Störung der harmonischen Primärfarbenrot – Gelb – Blau durch die ausgedehnte orangefarbene Fläche, das unproportioniert großflächige Blau und die unausgeprägten Farbkontraste etwa zwischen Pink und Orange-Rot.

Die klassizistische Tradition: Von der Odaliske zum Pin-up

Das Nebeneinander der Bildelemente hat also bei Wesselmann eine andere, forciertere Qualität als bei Matisse, da keine formale Vereinheitlichung mehr gegeben ist. Mit der Einbeziehung illusionistischer Details aus der Werbung scheint sich der Künstler dem Oppositionsgeist der Moderne zu entziehen und nicht nur triviale, sondern längst vergangene Bildformen wieder aufzugreifen. Im Rahmen der Aktdarstellung erinnert das stilllebenartige Arrangement der Eisbecher an die Salonkunst des 19. Jahrhunderts. Das akademische Vorbild erotisch fetischisierter Detailverliebtheit ist in den Aktbildern des Jean Auguste Dominique Ingres gegeben. Sein Gemälde »Odaliske mit Sklave« (Abb. 3) lebt von den minutiös geschilderten Einzelheiten der prächtigen Haremsausstattung, die einen ganzen Roman zu erzählen scheinen. Henri Gervex' »Rolla« (Abb. 4) popularisiert dieses Bildmuster. Er holt die exotische Odaliske in die bürgerliche Gegenwart und schildert ebenfalls mit Hilfe eines Stilllebens, das aus dem abgelegten Schmuck und den achtlos hingeworfenen prächtigen Kleidern – einschließlich eines Korsetts – besteht, die mondäne Szenerie eines Liebesabenteuers. »Rolla« ist in der gleichnamigen, 1833 publizierte Erzählung von Alfred Musset ein junger Mann aus bester Gesellschaft, der durch seine Liebe zu der Prostituierten Marion zu Grunde geht. Edouard Manet hatte in seiner »Olympia« (Abb. 5) 1865 das Bild der nackten Kurtisane zum ersten Mal einer bürgerlichen Öffentlichkeit präsentiert und einen Skandal hervorgerufen. Eher als dessen freie malerische Gestaltung kam Gervex' Bild dem

Abb. 3
Jean-Auguste-Dominique
Ingres: Odaliske mit Sklave,
Öl auf Holz, 72,4 × 100,3 cm,
1839–40. The Fogg Art
Museum, Cambridge, Mass.,
Grenville L. Winthrop Bequest.
Foto: Archiv.



anekdotischen Interesse des Publikums entgegen. Noch in der erotischen Bildkunst des 20. Jahrhunderts spielt das gegenständliche Detail eine wichtige stimulierende Rolle. Die glamourös verschleierte Liegende von Playboy-Grafiker Alberto Vargas (Abb. 6) stilisiert die illusionistische Darstellungstechnik, um einzelne Details wie Seidenstrümpfe, Sandaletten, elegant manikürte Fingernägel, geschminkte Lippen, ondulierte Haarwellen und nicht zuletzt das porzellanartige Inkarnat geradezu tastbar zu gestalten. Geschichten erzählen die Details auf Wesselmanns Bild nicht; die Eisbecher wie der lächelnde Mund und auch die orientalische Ornamentborte, in der man

ein Zitat der Odaliskenthematik vermuten darf, verweisen lediglich auf sich selbst, auf ihren Produktcharakter. Hinzu kommen »unlogische« Elemente wie die Vielzahl der Eisbecher und der metallene Weinkühler. Die collagierten Elemente zeigen, da sie aus ihrem eigentlichen Werbekontext herausgelöst wurden, umso deutlicher ihren bloßen Zeichencharakter, der lediglich dechiffriert, jedoch nicht nacherlebt und empfunden werden kann. Die Einführung realistischer Elemente in die abstrakte Flächenkomposition führt zu einer radikalen Enthierarchisierung des Bildes. Während »Rosafarbener Akt« die Dominanz der Figur, wie sie die akademischen Vorbilder zeigen, konserviert – wenn auch nur als Formwert – kann die »Great American Nude« diese Herrschaft über das Bildfeld nicht behaupten. An die Stelle räumlich-narrativer oder formaler Homogenität tritt das Prinzip der Heterogenität.

