

3.2 Fotos

Werner Faulstich

„Kielwasser“ (1903) von Heinrich Beck

1. Bild: „Kielwasser“

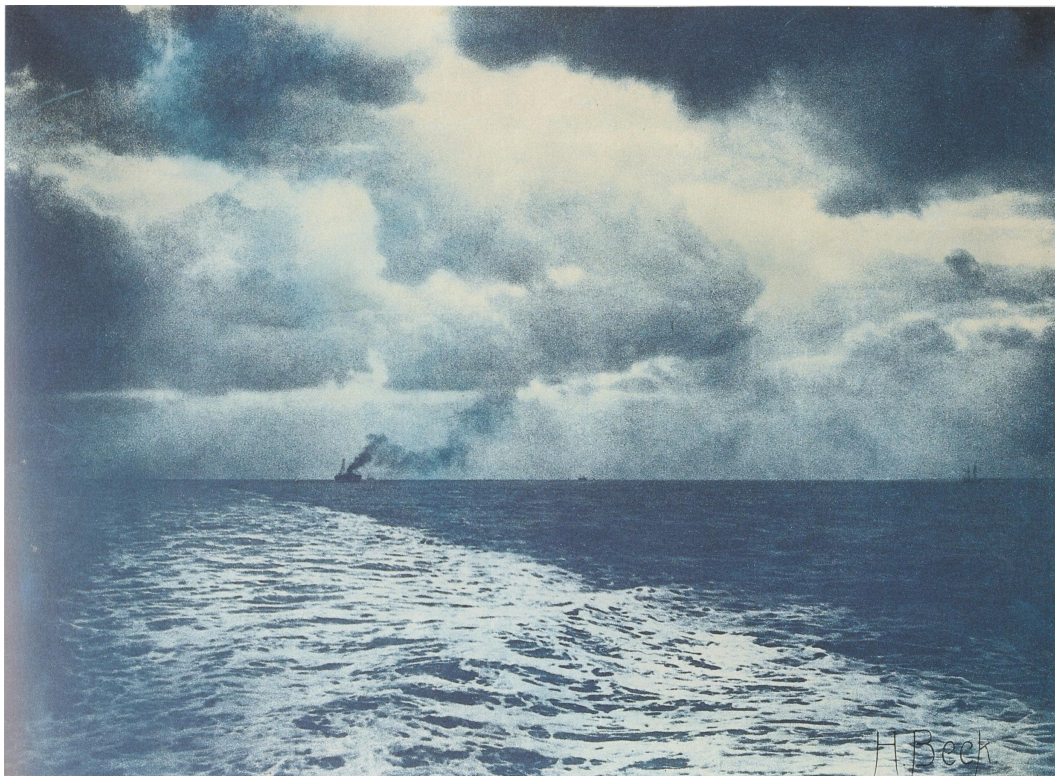


Bild 1: Original (Quelle: Museum für Kunst und Gewerbe 1989, 73)

Das Foto, ein Bild des Hamburger Amateurfotografen Heinrich Beck (gestorben 1960 in Lüneburg), gehört im weitesten Sinn zur Landschaftsfotografie. Es zeigt das Meer mit einem Dampfer in der Ferne, überwölbt von einem weiten Himmel – ein Stimmungsbild mit einer ganz bestimmten Atmosphäre. Der Schlüsselbegriff dafür könnte lauten: Harmonie. Wie wird sie konstituiert, trotz der teils wilden, aufgewühlten Formen von Wolken und Wellen? Zunächst einmal durch die Farbgebung, die Flächen und Muster, den Hell-Dunkel-Kontrast und den Fokus. Zentrales Kompositionsprinzip sind dann jedoch die Linien.

- Der blaugraue Gummidruck nimmt der Szene viel von der Kälte, Trostlosigkeit, Einsamkeit, die impliziert sind, und verleiht ihr einen romantischen Touch. Der lebhafteste Hell-Dunkelkontrast wird dadurch abgemildert. Die Färbung erscheint dabei dem Objekt Meer so angemessen und natürlich wie dem Objekt Himmel und verbindet beide Teile als prinzipiell gleichartig miteinander

- In ihrer Form korrespondieren die Wellen des Meeres, dem zwei Fünftel des unteren Bildteils gewidmet sind, den aufgewühlten Wolkenbergen im oberen Bildteil. Die Unterschiede zwischen den kleinräumigen Wellen und den großräumigen Wolken sind wieder der Natürlichkeit der beiden Bereiche geschuldet.

- Im Fokus steht ein Dampfer mit rauchendem Schornstein, der links der Bildmitte auf der Horizontlinie nach links fährt und bald das Blickfeld verlassen wird. Seine wichtigste Funktion ist die Verbindung der beiden Räume Meer und Himmel. In dieser Funktion wird er unterstützt von dunklem Rauch an den Außenrändern des Fotos rechts und links, die ebenfalls die Markierungslinie am Horizont verwischen. Ergänzt durch die dunklen Wolken am oberen Bildrand erhält die Szene dadurch zugleich eine Art Rahmung, die wiederum die Blickrichtung auf das Schiff befördert.

2. Querlinien

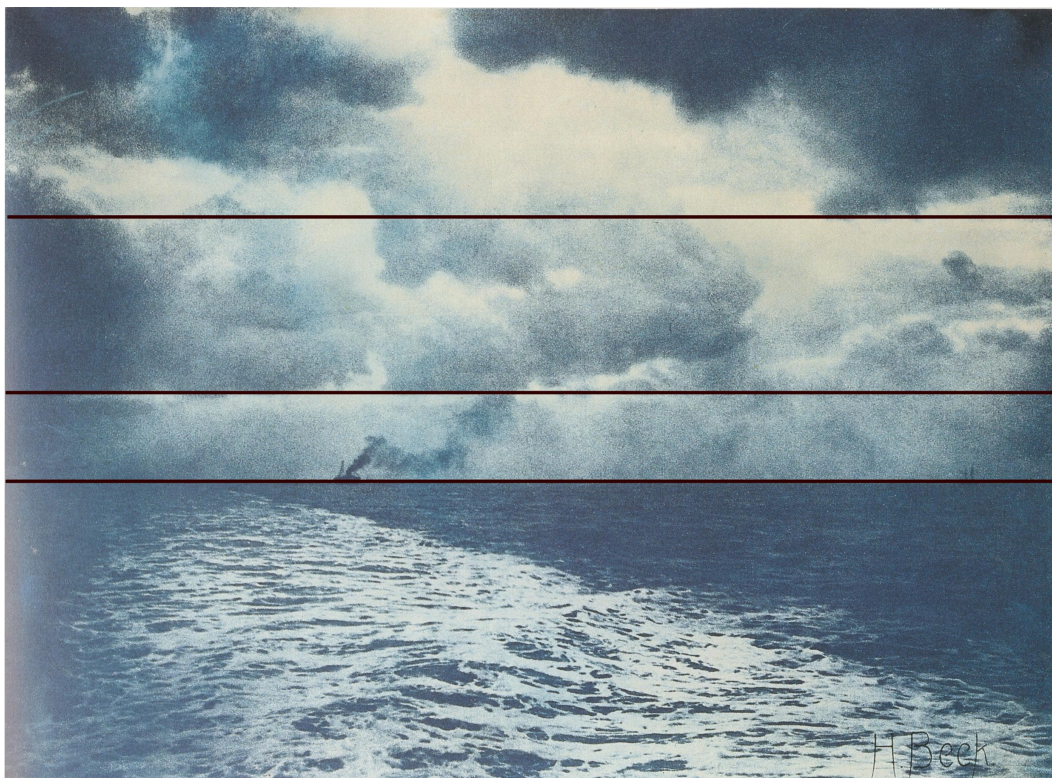


Bild 2: Horizontale Querlinien

Bei den Linien muss man Quer- und Schräglinien unterscheiden. Die Querlinien betonen die Weite des erfassten Raumes. Dominant ist die Horizontlinie unterhalb der Bildmitte, womit der Himmel nach oben gleichsam geweitet wird. Hinzu kommen aber noch zwei weitere Querlinien im oberen Bildteil, die durch die Wolkenformationen gebildet werden. Im Unterschied zum Meer wird damit der Himmel auch in die Breite gedehnt und gewinnt den Charakter des Unbegrenzten.

3. Schräglinien

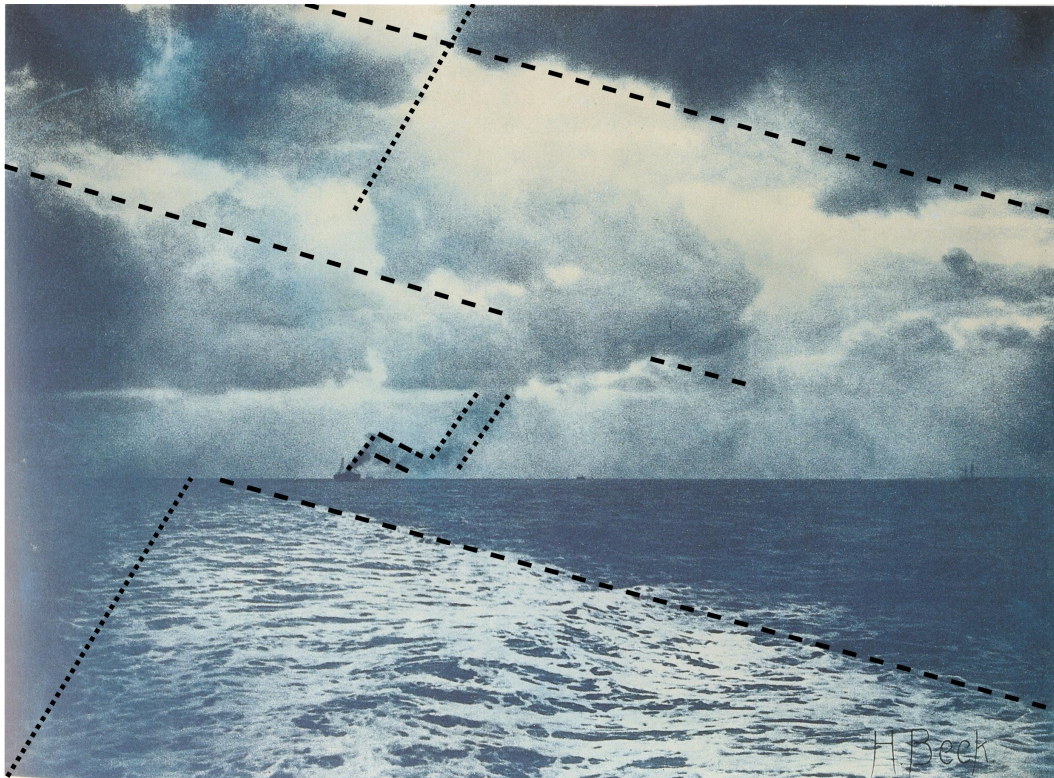


Bild 3: Schräglinien

Das Foto zeigt zweierlei Schräglinien. Deutlich abweichend zieht sich zunächst die Linie im unteren Bildteil, die den Meeresraum fast diagonal teilt, von links oben nach rechts unten. Sie korrespondiert einer parallelen Linie im rechten oberen Bildteil, die von den dunklen Wolken geformt wird, und partiell auch einer Linie, die etwa in der Mitte zwischen diesen beiden Diagonalen verläuft. Ähnlich den drei Querlinien finden sich also auch drei Schräglinien von links oben nach rechts unten.

Die zweite Art von Schräglinie verläuft analog von links unten nach rechts oben, wie sie das Kielwasser an der linken Seite ausformt. Auch sie findet eine partielle Fortführung im oberen Teil des Wolkenfeldes.

Beide Schräglinien tauchen schließlich auch wieder im Rauch des Dampfers auf, der nach rechts oben, dann nach rechts unten und dann wieder nach rechts oben verläuft.