Es stellt sich also zunächst die Frage, aus welchen Erfahrungen heraus Wesselmann zu einer solchen Neuinterpretation des Aktbildes kam. Im Weiteren wird zu klären sein, welche Bedeutung seiner Interpretation zuzumessen ist, auch vor dem Hintergrund des idealtypischen Aktbildes der Renaissance.

Die Vorgeschichte der »Great American Nude«

Zu Anfang seiner Laufbahn als Maler bewunderte Wesselmann den Abstrakten Expressionismus und besonders Willem de Kooning. Auf der Suche nach einer alternativen künstlerischen Ausdrucksweise wandte er sich der abstrakten Collage zu und versuchte in diesem Medium ähnlich spontan zu arbeiten wie die »Action-Painter«. Er befestigte die Collageelemente mit einem Tacker, was nicht nur den spontanen Arbeitsvorgang unterstützte und visualisierte, sondern auch den Montagecharakter deutlich bewusst macht. »After Matisse« (Abb. 7) projiziert in die abstrakt-expressionistische Collage das Bild des Interieurs und einer darin sitzenden Figur. Matisses entsprechende Bildmotive werden nicht einfach übernommen, sondern im Geiste von de Koonings Woman-Serie (siehe Kab 2/99, 9.4.1, Abb. 23) gedeutet. Wesselmann zitiert also den Klassiker Matisse, um dessen Klassizität zu demontieren, indem er jede »schöne« Form peinlich ver-

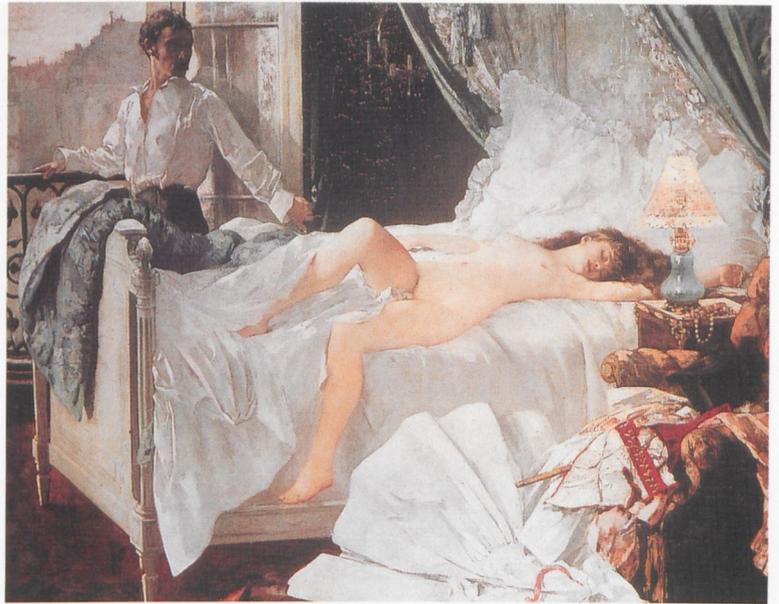


Abb. 4
Henri Gervex: *Rolla*, Öl auf Leinwand, 175×220 cm, 1878. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.
Foto aus: Henri Gervex 1852–1929, Kat. Ausst. Bordeaux 1992.