4. Die Interpretation: „Kielwasser“ mit allen Linien

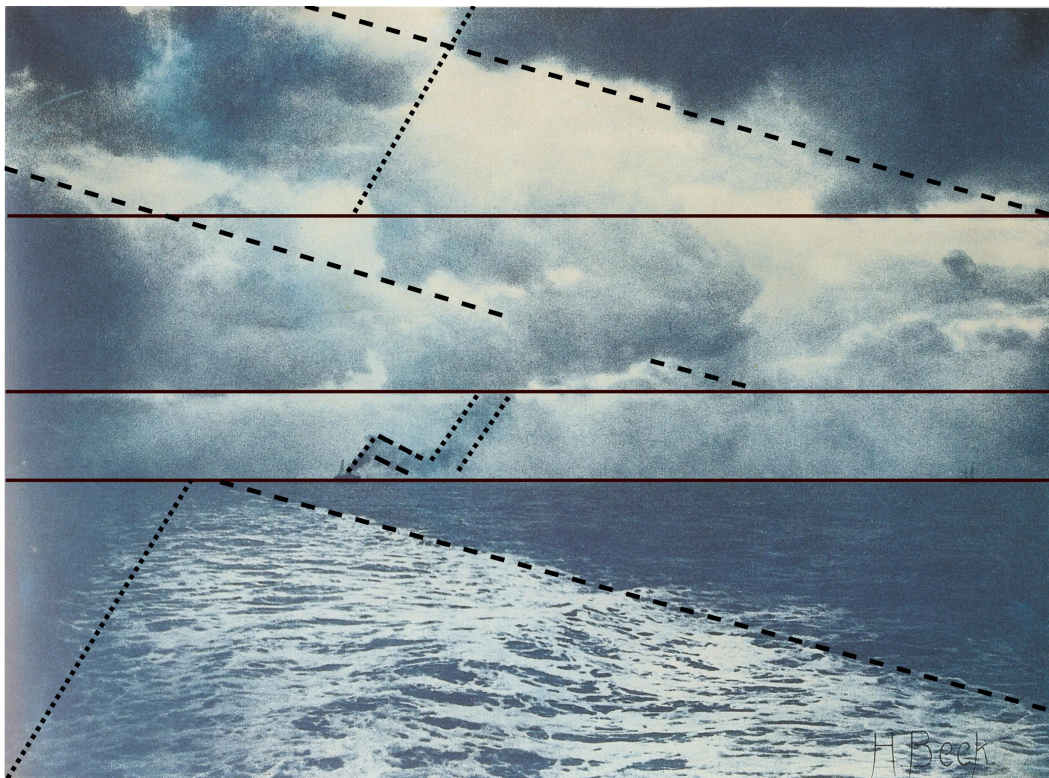


Bild 4: Kompositionslinien

Mit seinen vielfältigen Quer- und Schräglinien, mit seinen zahlreichen Flächen und Winkeln schafft die Komposition eine ausgeprägte Parallelität von Linien, eine Identität von Flächen und Winkeln – Integration und damit Harmonie. Sie ist freilich mit einer besonderen Dynamik und Spannung ausgezeichnet, die das Hauptaugenmerk auf den Bildtitel lenkt, der vom Fotografen zurecht gewählt wurde: Es ist erst das Kielwasser, welches das Ordnungsgefüge von Meer und Himmel, die Harmonie der Natur erkennen lässt; ohne das Kielwasser bliebe das Meer strukturlos und ginge aller integrativen Verbindung mit dem Himmel verlustig. Ihm kommt gleichzeitig der entscheidende Verweischarakter auf die Bedeutung des Bildes zu: Das Schiff, das dieses Kielwasser erzeugt, bleibt außerhalb des Bildes, unsichtbar, ebenso wie der Betrachter der Szenerie im Blick zurück auf das Szenario. Damit wird auch der Betrachter des Bildes, der sich ebenfalls außerhalb des Bildes befindet, nämlich wir, thematisiert und integriert. Mit anderen Worten: Dass erst das Kielwasser die Ordnung der Szene sichtbar macht, liegt an dem Betrachter (der Szene und des Bildes); es gibt die Harmonie nur, weil wir sie im Kunstwerk wahrnehmen können.

Quelle:

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl. Hamburg 1989, S. 73 (Ausstellungskatalog).

„Kandinsky“ (1937) von Paul Outerbridge

Der Amerikaner Paul Outerbridge ist vor allem bekannt als Fotograf weiblicher Akte, die in den 30er und 40er Jahren im pruden Amerika und teils auch in Europa provokativ waren bzw. als anstößig empfunden wurden. Seinen Fans galt er als „Dompteur der Weiblichkeit“, der Pfade suchte „zwischen Verführung und Erotik“ (z.B. Fiedler 1993). Für andere war er ein „Grenzgänger“ zwischen Kunst und Kommerz, denn er arbeitete als Werbefotograf u.a. für Vogue, Vanity Fair, Harper’s Magazine, McCall’s und Good Housekeeping Magazine, und er avancierte entsprechend „zu einem der bedeutendsten Fotografen der klassischen Moderne“ (Koetzle 1999, Martineau 2009, 1ff.). Berühmt wurde er durch die Verfeinerung der sogenannten Carbro-Color-Technik bei der Herstellung und Entwicklung von Fotografien (Outerbridge 1940/1981). Dabei wird ein Motiv zunächst dreimal durch Farbfilter fotografiert. Von den drei Negativen wird dann über pigmenthaltige Papiere eine Matrize erzeugt, die schließlich das Farbpositiv ermöglicht. Das zeitaufwendige und kostenintensive Verfahren erbrachte Farben mit ungewöhnlicher Brillanz und Schärfe. Diesen Fotos sagten seine Zeitgenossen technische Perfektion nach.

1. Das Bild „Kandinsky“ (Fragmente, Symbole, Kompositionslinien)

Bei diesem Foto handelt es sich um ein farbiges Stillleben. In einem Raum sind auf einer Tischplatte sechs verschiedene Gegenstände nebeneinander, hintereinander, auf- bzw. untereinander arrangiert: Kegel, Zeitmesser, Billardball, Zollstock, Cinzano-Flasche, zweifarbiges Paper (gelb-weiß). Gemäß den Konventionen der Gattung ist anzunehmen, dass ihnen symbolische Bedeutungen zukommen (z.B. Schneider 1989).

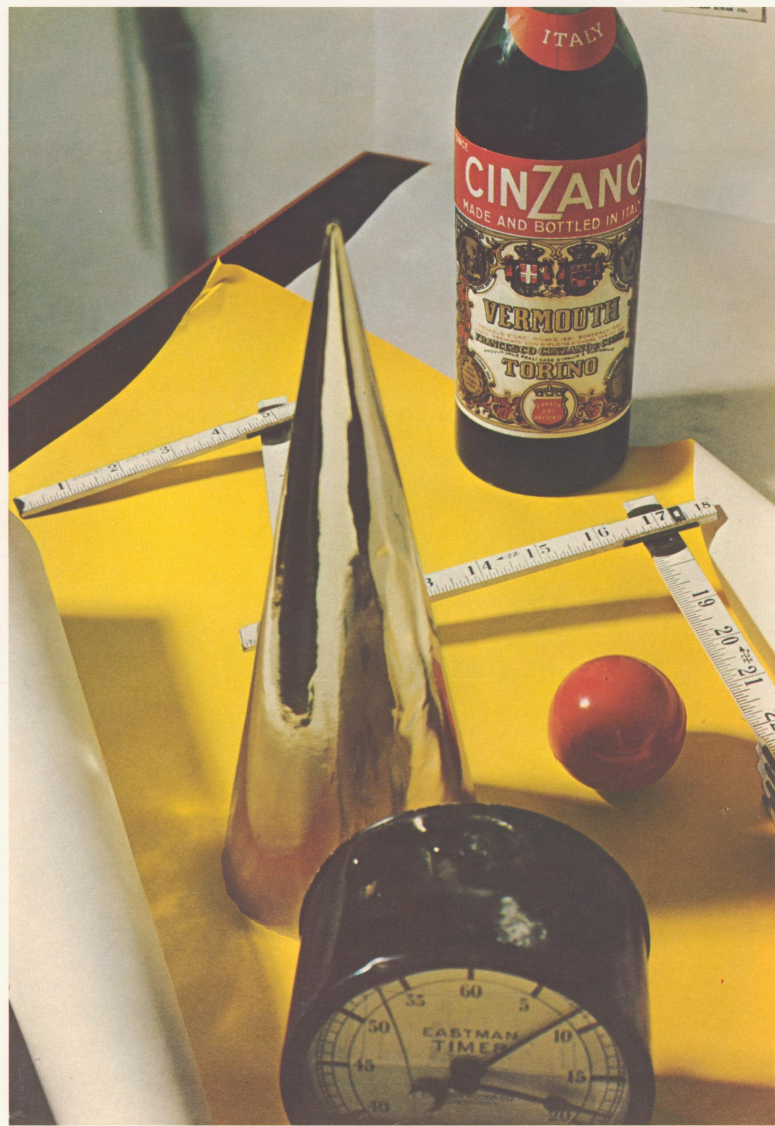


Bild 1: Outerbridge: „Kandinsky“ (1937)

Das Bild „Kandinsky“ ist zwar vielfach in Sammlungen und Publikationen aufgenommen (z.B. Howe/Markham 1980, 129; Dines/Howe 1981, 130; Heiting 1999, 195; Martineau 2009, Plate 53), aber nur selten interpretiert worden. Ein typisches Beispiel dafür (Howe/Markham 1980, 17f.) sei immerhin angeführt:

„Die Aufnahme *Kandinsky* aus dem Jahre 1937 besteht fast ausschließlich aus fest gefügten Gegenständen: Die Cinzano-Flasche, die Exaktheit eines Zollstocks, ein glänzender roter Ball, eine schwarze Dunkelkammeruhr und die deutliche Struktur des Tisches und der Wand, die zwingend angeordnet ist, erzeugen eine zähe Massenentwicklung im Raum. Doch der fließende Schmelz des gelben Papiers, der die reflektierenden Oberflächen, auf die es trifft, kaum merklich tönt, bewirkt, dass die ansonsten voneinander isolierten Gegenstände verschmelzen. Die verschiedenen Rottöne – genial zusammengefasst in dem roten Streifen an der Tischkante – brechen durch den gelben Kegel in der Nähe der aufgerollten Papierecke, an dem sie in grellem Licht- und Schattenspiel enden. Während die Spitze des Kegels und der Flasche parallel zur Bildfläche nach

oben zeigen, suggeriert die Neigung des Zeitmessers, dass er sie durchbricht und aus dem Bild fällt, die rollende rote Kugel mit sich ziehend.“

Die Deskription wird hier mit emotionale Assoziationen verknüpft, die wenig plausibel und intersubjektiv nicht nachvollziehbar sind (z.B. „zähe Massenentwicklung im Raum“, „fließender Schmelz“, „Rottöne, genial zusammengefasst“), statt analytisch fundiert zu werden.

Outerbridge hat eine ganze Reihe von fotografischen Stillleben geschaffen, neben sehr vielen Schwarz-Weiß-Bildern wie z.B. „The Triumph of the Egg“ (1932) auch „Images De Deauville“ (ca. 1936), „Avocados“ (1936), „Chair with Materials“ (1936) oder „Mask, Cone and Shells“ (1937). Und er hat nicht selten explizit Bezug genommen auf die Malerei (siehe z.B. Barryte et al. 1981, 32ff.); beispielsweise zitiert das Foto „Dutch Girl“ (ca. 1938) das Gemälde „The Dutch Girl“ (1905) von Pablo Picasso oder das Foto „Reclining Nude“ (ca. 1937) das gleichnamige Gemälde von Amedeo Modigliani (1917-18). Bevor jedoch Verweisen im Falle des Bildes „Kandinsky“ (1937) nachgegangen wird, seien zunächst die einzelnen Fragmente kurz betrachtet.