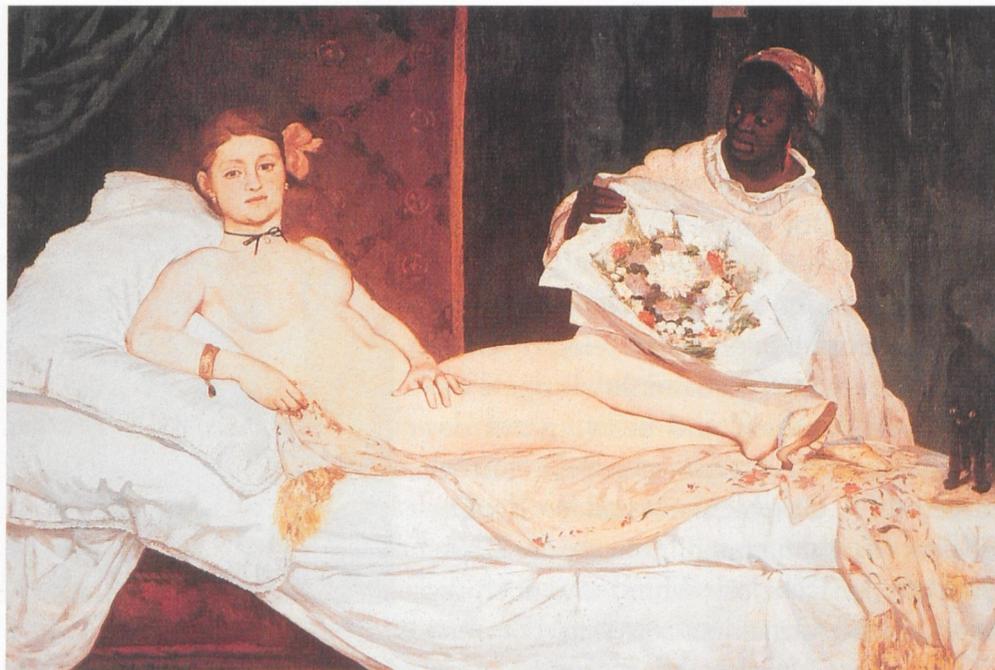


Abb. 5
Edouard Manet: *Olympia*, Öl
auf Leinwand, 130×190 cm,
1863. Paris, Musée du Louvre.
Foto aus: Edouard Manet,
1832–1883, Kat. Ausst. Paris
1983.

meidet. Er ersetzt die ornamentale Gleichbehandlung von Figur und Raum, wie sie zum Beispiel in der »Aktfigur mit Tambourin« (Abb. 8) gegeben ist, durch die stoffliche Gleichheit der Collage-Schnipsel und Farbfelder. Der angedeutete weibliche Torso bleibt schemenhaft und kann sich nicht gegenüber seiner stofflichen Umgebung behaupten, so wie sich die Koonings weibliche Figuren bei all ihrer aggressiven Ausstrahlung aus der abstrakten gestischen Malfaktur kaum lösen.

Interpretation: Der weibliche Akt und die »Natur« des Bildes

Dass die »Great American Nude« ein problematisches Frauenbild zeige, indem sie den voyeuristischen männlichen Blick bediene und den Status der Frau als den eines passiven Objekts erotischer Wünsche festschreibe, ist oft kritisch vermerkt worden. Besonders die Blicklosigkeit wurde als diskriminierende Darstellungsweise empfunden. Wir haben jedoch eine Vielzahl von Beobachtungen gesammelt, die deutlich machen, dass die »Great American Nude« nicht als Bestätigung oder gar Verklärung des Frauenbildes in Werbung und Presse zu verstehen ist, sondern dieses Stereotyp durch die Rückbindung an Vorbilder der »hohen Kunst« als solches bewusst macht. Schon die Abstraktheit der Figur und das Fehlen signifikanter physiognomischer Details bedeutet eine erhebliche Veränderung der sexistischen Klischees, die, wie wir gesehen haben, das sinnliche Detail benötigen. Die Bildform der Pop Art ist generell nicht mehr eine darstellende im traditionellen Sinn. Während das Reklamebild lesbar bleibt und insofern die Traditionen des klassischen Erzählbilds fortsetzt, ist in der avantgardistischen Bildkunst, zu der Wesselmanns Akte gehören, die Form entscheidender Bedeutungsträger. Sie tritt als kritischer Kommentar zu dem verwendeten Bildmaterial auf. Der weibliche Akt ist ein *objet trouvé*, und zwar sowohl als Matisse-Zitat wie als Pin-up. Die demonstrative Gleichwertigkeit mit den Gegenständen des Interieurs verwehrt ihm jede auch nur fiktive Handlungsmöglichkeit. Die Blicklosigkeit unterstreicht in diesem Sinne den dinglichen Charakter des Frauenbildes, während das Glamour

Girl der Werbung diesen durch sein »natürliches« Auftreten unsichtbar macht. Ein Werbebild würde etwa eine sinnliche Beziehung herstellen zwischen einer verführerischen Frau und dem Genuss von Eiscreme, derart, dass der Genuss dieser Eiscreme den Besitz oder das Aussehen der Schönen versprechen würde. Diese Indienstnahme der menschlichen Triebwünsche für die Absatzinteressen der Industrie wird an Wesselmanns Werk durchschaubar. Es stellt sich eben kein sinnlicher Zusammenhang, kein problemloser Kontakt zwischen Bild und Betrachter her. Der zur leeren Schablone mit lächelndem Mund reduzierte weibliche Körper ist nicht mehr Ornament wie bei Matisse. Er ist aber auch nicht mehr Gestalt wie in seiner heroischen Renaissancezeit.

Ein Rückblick wird uns diesen zweifachen Bruch mit der Akt-Tradition verdeutlichen. Dabei wird uns die Frage beschäftigen, welche Bedeutung der von Wesselmanns blickloser Aktfigur so radikal negierten Beziehung zwischen Bild und Betrachter in der Tradition zukam.

Das Urbild des liegenden weiblichen Aktes ist Giorgiones so genannte »Schlummernde Venus« (Abb. 9). Die wahrscheinlich als Vorbild verwendete Illustration zur 1499 publizierten »Hypnerotomachia Poliphili« des Francesco Colonna (einer Liebesgeschichte, in welcher der Held im Traum eine Idealwelt durchwandert) zeigt eine schlafende Nymphe, der sich lustvoll erregt ein Faun nähert. Giorgione löste das Motiv der liegenden nackten Frau aus diesem bacchantischen Bedeutungsrahmen, so dass die Figur gewissermaßen anonym wird. Dem hat man im Übrigen später durch einen mittlerweile wieder entfernten Putto abzuhelpen versucht, der sie als Göttin Venus identifizierte. Entscheidend ist aber vor allem der Ausschluss des männlichen Liebhabers aus dem Bild, denn dadurch wird der weibliche Körper nicht nur zu einer universalen Gestalt, sondern auch zum ausschließlichen Besitz des jeweiligen Bildbetrachters. Der sexuelle Reiz wird verallgemeinert und zugleich – für den Betrachter – individualisiert. Selbst wenn später der Liebhaber im Bild erscheint, wie in Gervex' »Rolla« (Abb. 4), ist die weibliche Pose der sexuellen Verfügbarkeit nicht auf ihn, sondern auf den Betrachter bezogen. Diese Ausrichtung des Bildes auf den Blick des Betrachters ist keineswegs selbstverständlich, sondern die zentrale Innovation des künstlerischen Bildes, das in der italienischen Renaissance zur Reife kommt. Giorgiones neuartige monumentale Darstellung



Abb. 6
Alberto Vargas: *Glamour – Pin-up*, 1940er Jahre.
Foto aus: Charles G. Martignette, Louis K. Meisel, *The Great American Pin-Up*, Köln 1996.