Kegel hat Outerbridge bereits in mehreren früheren Fotos verwendet, so u.a. im Schwarz-Weiß-Foto „Consciousness“ (ca. 1931) oder im Farb-Foto „Mask, Cone and Shells“ (1937). Anklänge finden sich auch in Kombinationen von Pyramiden und runden Gegenständen, etwa beim Schwarz-Weiß-Foto „The Triumph of the Egg“ (1932) oder beim Farb-Foto „Images de Deauville“ (ca. 1936). Die Bedeutung des gelb/goldenen Kegels wird aus unserem Bild per se nicht ersichtlich.

Zwei Gegenstände rekurren unmittelbar auf die Carbro-Technik, wie sie Outerbridge selbst detailliert beschrieben hat (Outerbridge 1940/1991): das *gelbe Papier*, das bei der Übertragung der Negative auf eine Matrize den Untergrund bildet für die beiden anderen farbigen Papiere (rot, blau), und der *Zeitmesser*, die für jede Arbeit in der Dunkelkammer notwendige Uhr zum Messen der jeweiligen Entwicklungszeit. Hinzu rechnen könnte man noch den Raum, eine etwa im Keller eingerichtete Dunkelkammer mit einer schwarzen Arbeitsplatte. Outerbridge thematisiert hier also partiell die Arbeit des Fotografen über dessen Werkzeuge.

Zwei weitere Objekte lassen sich bedeutungsmäßig ebenfalls konnotieren: Die schwarzen Zahlen und Strichmarkierungen auf dem Ziffernblatt des *Zeitmessers* korrespondieren zu den schwarzen Zahlen und Strichmarkierungen des *Zollstocks* – Symbole für die Grundkategorien Zeit und Raum. Offenbar wird damit dem Bild oder seiner Message eine Zeit und Raum übergreifende, eine fundamentale Bedeutung zugeordnet.

Bernard Barryte markiert eine weitere Besonderheit: „Outerbridge seems to have used an air-brush to add the black triangle in the lower left corner (...). This ‘artificial’ addition gives strength and unity to a composition that would otherwise have failed by flowing beyond that weak edge.“ (Barryte 1981, 27). In der Tat bewirkt das gesamte Bild durch dieses schwarze unregelmäßige Parallelogramm im Verbund mit dem schwarzen Parallelogramm links oben, das die Tischkante bildet, und dem schwarzen Gehäuse des Zeitmessers unten mittig einen geschlossenen Rahmen (Bild 2).

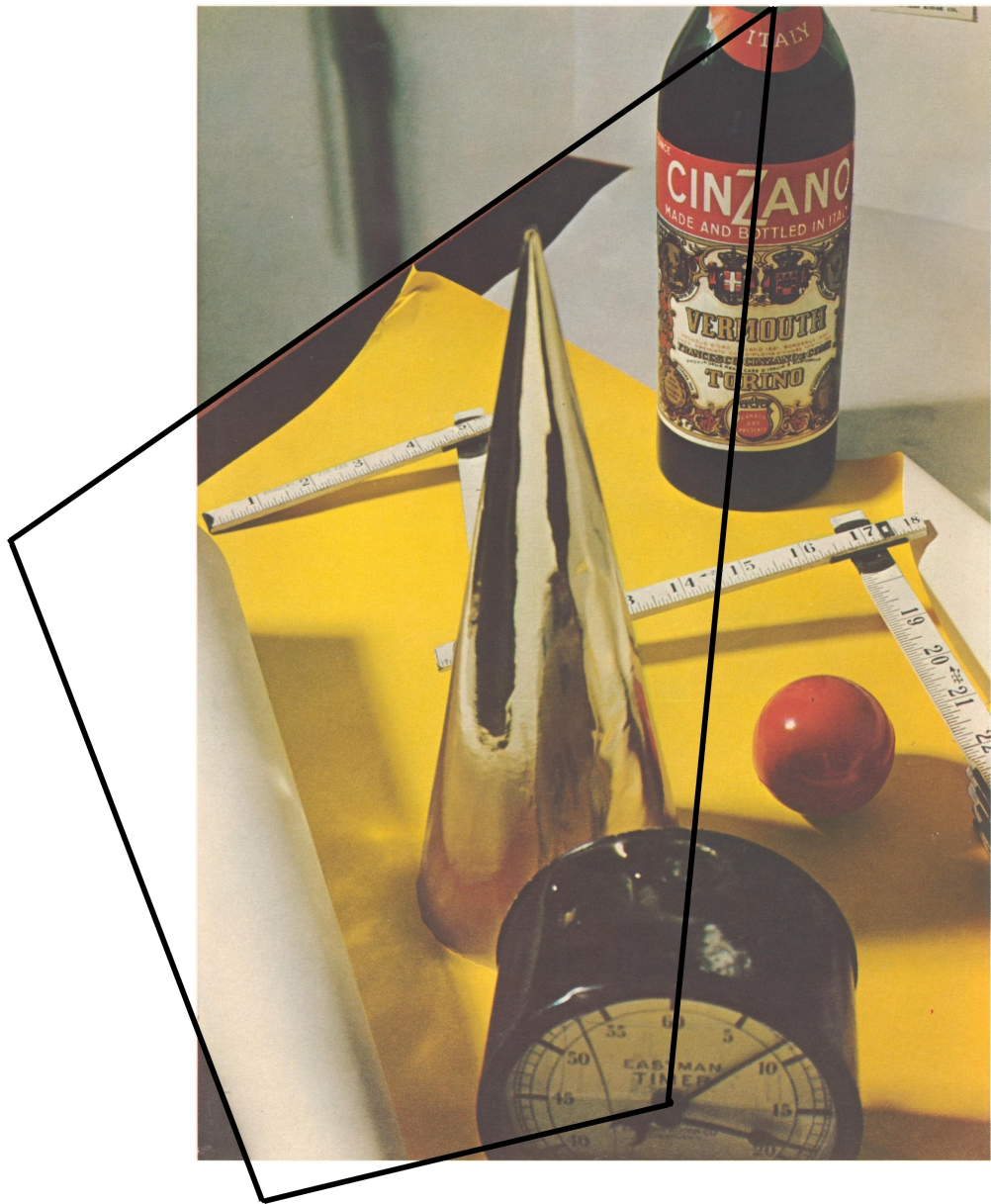


Bild 2: Unregelmäßiges Parallelogramm als Rahmen (1: Kegel)

Ebenso wie die Unschärfe des Gegenstandes an der linken hinteren Wand und die angerissene Ecke des Wandbildes rechts oben zentriert er die Aufmerksamkeit auf den goldenen Kegel etwa in der Mitte des Bildes.

Ein weiteres unregelmäßiges Parallelogramm aus Schatten (oben, unten) und Rändern von Gegenständen (links, rechts) bezeichnet ein zweites Aufmerksamkeitszentrum: die rote Kugel (Bild 3). Damit haben wir zwei geometrische Figuren, die zwei unterschiedliche Körper zentrieren.



Bild 3: Unregelmäßiges Parallelogramm als Rahmen (2: Kugel)

Durch ein markantes Gegenprinzip zur zweifachen Zentrierung erhält das Foto seine Dynamik. Die übrigen vier Gegenstände nämlich sprengen den Bildrahmen selbst und scheinen symmetrisch in alle Richtungen auseinander zu brechen: die dunkle gerundete Flasche nach oben, der ausgestreckte Teil des weißen geraden Zollstocks nach rechts, der dunkle gerundete Zeitmesser nach unten und das gerade eingerollte weiße Papier nach links. Figurativ verweisen diese Fragmente in ihren Fluchtlinien also nach außen und betonen damit den Raumcharakter des Stillebens selbst, während die beiden anderen Fragmente quasi nach innen gerichtet sind. Damit können Kegel und Kugel, die allein zur Gänze auf dem Bild sind, als das Herzstück des Stillebens gelten – vor allem die Kugel, die als einziges Fragment auch noch ganz zu sehen ist.

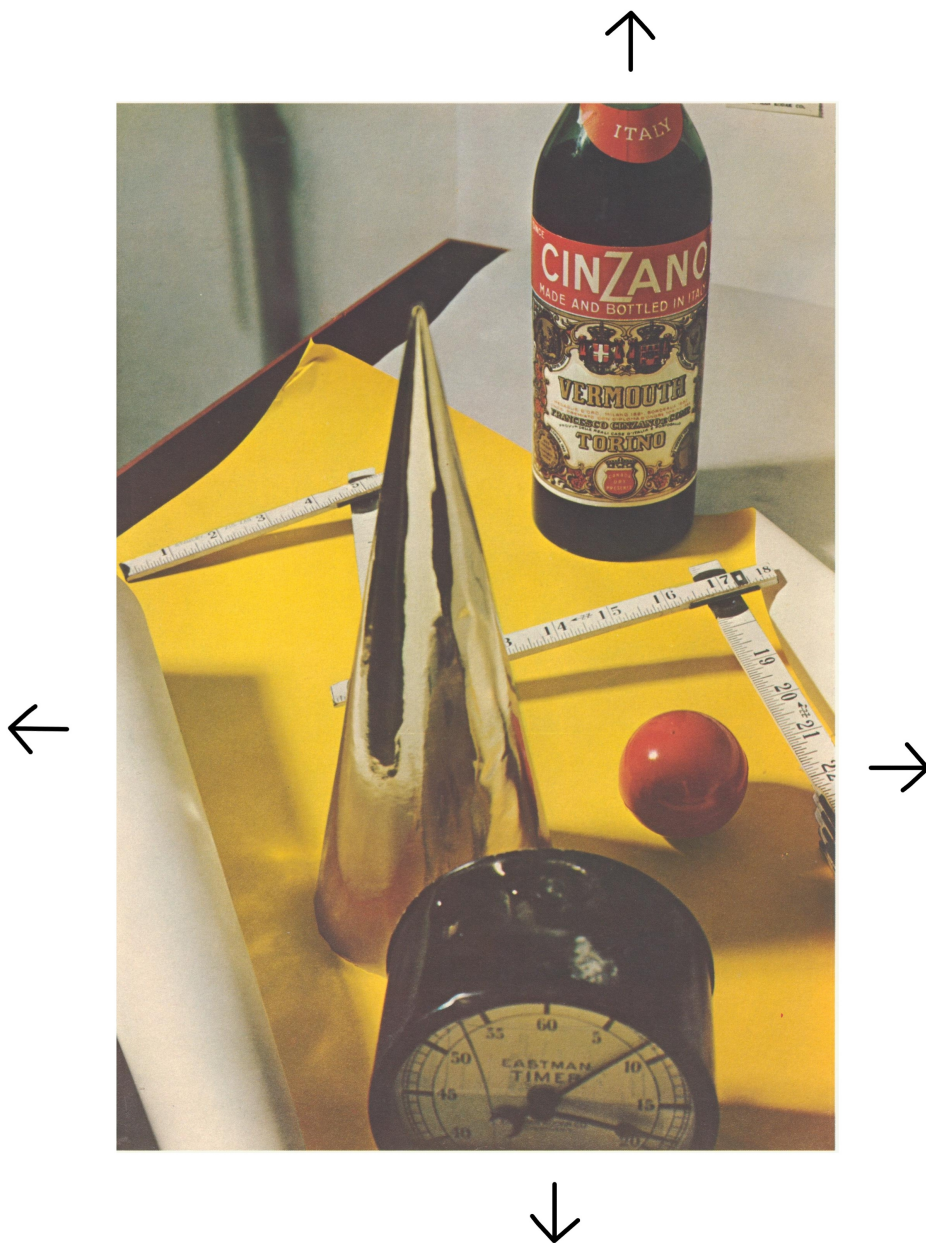


Bild 4: Ausbrechen aus dem Bildrahmen

Bezüge aller sechs Objekte untereinander werden vielfach hergestellt, nicht nur durch Verweise (Fotografieren), durch Symbolisierung (Zeit/Raum) und durch Rahmung (Kegel, Kugel). So werden die Flasche („VERMOUTH“, „TORINO“) und der Zeitmesser („EASTMAN TIME“) auch durch die Großbuchstaben aufeinander bezogen. Überhaupt wird über die Farben alles mit allem in Beziehung gesetzt – die einzelnen Gegenstände erscheinen vielfach vernetzt und als komplexe Struktur. Die *Cinzano-Flasche* wurde offenbar verwendet, weil sie alle wichtigen Farben der Komposition enthält: Schwarz, Gelb/ Gold, Rot und Weiß. Gelb/ Gold findet sich auf der einen Papierseite, dem Kegel und den Buchstaben auf dem Flaschenetikett. Rot prägt das obere Etikett und den oberen Teil des Hauptetiketts auf der Flasche, die

Billardkugel und links oben die schmale Begrenzung des schwarzen Tisches. Weiß sind Teile des Flaschenetiketts, der Zollstock und vor allem die Rückseite des gelben Papiers. Weiße Lichtflecken gibt es etwa auf der roten Kugel und dem schwarzen Zeitmesser, dunkle Flecken auf dem goldenen Kegel und in Form der vielfach abgestuften Grautöne – bei den Zimmerwänden, dem Ziffernblatt des Zeitmessers und den Schatten aller sechs Gegenstände, die von einer Lichtquelle links außerhalb des Bildes erzeugt werden. Auch die Schatten selbst unterstreichen den Raumcharakter des Stillebens, insbesondere beim Zollstock, der nicht nur zweidimensional nach rechts, links, oben und unten gezackt ist, sondern auch dreidimensional Höhe und Tiefe in das Stilleben einbringt.