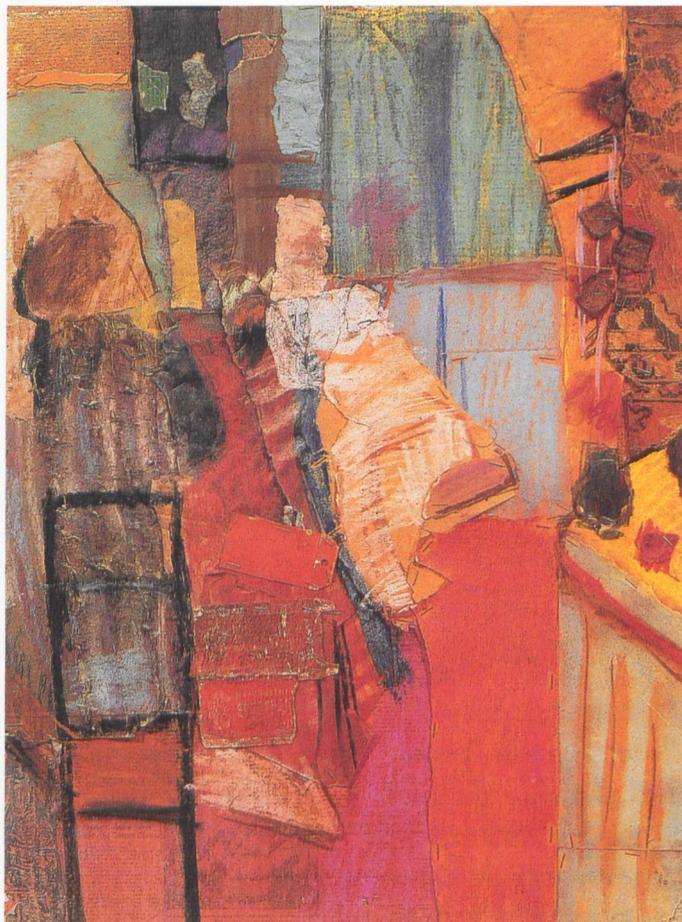


Abb. 7 (links)
Tom Wesselmann, *After Matisse*, 1959, Pastell, Collage und Heftklammern auf Karton, 81,3 × 61 cm, 1959. Privatsammlung Tom Wesselmann. Foto aus: Tom Wesselmann, a.a.O.

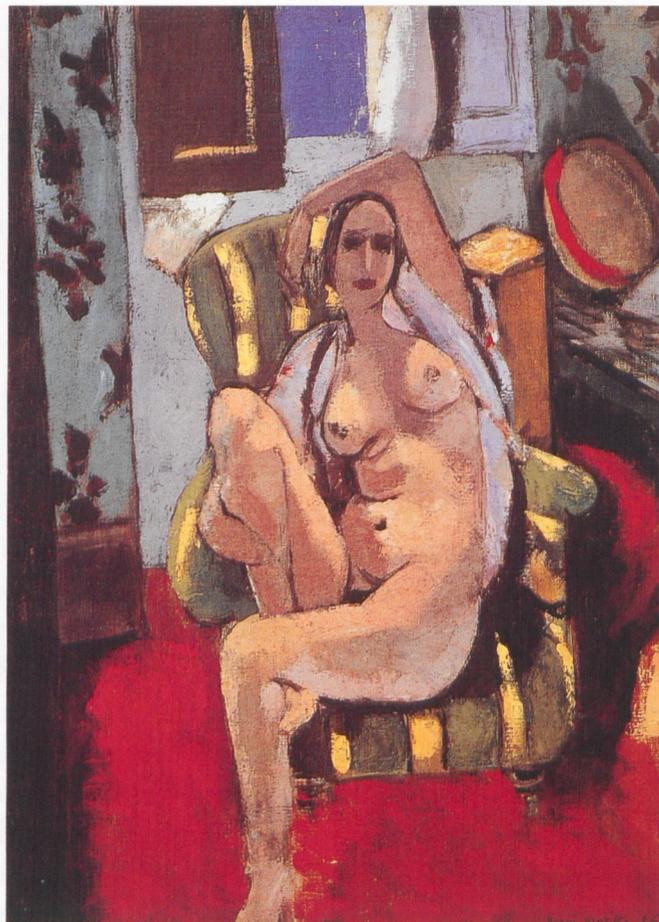


Abb. 8 (rechts)
Henri Matisse: *Sitzende Aktfigur mit Tambourin*, Öl auf Leinwand, 73 × 54 cm, 1926. New York, The Museum of Modern Art. Foto: Lee Boltin.

des weiblichen Aktes, der sich passiv dem Blick darbietet, korrespondiert also mit der medialen Struktur des perspektivisch angelegten künstlerischen Bildes, das anders als das Kultbild oder das religiöse Lehrbild sich durch die fiktive Einbeziehung des Betrachters definiert. Der neue Scheincharakter des Bildes ist aber nicht zu verwechseln mit bloßer Illusion, wie wir sie in der akademischen Aktdarstellung des 19. Jahrhunderts finden. Giorgiones Gemälde präsentiert keine anekdotischen Details, sondern einen poetischen Weltentwurf. Seine Venus erzählt keine Geschichten, sondern lässt allein die lyrischen Mittel des neuen künstlerischen Bildes wirksam werden, ganz besonders durch die malerische Evokation des Inkarnats und der atmosphärischen Landschaftsgestalt. Erotische Anziehungskraft ist innig mit dem sinnlichen Schein des Bildes in eins gesetzt, das nicht bloß Abbildung, sondern Ideal einer »anderen Welt« ist. Die ruhende Frau erscheint gleichsam als Schwelle zu einer arkadischen Landschaft, deren elegische Stimmung mit dem Ausdruck der niedergeschlagenen Augen und der schamhaften Gebärde zusammenklingt. Dieses irdische Paradies, in dem das humanistische Bild der Antike gegen die christliche Verdammung des Fleisches geltend gemacht wird, ist nicht so ohne weiteres betretbar wie etwa Ingres exotisches Haremsmilieu (Abb. 3).

Warum ist es aber gerade das Bild des weiblichen Körpers, dessen Passivität erotische Bedeutung erhält und mittels dieser sexuellen Attraktivität eine Transzendenz stiftet, die jenseits aller ikonographisch differenzierten Inhalte über Jahrhunderte die Wirksamkeit des künstlerischen Bildmediums bestimmt? Dürers »Zeichner der liegenden Frau« (Abb. 10) demonstriert geradezu modellartig die Beziehung zwischen dem weiblichen Akt und der

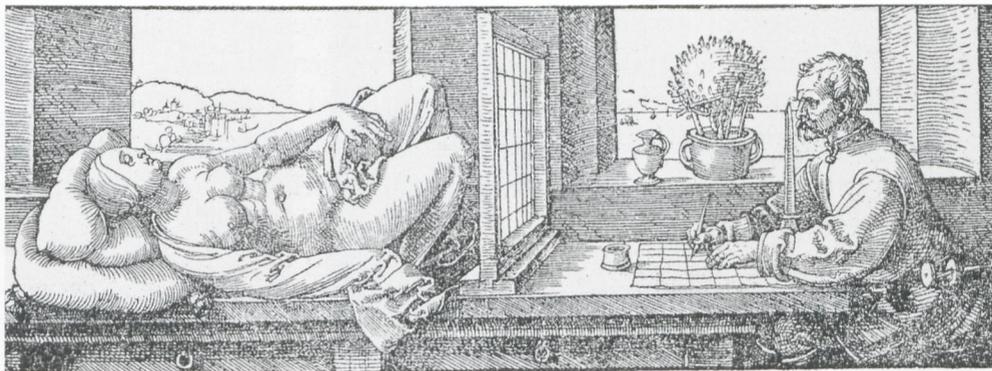
neuen Perspektivkonstruktion. Dass die liegende weibliche Figur in einer anderen Illustration Dürers durch einen toten Gegenstand, eine Laute, ersetzt ist, ist eine erste Antwort, denn verwiesen wird so auf die im Akt dargestellte »Natur« der Frau als Objekt, die sie dem Stillleben vergleichbar macht und sie, wie wir bei Wesselmann sehen, schließlich in die Reihe moderner Konsumgegenstände einreicht. Wesselmanns vollständige »Verdinglichung« des erotischen Frauenkörpers ist aber nicht nur Fortsetzung, sondern auch Zerstörung der Renaissance-Tradition. Denn der Objektstatus der Frau ist nur eine Seite des klassischen Aktideals. Giorgiones Venus ist ja nicht bloßes Schauobjekt. Ihre machtvolle Präsenz äußert sich im Schein einer unschuldigen Natürlichkeit, die verbirgt, dass der weiblichen Passivität auf der psychosozialen Ebene ein aktives (männliches) Moment zu Grunde liegt: die Selbstkonstruktion der Frau als Bild (für den Mann). Eine solche Selbstaufspaltung begründet nach den Erkenntnissen Sigmund Freuds den traditionellen weiblichen Geschlechtscharakter und sein »passives Triebziel«. Diese weibliche Passivität wird aber in Giorgiones Venus nicht nur dargestellt, sondern zu einem Ideal verklärt, in dem sich das erotische Motiv mit dem Ausdruck der Keuschheit verbindet. Dafür ist die Korrespondenz zwischen dem sich verschließenden Körper und dem sich öffnenden Landschaftsraum verantwortlich. Über den schamhaft verborgenen Schoß der Venus geht der Blick in die Ferne der Landschaft, weitet sich das sexuelle Glücksversprechen zur sinnlichen Erfahrung eines Naturganzen. Versagung und Erfüllung, Passivität und Aktivität sind in der anschaulichen Struktur des Bildes versöhnt. Zusammenfassend könnte man sagen: So wie der Scheincharakter des Bildes die Negation seiner materiellen Produktion auf der Leinwandfläche voraussetzt, basiert das erotisierte Bild der passiven Frau darauf, dass ihre Aktivität ganz und gar der aktiven Raumerfahrung des Betrachters übertragen wird, und in der optischen Provokation dieser Raumerfahrung aufgeht. Die Erfindung der erotischen weiblichen Aktfigur begleitet und begründet ein subjektives Verhältnis zum Bild, das sich in der Idealisierung der heterosexuellen Beziehung als eine neue mythische Totalität darbietet. Diese kann nur am weiblichen Körper inszeniert werden, weil sein psychosozialer Charakter beide Geschlechter