Ganz offensichtlich 'spielt' die Komposition außerdem mit Geraden und Bögen. Naturgemäß werden sie beim Kegel miteinander verbunden. Ansonsten werden gerade Kompositionslinien von der Tischkante, dem Papier und vor allem dem Zollstock sowie ihren Schatten gebildet. Nach unten gebogene Linien finden sich mehrfach bei der Flasche, nach oben gebogene Linien mehrfach beim Zeitmesser, und nur bei der *Kugel* wird die nach oben und nach unten gebogene Linie zu einem Kreis vereint – auch dies wiederum Hinweis auf die zentrale Bedeutung der Kugel, die figurativ, farblich, durch die Rahmung von Geraden an allen vier Seiten und schließlich auch als geschlossener Kreis von den übrigen Gegenständen absticht.

Zwischenbilanz: Die Komposition dieses Stillebens aus sechs verschiedenen Objekten thematisiert Fotografie, formuliert einen übergreifenden Wertanspruch, spielt mit geraden und gebogenen Linien, mit Farben, mit einer gegenläufigen Dynamik nach außen und nach innen, mit symbolischen Verweisketten und Beziehungen, deren Sinn jedoch noch nicht bestimmt werden kann. Das gilt auch für den gold/ gelben Kegel und insbesondere die rote Kugel, die vielfältig herausgestellt wird.

2. Verweis auf Wassily Kandinsky

Der Verweis im Titel der Fotografie auf den russischen Maler Wassily Kandinsky, der als einer der Begründer der abstrakten Malerei gilt und lange im Weimarer Bauhaus gelehrt hat, muss als relevant für die Analyse und Interpretation des Fotos verstanden werden. Er impliziert den Hinweis auf bestimmte Kompositionstechniken und die Verwendung entsprechender Stilmittel – vor allem Farben, Linien und Flächen –, deren Bedeutung bei Kandinsky man sich zunächst vergewissern muss. Etwa ab 1910 hat sich Kandinsky vom Mimetischen, vom Gegenständlichen gelöst und eine „freie Formsprache“ entwickelt, gemäß übergreifenden Eigenschaften wie warm/ kalt, rau/ glatt, exzentrisch/ konzentrisch oder hell/ dunkel. Analog tendierte er verstärkt zu einer neuen Art „Farbensprache“, d.h. zur Absage an Natur gebundene Farben, wie sie beispielsweise schon bei seiner Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“ (1909) angedeutet war. In seinen „Kompositionen“ ist die Farbe vom Gegenstand vollständig gelöst und erhält Dominanz auch über Flächen und Linien. In einem seiner Hauptwerke,

„Komposition VIII“ (1923), sind sie in Gestalt von Kreisen, offenen Halbkreisen, geraden Linien, Wellenlinien, geschlossenen und offenen Dreiecken, Schachbrettmotiv, spitzen Pfeilformen, freien gebogenen Linien u.a. eingebracht, teils nebeneinander, teils hinter- und übereinander, teils ineinander übergehend. Natürlich ist mit dieser Deskription die Komposition selbst noch nicht analysiert (was in unserem Zusammenhang ja auch nicht zur Debatte steht). Wichtig erscheint immerhin der Widerspruch, dass auf der einen Seite Kandinsky selbst stets größten Wert legte auf die rationelle Struktur seiner Kompositionen und entsprechend vom kundigen Publikum die Bildanalyse als Strukturanalyse verlangte, auch um damit den Kunstcharakter seiner abstrakten Bilder zu ‚beweisen‘, und sich auf der anderen Seite in der Fachliteratur meist nur wilde Gefühlsäußerungen oder subjektive Assoziationen zu seinen Bildern finden (z.B. Kieser 1953/54, 39ff.), sofern dieser „Ornamentik“ nicht ohnehin der Kunstcharakter abgesprochen wurde wie von den Nationalsozialisten. Kandinsky hat in seinen (heute allerdings schwer lesbaren) Schriften, insbesondere „Über das Geistige in der Kunst“ (orig. 1910) und „Punkt und Linie zur Fläche“ (orig. 1926), explizit theoretisch-didaktische Hinweise auf seine Position gegeben (vgl. erhellend auch Poling 1982).

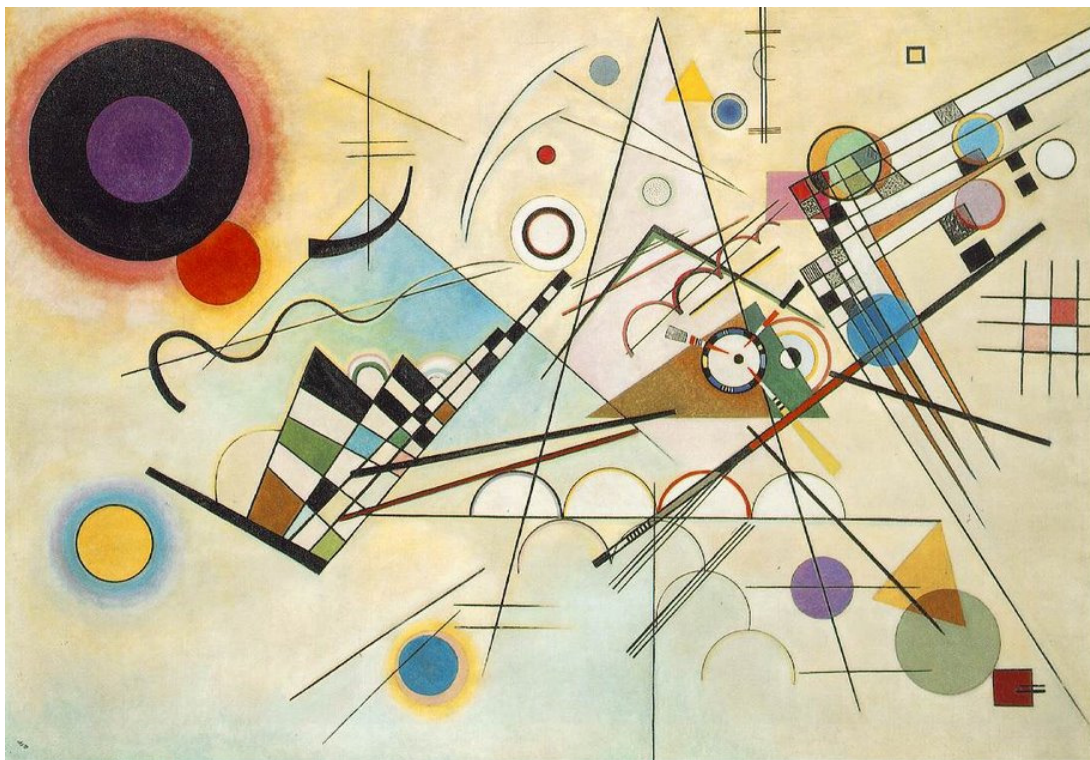


Bild 5: Kandinsky: „Komposition VIII“ (1923)

Der Schritt zum Abstrakten wie hier bedeutet den Verzicht auf die dritte Dimension – vom Raum zur Fläche, die erst durch Linien und Farben wieder dreidimensional wird (Kandinsky 1910/1952, 111). Form gibt es hier im engeren Sinn (Fläche, Raum) und im weiteren Sinn

(Farbe, Beziehung), beschreibt er in seinem Essay „Die Grundelemente der Form“ (Kandinsky 1955, 71-72). Die Fläche wird bestimmt von Grundelementen wie Dreieck, Quadrat, Kreis, der Raum von Grundelementen wie Pyramide, Kubus, Kugel. Ihre Anordnung, gemeinsam mit Linien und Kurven, bewirkt Spannungen, Kontraste, Widersprüche, Bewegung – erst die Komposition oder Struktur des Werks ist Bedeutung generierend. „Die Komposition ist die organisierte Summe von inneren Funktionen (...) aller Teile des Werkes.“ (Kandinsky 1955, 174) Farben spielen dabei die entscheidende Rolle: für Proportionen, Kontrapunkte, Harmonie, Rhythmus, Dramatik. Explizit hebt Kandinsky auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau ab – Schwarz, Weiß und Grau sind bei ihm „Nichtfarben“. Gelb beispielsweise gilt als warme Farbe, gesteigert in der Intensität durch Helligkeit: „Gelb ist die typisch irdische Farbe.“ (Kaminsky 1910/1952, 87ff.) Rot dagegen wird verstanden als „eine sehr lebendige, lebhaft, unruhige Farbe, die (...) eine starke Note von beinahe zielbewusster immenser Kraft zeugt. Es ist in diesem Brausen und Glühen, hauptsächlich in sich und sehr wenig nach außen, eine sozusagen männliche Reihe“: „Bewegung in sich“ (ebd., 97). Die abstrakte Malerei zielte auf die Überwindung des Gegenständlich-Konkreten, des Repräsentativen in Gestalt der „reinen Form“ und der „reinen Farbe“. *Autonome Kunst* konnte damit als *absolute Kunst* aufgefasst werden. Aber das bedeutet nicht etwa, sie hätte keine Bedeutung.

3. Die Interpretation von „Kandinsky“ (1937) über den Verweis

Es gibt eine ganze Reihe von Gemälden, die sich explizit als Hommage an Kandinsky zu erkennen geben. Paul Outerbridges Fotografie „Kaminsky“ kann also nur insofern als eine Besonderheit gelten, als es sich dabei eben nicht um ein Gemälde handelt. Darin liegt denn auch die Bedeutung dieses Werks. Outerbridge überträgt wesentliche Überlegungen und Gestaltungsweisen Kandinskys auf die Fotografie und leistet damit einen entsprechenden Transfer von einer neuen Erscheinungsweise der Malerei der 20er Jahre auf die Kunstform Fotografie in den 30er Jahren. Dies soll hier analytisch aufgezeigt werden, ohne dabei auf die damaligen Bemühungen um eine Anerkennung der Fotografie als Kunst – Richtungen wie Fotografischer Impressionismus, Fotografischer Symbolismus, Straight Photography, Piktorialismus, Neue Sachlichkeit etc. – weiter einzugehen.

Outerbridge macht den Verzicht der abstrakten Malerei auf die dritte Dimension wieder rückgängig und setzt an die Stelle der Fläche erneut den Raum, allerdings genau im künstlerisch-ästhetischen Sinn von Kaminsky. Seine Prinzipien der abstrakten Malerei auf die Fotografie anzuwenden, heißt nämlich: den fotografischen Gegenständen ihren Objektcharakter zu entziehen und das Fotografieren selbst darzustellen, sozusagen rein und abstrakt. Outerbridge strebte Bilder an, die ungegenständlich sein sollten: „Gestaltung einer rein abstrakten Komposition“. Die Forschung hat diesen Ansatz präzise benannt: „der formale Aufbau von Outerbridges sorgfältig konstruierten Bildern (kann) als fotografische Parallele zur Abstraktion

in der Malerei gesehen werden“ (Dines-Cox/ McCusker 1999, 95). Outerbridge begriff Farbe als „eine Eigenschaft des Lichtes“, nicht als ein Ding an sich oder Gegenstand gebunden, und sah im Stilleben „die vielleicht größten Möglichkeiten zur rein kreativen Arbeit in der Farbfotografie“ (zit. bei Heiting 1999, 154, 196, 207). Wie Kandinsky formulierte er: „The underlying element of all fine art is form, and composition is the organization of forms.“ Sowie: „All the basic type forms, such as the cone, cube, plinth, sphere, and avoid, are fascinating, and they are the basis from which all varieties and adaptations have sprung.“ (Outerbridge 1940, 48f.) Es ging ihm um Kombinationen, um Balance, die er typisierte und mit übergreifenden Bedeutungen verband: „There might be said to be three basic types of composition: vertical or horizontal, angular, and circular.“ Ersteres signalisiere Frieden und Statik bzw. Stärke und Würde; das zweite Aktivität, nervöse Lebendigkeit, Dynamik; das dritte Sinnlichkeit, Grazie und Charm (ebd., 53). Auch hier gilt die Verbindlichkeit der künstlerischen Message: „A picture must say something“, befand er, speziell das Stilleben (ebd., 55).

Outerbridge übertrug also Kandinskys Bemühungen um abstrakte Kunst mit dem Bild „Kandinsky“ programmatisch auf die Fotografie. So liegt die Bedeutung des Fotos nicht im Dargestellten, sondern in der kompositorischen Darstellung der Fragmente als Struktur. Outerbridge transponiert abstrakte geometrische Formen in abstrakte dreidimensionale Gebilde – die Zickzacklinie (Kandinsky 1926/1955, 85) in den Zollstock, die gebogene Linie in die Zeituhr usw., vor allem das Dreieck in den Kegel und den Kreis in die Kugel. Es gibt beim Foto „Kaminsky“ keine Horizontalen und (mit Ausnahme teilweise der Flasche) auch keine Vertikalen; deutlich hat Outerbridge also seinen zweiten Kompositionstyp realisiert. Die oben beschriebene Dynamik des Fotos über vier nach außen explodierende Objekte einerseits und Kegel und Kugel andererseits, also seine Kombination aus exzentrisch und konzentrisch bzw. dem Aufbrechen des Bildrahmens einerseits und der Verdichtung und Zentrierung nach innen andererseits, ist bedeutungsgenerierend: bezogen auf die Fotografie als Kunst, mit raum-zeitlich übergreifendem Anspruch. Dabei verhalten sich der Kegel und die Kugel abstrakt, unbeschadet von Größenverhältnissen, zueinander wie *pars* zu *totum*, ihrerseits wiederum qualifiziert durch die beiden Farben Gelb/Gold und Rot, bei denen die dritte fehlt (es gibt bei der Fotografie „Kaminsky“ keine Blautöne).

Damit ist eine Interpretation der Komposition möglich: Der Kegel, der bekanntlich ein Segment der Kugel darstellt, weist vom Irdischen (Gelb/Gold) zum Glühen in sich selbst (Rot). Diese funktional gedachte, prozessuale Beziehung vom Kegel zur Kugel, jeweils gerahmt bzw. zentriert, inmitten des explodierenden Wirrwars der Erscheinungen, enthält die Message: Die Kugel gilt als Urform, als Überwindung von Raum und Zeit, als Symbol von Ewigkeit und Vollkommenheit. Sie ist als vollkommenste Raumform Symbol des Universums und Ziel eines in sich ruhenden menschlichen Lebens, wie Outerbridge es mit dem Foto als Kunst zu arretieren vermag.

Bilanz: Das Bild „Kandinsky“ war 1937 Outerbridges Plädoyer für Fotografie als Raumkunst, ein Manifest der reinen oder abstrakten Fotografie im neuen visuellen Zeitalter. Was auf den ersten Blick unverständlich erscheint, nämlich dass Outerbridge sein Foto „Kaminsky“ getitelt hat, obwohl es doch konkrete Gegenstände abbildet, während Kandinsky die Gegenständlichkeit gerade zu transzendieren versuchte, erhält damit seinen Sinn. Diesen „Sinn“ der Komposition von „Kandinsky“, diese Bedeutung seiner Struktur über die Symbolik des Arrangements und seiner Fragmente verlässlich zugänglich zu machen, kann nur der Bildanalyse als wissenschaftlicher Vermittlung von Bildbeschreibung und Bildinterpretation gelingen.

Quellen:

- Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (orig. 1910). Bern-Bümpliz 1952 (Vorwort von Max Bill).
- Wassily Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler (orig. ab 1918), hrsg.v. Max Bill. Bern 1955a.
- Wassily Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche (orig. 1926). Bern 1955.
- Paul Outerbridge: Photographing in Color. New York 1940.
- Paul Outerbridge: The Carbro Process. (orig. in: Photographing in Color, New York 1940) In: Elaine Dines, with Graham Howe (Hrsg.), Paul Outerbridge. Laguna Beach 1981, S. 205-225.
- Emil Kieser: Analysen von Bildern und Plastiken der Moderne (1953/54), hrsg. von Dieter und Kilian Stein. Würzburg 2004.
- Graham Howe und Jacqueline Markham (Hrsg.): Paul Outerbridge Jr.. Photographien 1921-1939. München 1980.
- Bernard Barryte with Graham Howe & Elaine Dines: Paul Outerbridge. A Singular Aesthetic. In: Elaine Dines, with Graham Howe (Hrsg.), Paul Outerbridge. A Singular Aesthetic. Laguna Beach 1981, S. 15-37.
- Clark V. Poling: Kandinsky – Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin. Weingarten 1982.
- Norbert Schneider: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Köln 1989.
- Jeannine Fiedler: Dompteur der Weiblichkeit. In: Paul Outerbridge Jr.: Photographien. München u.a. 1993, S. 5-14.
- Michael Koetzle: Paul Outerbridge: Zwischen Kunst und Kommerz. In: Photo-Technik International, H. 6 (1999), S. 90-97.
- Manfred Heiting (Hrsg.): Paul Outerbridge 1896-1958. Köln 1999.
- Elaine Dines-Cox und Carol McCusker: Ein richtungsweisender Modernist. Das Leben und Werk von Paul Outerbridge. In: Manfred Heiting (Hrsg.), Paul Outerbridge 1896-1958. Köln 1999, S. 91-100.
- Sabine Flach: Abstrakt/Abstraktion. Stichwort in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, Weimar 2005, S. 1-39.
- Paul Martineau: Paul Outerbridge – Command performance. Los Angeles 2009 (Ausstellungskatalog J. Paul Getty Museum).

Katherin Koop

„Walk to Paradise Garden“ (1946) von W. Eugene Smith



Bild 1: Original

(Quelle: http://elfotografocharlista.blogspot.com/2009_02_01_archive.html, 05.07.2009, siehe auch Sam Stephenson, Sam: W. Eugene Smith. Berlin 2001, 31)

Der Fotograf W. Eugene Smith, 1918 in Kansas geboren, wurde bis zu seinem Tod 1978 durch Fotoessays wie beispielsweise „Minamata“, „Nurse-Midwife“ oder „A Man of Mercy“ bekannt (Stephenson 2001, 3ff.). Das Foto „Walk to Paradise Garden“ (Bild 1) entstand 1946, nachdem Smith sich eine etwa einjährige Auszeit nehmen musste aufgrund einer Verletzung, die in Okinawa durch Granatfeuer entstanden war. Auf einem Spaziergang nahe seines New Yorker Hauses fotografierte er seine beiden Kinder Pat und Juanita. Die Zeit, in der es entstand, war also noch von den Zerstörungen, dem Schrecken und dem Leid des 2. Weltkrieges gekennzeichnet. Es wird gleichwohl zu zeigen sein, dass dieses Bild eine positive Grundstimmung hat, da es letztendlich vermittelt, dass das Leben auch nach schrecklichen Ereignissen weiter geht.

Im Mittelpunkt der Schwarz-Weiß-Fotografie, leicht nach links versetzt, befinden sich ein Junge und ein Mädchen, die aus einem Wald hinaus auf eine Lichtung treten. Die beiden Kinder sind etwa zwischen drei und fünf Jahre alt, wobei der Junge, da er größer ist, etwas älter sein dürfte als das Mädchen. Sie gehen von einem dunkleren Teil des Waldes hinaus auf eine hellere Lichtung, in den Bildhintergrund, und man sieht sie nur von hinten. Das Mädchen trägt ein kurzärmeliges Kleidchen mit einer Unterhose sowie Strümpfchen und festes Schuhwerk. Der Junge hat einen locker sitzenden langärmeligen Anzug an und ebenfalls Schuhe an den Füßen. So etwas wie einen Rahmen bilden die vier jeweils geschwärzten Bildecken: oben durch das sich im Vordergrund befindliche Blattwerk und unten durch den Boden, der eine abschüssige Neigung zum Betrachter hin aufweist. Innerhalb dieses Rahmens befinden sich im Mittelgrund die beiden Kinder, die durch die helle Lichtung im Hintergrund besonders hervorgehoben werden. Von dieser Lichtung geht die einzige Beleuchtung aus, weshalb die Kinder nur von vorne angeleuchtet werden und ihre Rücken entsprechend beschattet sind. Ein Teil des Weges hinter ihnen ist durch dieses Licht ebenfalls erhellt. Sie selbst haben die Kuppe der kleinen Anhöhe erreicht, die vor ihnen wieder nach unten hin abfällt. Die Haltung der beiden ist bis auf ihre unterschiedliche Blickrichtung annähernd gleich: Sie sind mit dem Oberkörper leicht nach vorn gebeugt und haben den linken Fuß jeweils vor den rechten gesetzt, der wiederum nur noch mit dem Ballen die Erde berührt. Den rechten Arm haben sie jeweils vor dem Körper und es sieht so aus, als würde der Junge das Mädchen mit sich auf die Lichtung ziehen, da er sich rechts vor ihr befindet und sein linker Arm leicht angewinkelt und erhoben zu sein scheint – als würde er die Hand des Mädchens halten, dessen rechter Arm wiederum in seine Richtung zeigt.

Den Mittelpunkt des Bildes stellt der kleine Junge dar, aber er und das Mädchen links neben ihm werden als Einheit wahrgenommen: Zum einen wird der Blick des Betrachters vom linken Arm des Jungen direkt zum Mädchen hinter ihm geleitet. Zum anderen befinden sich die beiden als dunkle Figuren innerhalb eines hellen Hintergrundes, und da das Mädchen ihn durch ihr Kleid und ihre rechte Schulter verdeckt, entsteht keine durchgängige helle Linie zwischen ihnen, die sie optisch voneinander trennen würde.



Bild 2: Junge und Mädchen als Einheit (Fragment)

Sie wirken somit wie eine Einheit (Bild 2) und die Nähe der beiden zueinander wird für den Betrachter verstärkt. Auch in der Haltung der beiden zeigt sich eine große Vertrautheit, da der Junge die Hand des Mädchens hält, ohne dass man wissen muss, dass es sich hier um Geschwister handelt..