Abb. 9

Giorgione: *Schlummernde Venus*, von Tizian vollendet, 108 × 175 cm, um 1508. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.
Foto aus: *Die Kunst der Italienischen Renaissance*. Hrsg. Rolf Toman, Köln 1994.

Abb. 10
Albrecht Dürer: Der Zeichner
des liegenden Weibes, Holz-
schnitt, 1525, aus: Unter-
weysung der Messung.
Foto: Archiv.



in sich trägt, in seiner Erscheinung die Aktivität des Betrachters *und* sein Objekt produziert. Die erotische Thematik wurde also nicht als solche bildwürdig, sondern stiftete in der frühen Neuzeit einen universalen Zusammenhang, der an die Stelle religiöser Glaubensinhalte treten konnte.

Mit dem schönen Schein des klassischen Bildes zerbricht in der Moderne auch seine Symbolisierung im erotischen Frauenakt. Die Schwellengestalt der »Odaliske« (Abb. 3) versucht sich zwar in der Rekonstruktion des Ideals, doch eröffnet sie keinen mythischen Raum, sondern eine exotische Szenerie mit scharf gezeichneten, geradezu stillgestellten Dingen, deren Gegenständlichkeit sich an die Stelle des Körpers und seiner sinnlichen Macht drängt. Manets »Olympia« (Abb. 5) zeigt den Verlust des weiblichen Ideals ganz offen. Die Passivität der Frau erscheint keineswegs mehr als natürliche, sondern als eine aktiv eingenommene Haltung. Ruhend dem Blick sich anbietend und doch starr aufgerichtet, verweigert ihr Körper sich jeder Entfaltung und Entspannung im Raum. Damit unterbleibt der optische Appell an den Betrachter, sich in den Bildraum wie in eine ideale Natur einzufühlen. Sein Blick haftet an den Oberflächen, zumal die Figur sich nicht mehr als vitales Zentrum behauptet, sondern Aufmerksamkeit abgibt an die ebenso bildparallel aufgerichtete Bettstatt unter ihr, die aufgetürmten Kissen links und die buckelnde Katze rechts. Manets Bild konstituiert anstelle der gestaltzentrierten räumlichen Einheit tendenziell eine alternative Bildtotalität, die in der Fläche wirksam wird. Der farbige Reichtum des Blumenbouquets, dargeboten von der schwarzen Dienerin, ist Kern dieser flächenbezogenen Ordnung, die in der Avantgarde-Malerei das erzählerische Moment ganz aus dem Bild vertreiben sollte. Das Blumenmotiv nämlich kehrt im Seidenschal und in der blütenartigen Haarschleife der Olympia wieder und wird auch vom Dekor des Paravents aufgegriffen. Damit stellt es, freilich auch in einer symbolisch lesbaren Beziehung zum weiblichen Geschlecht, die ästhetische Verbindung der Bildelemente her.

Wesselmanns »Great American Nude« hat dagegen die Verselbständigung des Partikularen gegenüber dem Ganzheitsversprechen der Gestalt ebenso wie gegenüber der Flächenkonstruktion, die bei Manet anklingt und von Matisse durchgeführt wurde, wieder erneuert. Insofern ist Wesselmanns Rückgriff auf prä-avantgardistische Bildkonzepte als Einspruch und nicht als Regression zu werten.

- Auswahlbibliographie
Stealingworth (Pseudonym des Künstlers), Tom Wesselmann. New York 1980.
Martina Ward, Tom Wesselmann. Studien zur Matisse-Rezeption in Amerika. Hamburg 1992.
Tom Wesselmann. Hrsg. von Thomas Buchsteiner und Otto Letze, Kat. Ausst. Tübingen 1994. Ostfildern 1994.
Regine Prange, Das Interieur als »Frauenzimmer«. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum, in: Kritische Berichte Jg. 23, 3/1995, S. 43–70.