Das Licht bildet innerhalb der dunklen Umrandung im Foto eine besondere Form (Bild 3). Sie erinnert an das menschliche Herz – zentrales Organ des Menschen und Symbol für das Leben so gut wie für die Liebe.

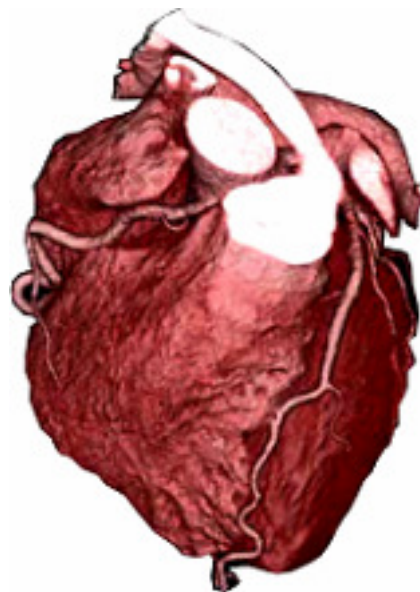


Bild 3: Herzförmige Gestalt des zentralen erhellten Raums im Foto
(Quelle: http://lwinmoe.wordpress.com/2006/05/31/kevin_carter, 08.07.2009)

Die beiden Kinder befinden sich innerhalb dieses Lichtherzens und werden damit als Teil des Lebens charakterisiert, für das es steht. Indem sie in dieses Herz hineingehen, wenden sie sich dem Leben zu und entgehen dem Tod, der in der Dunkelheit hinter ihnen, am Bild rechts und unten, symbolisiert wird.

Die Dynamik in ihrer Bewegung entsteht dabei durch entsprechende Kompositionslinien (Bild 4).



Bild 4: Dynamik der Vorwärtsbewegung (Kompositionslinien)

Die beiden senkrechten, leicht nach links tendierenden Linien erhalten durch die schräge Gerade, welche die Kuppe der Erhöhung am Boden bildet, eine Ausrichtung nach vorn, verdeutlichen subtil die Vorwärtsbewegung der Kinder, hin zur hellen Lichtung und weg von der Kuppe, die eine Grenze zur dahinter liegenden Dunkelheit darstellt. Sie gehen auf das Licht zu, das symbolisch für das Leben aller Geschöpfe steht (z.B. Wetzel 2008, 176), und wenden sich selbst damit dem Leben zu.

Es befinden sich noch weitere Motive im Bild, die das bekräftigen: so etwa der kleine, noch im Wachstum befindliche Baum auf der Lichtung, auf den der Junge zu blicken scheint (Bild 5). Symbolisch steht er für den Lebensbaum im Garten Eden, der sich im Paradies befindet, auf das die Kinder laut Bildtitel zugehen. Im Allgemeinen stehen Bäume für „Fülle und Kraft, [...] das sich ewig erneuernde, unerschöpfliche Leben der Welt“ (Schliephacke 1970, 12).



Bild 5: Blick des Jungen nach rechts auf einen Baum (Fragment)

Man könnte weitere Symbole berücksichtigen. So ist die Lichtung an manchen Stellen weiß, eine „Farbe“, die mit Auferstehung und Anfänglichkeit in Verbindung gebracht wird (Heller 2002, 146f.) und kaum negative Assoziationen weckt. Im Kontrast zu Schwarz, das für das Böse oder für Trauer steht, repräsentiert Weiß das Gute. Bezogen auf die Ereignisse, unter denen das Foto entstand, symbolisiert die vor den Kindern liegende helle Lichtung die kommende Zeit nach dem 2. Weltkrieg, die ihnen die Möglichkeit eines Neuanfangs bieten mag. Fast wirkt der Vordergrund, mit seiner dunklen Rahmung, wie eine Höhle, aus der sie hinaus treten in eine hoffnungsvolle Zukunft. Der Rekurs auf Märchen mit ihrem „Gegensatz von Gut und Böse durch Schwarz und Weiß, durch Licht und Finsternis“ (vgl. Böhm-Korff 1991, 49), speziell auf „Hänsel und Gretel“, ist nahe liegend. Auch sie finden gemeinsam aus dem bedrohlichen Wald, dem Ort des Bösen heraus.

Auch die Symbolik des Weges ist überdeutlich. Die latente Aussage des Bildes wird sichtbar, wenn man das Foto hälftig quer teilt (Bilder 6+7).



Bild 6: Obere Bildhälfte

Die obere Hälfte, für sich betrachtet, wirkt noch eher erdrückend, bedrohlich; noch werden die Kinder vom Dunkel überschattet und eingerahmt. Zudem lässt sich aus diesem Teil nicht erkennen, ob sie sich auf die Lichtung zu bewegen oder nur davor stehen und sie betrachten, vielleicht weil sie sie nicht erreichen können.



Bild 7: Untere Bildhälfte

Der untere Teil dagegen fokussiert den bereits durchschrittenen Weg und die Füße der beiden, die voranschreiten – die Füße als „Symbol des Weiterschreitens“ (Schliephacke 1970, 24). Ein beschwerliches Stück Weg, schmal, nur schwach beleuchtet, steinig (Wetzel 2008, 100), ist bereits durchschritten, für die kleinen Beinchen und Füße durchaus beschwerlich. Der „Paradise Garden“ steht als Lichtblick am Ende eines Tunnels, der aktiv durchschritten werden muss. Das Foto thematisiert nicht nur das Ziel, sondern auch den Weg dorthin.

Quellen:

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Berlin 2001.

Böhm-Korff, Regina: Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“. Eine Fallstudie. Frankfurt am Main 1991.

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. 7.Aufl. Köln 1983.

Heller, Eva: Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung. Reinbek bei Hamburg 2002.

Schliephacke, Bruno P.: Bildersprache der Seele. Kleines Lexikon zur Symbolpsychologie. Berlin 1970.

Stephenson, Sam: W. Eugene Smith. Berlin 2001.

Wetzel, Christoph: Das grosse Lexikon der Symbole. Darmstadt 2008.

Marianne Schätzel bzw. Anina Laura Pommerenke¹

Ohne Titel („Nico im Cocktailkleid von Oestergaard“) (1956) von Herbert Tobias

Diesem Foto von Herbert Tobias (1924-1982) wird der Titel „Nico im Cocktailkleid von Oestergaard, Berlin um 1956“ zugeschrieben. Hierbei handelt es sich jedoch keinesfalls um einen Titel, den der Fotograf seinem Werk gegeben hat – das Bild ist „ohne Titel“. Gleichwohl bietet er wichtige Informationen zu diesem Werk: Das junge Model Nico, die später als Schau-



Bild 1 (Quelle: http://www.kultur-online.net/files/exhibition/03_403.jpg; auch: Mironneau, Serge: Nico Fashion Model, in: Nico Web Site, <http://smironne.free.fr/NICO/MODE/mode01.html>, Stand 01.07.2009).

¹ Diese Bildanalyse wurde nicht gemeinsam von zwei Autorinnen, sondern von den beiden Autorinnen unabhängig voneinander einzeln erstellt – aber mit denselben Ergebnissen. Deshalb wird hier eine synthetische Version abgedruckt, bei der die wenigen Unterschiede der Interpretationen im Detail angeglichen sind.

spielerin und Sängerin einer Band berühmt wurde, trägt ein Kleid des Designers Oestergaard, der sich durch seine Arbeit für den Quelle-Verlag und den Entwurf der deutschen Polizeiuniform in der Modeszene etabliert hatte. Überdies erfahren wir, wo und wann ungefähr die Schwarz-Weiß-Fotografie entstanden ist. Herbert Tobias, ein bekennender Homosexueller, befand sich seinerzeit auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Modefotograf, bevor er begann, erotische Männerakte zu inszenieren, und dann überraschend aus seinem Beruf ausstieg.² Bei dem vorliegenden Beispiel für Modefotografie, also einem Werbebild im strengen Sinn, handelt es sich jedoch weniger um eine einfache Inszenierung von Mode als vielmehr um Kunstfotografie; nicht das Kleid als Verkaufsprodukt steht im Zentrum, sondern die Fotoästhetik und ihre Aussage. Die Analysekategorien Fragment, Kompositionslinie und Symbol erweisen sich hier als besonders ergiebig.

Betrachten wir zunächst den Hintergrund, der von einer großflächigen Steinwand dominiert wird.

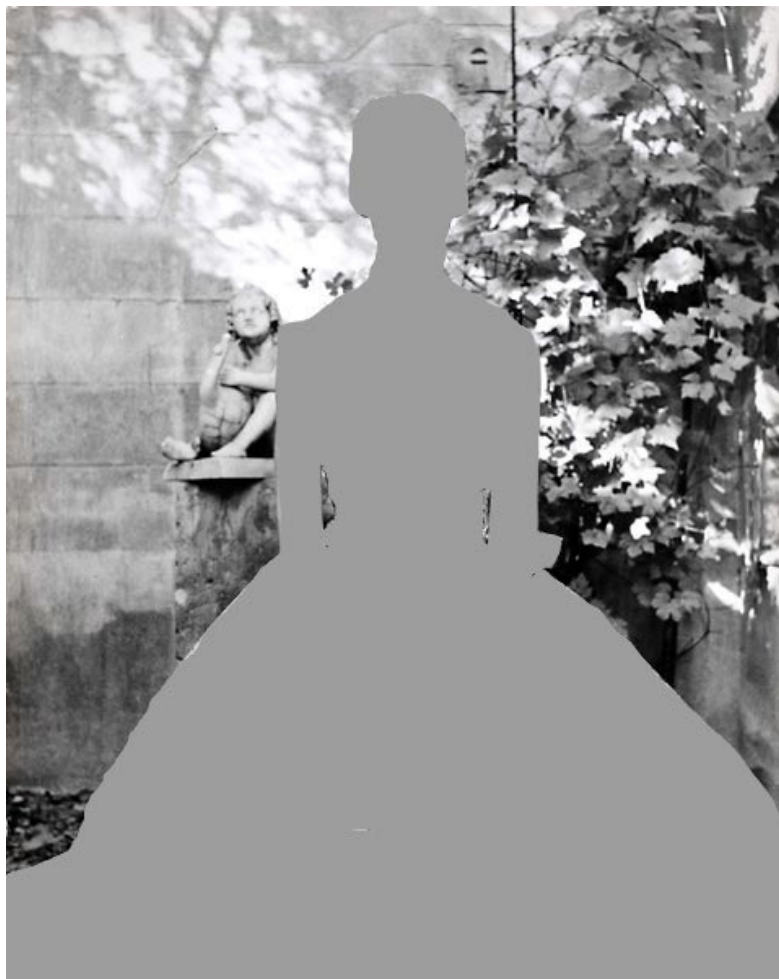


Bild 2: Hintergrund (Fragment)

² Vgl. Berlinische Galerie(Hrsg.): <http://www.herberttobias.com/bio.html>, Bonn 2008, Stand 29.06.2009.

Bei genauer Betrachtung sieht man, dass es sich um eine Ecke handelt. Die Wand läuft in der rechten Bildhälfte nach vorne weiter. Diese Ecke ist aber nicht direkt sichtbar, sondern wird zum einen von der sich davor befindenden Frau und zum anderen von dem Efeu-Gewächs verdeckt, das die gesamte rechte Bildhälfte bestimmt. Der Efeu gilt wegen „des Bedürfnisses, sich anzulehnen“ und wegen seines „anschmiegenden Charakters“ „als weibliches Symbol“.³ Diese Bedeutung wird sich noch in zahlreichen anderen Symbolen wiederholen, zum Beispiel bei der Putte im Bildhintergrund (Bild 3).



Bild 3: Putte (Fragment)

Das nackte Kind sitzt auf einem kleinen Podest und hält ein Musikinstrument oder eine Art Amphore zwischen den Beinen. Die Darstellung nackter, oft geflügelter Knaben und Mädchen ist ein Stilmittel, das weit in die Kunstgeschichte zurückreicht. Vor allem in „der Kunst der Renaissance und des Barock tauchen [...] Putten in großer Zahl und mit koketter Schalkhaftigkeit [...] bei den verschiedenartigsten Beschäftigungen auf“.⁴ In der Frührenaissance treten Engel musizierend in Erscheinung.⁵ Auf dem Foto ist allerdings nicht klar zu erkennen, ob es sich bei der abgebildeten Steinfigur um einen Engel handelt; die rechte Schulter des Models verhindert einen Blick auf mögliche Flügel. Gleichwohl verweist die Art und Weise der Gestaltung dieser Figur auf eine Eros- oder Putten-Darstellung aus der Kunst. Bei dem Gegenstand zwischen den Beinen könnte es sich – wie gesagt – um ein typisches Attribut von Putten handeln, ein Musikinstrument oder ein Gefäß. Erstere wie Renaissance-Laute oder Sackpfeife sollen in aller Regel die Jugendlichkeit und Schalkhaftigkeit der nackten Knaben oder Mädchen unterstreichen, während ein Gefäß wieder als „ein universell weibliches Symbol“ gilt.⁶ Darüber hinaus symbolisiert es den „Schoß der Großen Mutter [...] und Fruchtbarkeit“.⁷ In jedem Fall

³ Udo Becker: Lexikon der Symbole. 8. Aufl. Wien 2008, S. 63.

⁴ Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln 1983, S. 92.

⁵ Ebd., S. 88.

⁶ Vgl. J.C. Cooper: Das große Lexikon traditioneller Symbole. 2. Aufl. München 2004, S. 90.

⁷ Rainer Dierkesmann, Marion Dierkesmann und Werner Kafka (Hrsg.): SEEMANNs Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale. 2. Aufl. Leipzig 2006, S. 194.

übernimmt die Putte in diesem Bild, wie häufig auch in anderen Gemälden der Kunst aus dem 17. und 18. Jahrhundert, eine unterschwellig erotisierende Funktion.



Bild 4: Tisch im Vordergrund (Fragment)

Den Bildhintergrund bildet ein großer runder Bastteller auf einem ebenfalls runden Tisch, der an eine große Obstschale erinnert, denn insgesamt liegen zwölf Früchte auf diesem Teller: Äpfel, Orangen, Zitronen und eine Banane (Bild 4). Im Allgemeinen stehen Obst und Frucht symbolisch für „Fruchtbarkeit“.⁸ Auch im Speziellen ist der Apfel ein „Symbol für Fruchtbarkeit, Liebe und Erkenntnis, aber auch [der] Verführung [und] Sünde“.⁹ Denn der Apfel ist „häufig [ein] Sinnbild des ersten Sündenfalls“.¹⁰ Aber auch Orange und Zitrone sind als Symbole für Fruchtbarkeit und Liebe bekannt.¹¹ Neben ihrer für Weiblichkeit und Fruchtbarkeit stehenden Symbolik ist diesen drei Fruchtarten auch die runde Form gemein. Somit bilden die elf runden Früchte einen klaren Gegensatz zu der einzigen Banane, die eine längliche Form aufweist und den anderen Früchten gegenüber zahlenmäßig unterlegen ist. Die äußere längliche Form indiziert einen Phallus, wobei die Banane, bedeutungsmäßig relevant, die einzige überreife oder angeschlagene Frucht darstellt – das runde Obst wirkt frisch und knackig.¹²

Im Zentrum steht die Frau im Cocktailkleid. Bei dem Model handelt sich um die damals 18-jährige Christa Päffgen. Als Sängerin der Rockband The Velvet Underground sowie durch ihre spätere Solo-Karriere wurde sie in den 1950er Jahren unter dem Namen „Nico“ bekannt. Bereits im Alter von 16 Jahren wurde sie von dem Fotografen dieses Bildes entdeckt und arbei-

⁸ Dierkesmann, S. 187. Versteht man den Tisch mit den Früchten als eine Art Altar, so werden hier Erntegaben zum Zeichen des herbstlichen Erntedankfestes dargeboten – auch dies eine Verknüpfung von Fruchtbarkeit und sakralem Bedeutungskontext.

⁹ Ebd., S. 40.

¹⁰ Becker, S. 22.

¹¹ Vgl. Dierkesmann, S. 321, und Cooper, S. 193 u. 334.

¹² Möglicherweise spiegelt sich hier ein Stück Zeitgeschichte, weil im Jahr 1956 infolge der im Krieg Gefallenen ein großer Frauenüberschuss herrschte, gesunde junge Männer nicht ausreichend zur Verfügung standen, heimgekehrte Männer oft an Kriegsverletzungen litten und auch deshalb Homosexualität unter Frauen häufiger vorkam als zu normalen Zeiten.

tete seitdem in der Modeindustrie. Sie stand viel für den Modedesigner Heinz Oestergaard vor der Kamera.¹³ Dieser gilt als einer der bedeutendsten Modedesigner der Nachkriegszeit.¹⁴



Bild 5: Die Frau im Bildzentrum (Fragment)

Die Frau trägt ein Cocktailkleid bestehend aus einem Oberteil und einem Rock. Das Oberteil ist ärmellos und hat einen U-Boot-Ausschnitt, nicht groß und so gewählt, dass das Oberteil hochgeschlossen wirkt. Der Rock ist weit ausgestellt und betont damit die schmale Taille des Models. Das gewählte Design schmeichelt bewusst den weiblichen Attributen einer Frau. Sowohl der Schnitt des Kleides als auch die Wahl des Stoffmusters betonen das zusätzlich. Das Kleid weist ein ausgeprägtes Blumenmuster auf. In der Symbolik gelten Blumen sowie Blüten wiederum als „Symbol vor allem weiblicher Schönheit“.¹⁵ Zusätzlich versinnbildlicht der Blü-

¹³ Rosenfelder, Andreas: Das Rätsel um Nico, in: VANITY FAIR [22. Oktober 2008], www.vanityfair.de/articles/gesellschaft/boulevard/christa-paeffgen/2008/10/22/011612/, Stand 07.07.2009.

¹⁴ Vgl. Melz, Reinhard: Biographische Zeittafel, http://heinz_oestergaard.de/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=29, Stand 07.07.2009.

¹⁵ Becker, S. 45.

tenkelch häufig wieder das weibliche Geschlechtsorgan.¹⁶ Bei genauerer Betrachtung lässt sich das Motiv von Rosenblüten auf dem Stoff ausmachen. Neben der bekannten Symbolik als Objekt der Liebe und Sinnlichkeit ist die Rose aber auch ein „Symbol der Verschwiegenheit“.¹⁷ Durch die Kombination der Schnittform des Kleides und des gewählten Musters wird zum einen die Weiblichkeit stark betont, zum andern aber auch auf das Geheimnisvolle und Mystische der Frau hingewiesen.



Bild 6: Der Kopf (Fragment)

Das Model hat die Haare streng nach hinten gebunden, wahrscheinlich zu einem Knoten. Die Frisur ist so gewählt, dass sie rechts einen tiefen Seitenscheitel hat. Somit verläuft der Pony, parallel zum Lichteinfall, diagonal über ihre Stirn. Die Frisur passt zu dem Stil des Cocktailkleides. Ihre Augen wirken auf den ersten Blick leicht geschlossen, fast so, als hätte sie einen Schlafzimmer-Blick. Aber bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass sie ihrem Gegenüber direkt und herausfordernd in die Augen schaut. Dadurch wird der Betrachter in das „Bildgeschehen“ integriert. Ihre vollen Lippen sind stark geschminkt und leicht geöffnet. Die unterschwellig ausgestrahlte erotische Wirkung zieht uns in den Bann der Frau und des Bildes. Auch die perfekt geschwungenen Augenbrauen, ihre linke leicht nach oben gezogen, zieht latent Aufmerksamkeit auf das Gesicht.

Diese sehr weiblich wirkende Frau scheint sehr genau zu wissen, was sie möchte. Sie hält sich aufrecht und scheint für ihre Interessen deutlich einzutreten. Optisch verdeutlicht wird dies durch ihre sehr aufrechte Haltung vor allem im Kopf-, Hals- und Schulterbereich. Die gerade nach unten hängenden Arme unterstreichen das noch.

Auch ihren Hände, zumal von Handschuhen bedeckt, kann symbolische Bedeutung zugesprochen werden. Körpersprachlich verbirgt sich dahinter zunächst ein Verbergen; Inneres wird nicht preisgegeben. Dazu passen auch die insgesamt puppenhaften Haltung und das fast regungslose Gesicht des Models. Outfit, Styling, Gesichtsausdruck sowie ihre Haltung und die bedeckten Hände wirken edel, aber auch distanziert. Damit entsteht eine Spannung zwischen manifester Zurückhaltung auf der einen und latenter Erotik, zunächst über Mund, Augen und Rosensymbolik, auf der anderen Seite.

¹⁶ Vgl. Dierkesmann, S. 268.

¹⁷ Vgl. Manfred Lurker (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991, S. 630.

Eines der zwei Schmuckstücke auf der Fotografie, ist eine weiße Perlenkette, die das Model um den Hals trägt. Sie ist geknotet. Auffällig hierbei ist, dass sie von der Qualität nicht zu der des edlen Cocktailkleides zu passen scheint. Sie sieht billig aus. In der Art und Weise, wie sie die Kette trägt, läuft sie vom Hals aus spitz auf den Knoten zu. Somit wird der Blick des Betrachters auf den Knoten und die darunter liegende Schlaufe gelenkt. Dem oberen Teil der Kette wird damit ein richtungsweisender Charakter in Form einer Pfeilspitze zugeordnet. Der untere Teil der Kette, der Knoten und die Schlaufe, verweist durch seine Form wieder auf das weibliche Geschlechtsorgan. Die Kette ist weiß, womit Leben und Liebe symbolisiert wird.¹⁸

Aber Weiß zählt ebenso wie Schwarz zu den unbunten Farben. Sie weisen den größtmöglichen Abstand auf der Farbskala zueinander auf. Schwarz und Weiß werden oft als Gegensatzpaare verwendet¹⁹ – so wie Ja und Nein. Die Parallelität beider Gegensatzpaare wurde bei der Komposition dieser Fotografie genutzt, um den Farben der Ketten eine Bedeutung zu geben. In diesem Fall bedeutet die Farbe Weiß Zustimmung, also „ja“. In Kombination mit der Form der Kette liegt hier die Überlegung nahe, dass eine wahrscheinlich sexuelle Beziehung zum weiblichen Geschlecht (Kettenform) bejaht wird (Kettenfarbe).

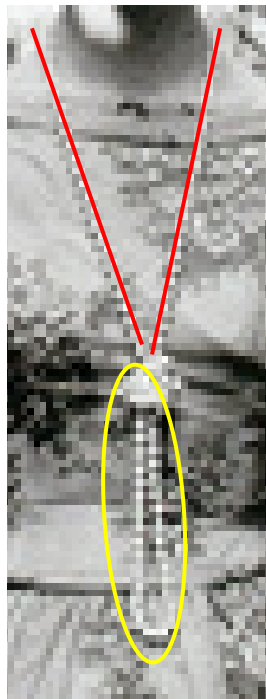


Bild 8: Die weiße Halskette (Fragment)

¹⁸ Vgl. Dierkesmann (wie Anm. 10), S. 153.

¹⁹ „Heimendahl nennt Schwarz die »Gegenfarbe von Weiß [...]«“; in: Ingrid Riedel: Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart: Kreuz 1999, S. 160.

Dem offensichtlichen Verbergen der Hände durch Handschuhe wird latent gleich dreifach kontrapunktisch ein symbolisches Enthüllen entgegengesetzt.



Bild 8a und 8b: Die Hände (Fragment)

Das Model hält die behandschuhten Hände vor ihren Schoß und umschließt dabei eine runde Frucht mit den Fingern. Diese berühren sich an den Fingerspitzen. Die Art und Weise, wie sie die Frucht in den Händen hält, lässt eine Herzform erkennen. Auch die Position der Finger zueinander lässt ein Herz bzw. eine Vulva entstehen. Die zweimalige Verwendung dieses Symbol unterstreicht seine Bedeutung – das Herz als Symbol der Liebe und „Sitz [...] des Verlangens“.²⁰ Neben diesen gängigen Bedeutungen ist das „Herz, das in seiner inneren Symmetrie weit eher der Vulva ähnelt als dem asymmetrischen Organ, dessen Namen es trägt, wahrscheinlich ein übrig gebliebenes Symbol des weiblichen Genitals“.²¹ In der Tat hält das Model den Apfel direkt vor ihren eigenen weiblichen Schoß. Die Hände bilden dabei ein „mit der Spitze nach unten gerichtete[s] Dreieck, [welches] ein Symbol des weiblichen Geschlechtsteils“ darstellt.²² Neben Erotik und Fruchtbarkeit wird dabei schließlich auch noch das Motiv der Verführung und Sünde angedeutet, wie es aus dem Sündenfall von Adam und Eva im Alten Testament bekannt ist.

Wie überdeutlich das „erotische Dreieck“ hier eingebaut wurde, erhellen Kompositionslinien um den Schambereich und um die Dreiecksform des weit ausgestellten Rocks, die gegenläufig zum ersten Dreieck mit der Spitze nach oben ragt: Das kleinere Dreieck wird von einem größeren umschlossen – auch dies ein deutlicher Hinweis auf Sexualität.

²⁰ Heinz-Mohr, S. 129.

²¹ Mithu M. Sanyal: Vulva. Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts. Berlin 2009, S. 148.

²² Dierkesmann, S. 106.



Bild 9: Zwei umgekehrte Dreiecke ineinander (Kompositionslinien)

Das zweite Schmuckstück dieser Fotografie, die schwarze, um das linke Handgelenk gewickelte Perlenkette, ist ein Äquivalent zur weißen Kette. Auch diese wirkt billig und nicht zum Cocktailkleid passend. Doch das linke Handgelenk wird dadurch optisch hervorgehoben.



Bild 10: Die schwarze Armkette (Fragment)

Schwarz bedeutet kontrapunktisch zu Weiß Ablehnung. Doch was wird hier abgelehnt? Eine Kompositionslinie in Verlängerung der linken Hand auf das Obst gibt die Antwort: Die Feldlinie von der schwarzen Kette über die linke Hand verweist klar auf die Banane auf dem Tisch. Das könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass die Banane bzw. das, was sie symbolisiert, abgelehnt wird. Die zahlreichen Symbole der Frau und ihrer Kleidung und Accessoires genauso wie im Hintergrund und Vordergrund verdeutlichen: Es geht bei diesem Foto um Weiblichkeit, und zwar nicht um zwischengeschlechtliche, sondern um eingeschlechtliche, ganz und gar lesbische Sexualität.



Bild 11: Schwarze Kette am Arm und Banane auf dem Tisch (Kompositionslinie)

Der Hintergrund dieser Gestaltung latenter Homosexualität lässt sich aus dem historischen Kontext rekonstruieren. Das Foto wurde 1956 in Berlin aufgenommen. Homosexualität war damals noch strafbar, das Thema stark tabuisiert.²³ Der §175 des StGBs stellte bis 1994 sexuel-

²³ „Der Strafbestand der einfachen Unzucht zwischen Männern in § 175 StGB behielt in der Fassung, die er durch das von den Nationalsozialisten erlassene Strafrechtsänderungsgesetz vom 28. Juni 1935 erhalten hatte, über die

le Handlungen zwischen Personen männlichen Geschlechts unter Strafe. Seit Inkrafttreten dieses Paragraphen gab es mehrere Änderungen, aber erst im Zuge der Rechtsangleichung mit der ehemaligen DDR wurde er 1994 aufgehoben.²⁴ Bis in die 1970er Jahre galt Homosexualität als psychische Erkrankung und konnte mit Freiheitsentzug in forensischen Kliniken behandelt werden. Die Polizei arbeitete mit so genannten Rosa Listen gegen Homosexuelle. Damit verbot es sich zur damaligen Zeit nachdrücklich, Homosexualität – vor allem unter Männern – in irgendeiner Weise offen zu thematisieren oder auch künstlerisch darzustellen.

Nun war der Fotograf Herbert Tobias selber schwul und bekannte sich bereits in der frühen Nachkriegszeit zu seiner Homosexualität. Aber auf Grund der herrschenden Rechtslage widmete er sich erst Ende der 1970er Jahre ausführlich und öffentlich der männlichen Aktfotografie. In den „Fünfziger- und Sechzigerjahre-Portraits spielt [er lediglich] mit der Erotik von Blicken und Posen“.²⁵ Dies war für ihn die einzige Möglichkeit, seine sexuelle Neigung in seine Fotografien einzubringen, abgesehen von der Maskierung des Schwulen durch das Lesbische wie hier. Als Tobias sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu seiner Sexualität bekannte, brachte ihm dies Schwierigkeiten mit dem bereits erwähnten §175 ein, woraufhin er mit seinem Partner nach Paris übersiedeln musste.

Das Miteinander manifester und latenter Persönlichkeitsmomente hat der Fotograf auch in die Komposition der Lichtverhältnisse eingearbeitet.

Beendigung des Zweiten Weltkrieges und den Zusammenbruch des Dritten Reichs hinaus Gültigkeit. Auch nach 1945 machte sich ein Mann, der mit einem anderen Mann Unzucht trieb oder sich hierzu mißbrauchen ließ, nach §175 StGB strafbar. [...] Auch nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland am 24. Mai 1949 wurde § 175 StGB beibehalten.“ In: Christian Schäfer: „Widernatürlich Unzucht“: §§ 175, 175a, 175b, 182 a.F. StGB. Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945. Berlin 2006, S. 289.

²⁴ „Mit dem 29. Strafrechtsänderungsgesetz vom 31. Mai 1994 wurde die innerdeutsche Rechtseinheit in der Weise wiederhergestellt, dass § 175 StGB sowie der in der Deutschen Demokratischen Republik gültige § 149 StGB-DDR aufgehoben und durch eine geschlechtsneutrale Jugendschutzvorschrift im neugefassten § 182 StGB ersetzt wurden.“ In: Schäfer, S. 291.

²⁵ Jens Hinrichsen: Liebe, zwangsjackenschön, in: Berlinische Galerie [18.05.2008], www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellungen/Herbert-Tobias;art2652,2533173, Stand 13.07.2009.



Bild 12 a und b: linke und rechte Bildhälfte (Fragmente)

Die linke Bildhälfte wirkt im Vergleich zur rechten sehr viel heller. Links wird diese Helligkeit vor allem durch den einfallenden Lichtstrahl erreicht. Auch die linke Gesichtshälfte der Frau wirkt durch den angestrahlten Scheitel und das Licht auf der Stirn erhellt. Trotz des in der rechten Bildhälfte fortlaufenden Lichtstrahls wirkt diese Seite aber dunkel, überschattet vom dunklen Efeu. Dies spiegelt sich in der linken Gesichtshälfte, die im Schatten zu liegen scheint. Auch die schwarze Perlenkette um das Handgelenk wirkt bewusst platziert. Die weiße Kette fällt in diesem Bildausschnitt kaum auf und somit auch nicht ins Gewicht. Der Basteller im Vordergrund ist in der rechten Bildhälfte leer. Dies unterstreicht die düstere Gestaltung der Bildhälfte. Im Gegensatz dazu ist der Basteller auf der linken Seite gefüllt und das Obst glänzt und wirkt somit hell.

Wie markant hier verbotene Erotik in Sexualität umschlägt, zeigt noch ein letztes Detail: die kniende Körperhaltung des Modells. Zum einen entspricht sie der religiösen Haltung, die beim Beten in der Kirche eingenommen wird. Zum andern deutet sie aber auch eine Sexualpraktik an, die nicht nur, aber insbesondere unter Männern stark verbreitet ist (Fellatio). Das Foto benötigte dabei auch wohl keinen Titel, weil das latente Thema für szenekundige, wissende Betrachter auch ohne Überschrift ersichtlich war und erkannt wurde – während unkundige Heteros immerhin eine latent erotische Modefotografie zu sehen glaubten.

Quellen:

- Becker, Udo: Lexikon der Symbole. 8. Aufl. Wien 2008.
- Cooper, J.C.: Das große Lexikon traditioneller Symbole. 2. Aufl. München 2004.
- Dierkesmann, Rainer, Marion Zerbst Marion, Werner Kafka (Hrsg.): SEEMANNs Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale. 2. Aufl. Leipzig 2006.
- Früchtel, Ursula: Mit der Bibel Symbole entdecken. Göttingen 1991.
- Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln 1983.
- Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.
- Riedel, Ingrid: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. Stuttgart 1999.
- Sanyal, Mithu M.: Vulva. Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts. Berlin 2009.
- Schäfer, Christian: „Widernatürlich Unzucht“: §§ 175, 175a, 175b, 182 a.F. StGB. Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945. Berlin 2006.
- Wolff, Charlotte: Die Hand als Spiegel der Seele. Handdeutung aus physiologischer und psychologischer Sicht. Reinbek bei Hamburg, 1986.

Internetquellen:

- Hinrichsen, Jens: Liebe, zwangsjackenschön, in: Berlinische Galerie [18.05.2008], www.tagespiegel.de/kultur/ausstellungen/Herbert-Tobias;art2652,2533173, Stand 13.07.2009.
- Melz, Reinhard: Biographische Zeittafel, http://heinzoestergaard.de/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=29, Stand 07.07.2009.
- Rosenfelder, Andreas: Das Rätsel um Nico, in: VANITY FAIR [22. Oktober 2008], www.vanityfair.de/articles/gesellschaft/boulevard/christa-paeffgen/2008/10/22/0/11612/, Stand 07.07.2009.

Werner Faulstich

„Khe Sanh, Vietnam“ (1968) von Robert Jackson Ellison

Das Foto stammt von einem 23jährigen Kriegsfotografen, der während der Schlacht, mit deren Namen er das Bild betitelt hat, auch selbst getötet wurde. Er arbeitete unter anderem für „Newsweek Magazine“.



Bild 1: Original

Das Foto ist von einem diametralen Gegensatz bestimmt, der seine Komposition ausmacht und seine Bedeutung konstituiert.

Auf der einen Seite lässt sich eine Symmetrie von gebogenen Linien feststellen. Das sind zum einen die leicht nach oben gebogenen Linien: das Band auf dem Stahlhelm, der Rand des Stahlhelms, die Augenbrauen, der Oberlippenbart und die Oberlippe (Bild 2). Das Porträt gewinnt durch diese Systematik eine gewisse Ruhe oder Ausgeglichenheit. Diese wird durch die leicht nach unten gebogenen komplementären Linien noch verstärkt: die unteren Augenränder, Nasenrundung, Unterlippe, Kinn und Halsausschnitt (Bild 3).



Bild 2: Fünf nach oben gebogene Linien



Bild 3: Fünf nach unten gebogene Linien

Diese angedeutete Rundung wird prominent durch v-förmige gerade Linien komplettiert, wodurch das Gesicht besonders fokussiert wird: der Reißverschluss rechts und links, der Kragen der Jacke, der sich oben leicht nach innen rundet, und die Nasenseiten, die auf die Augenpartie verweisen (Bild 4). Auch hier ist die Symmetrie weitestgehend durchgehalten und lässt damit eine strukturelle Ordnung erkennen, die das gesamte Bild prägt: durch Harmonie erzeugte Schönheit. Weitere Details unterstreichen das nur noch, insbesondere die beiden Druckknöpfe links und rechts auf der Jacke und die blaue Farbe des Bandes auf dem Stahlhelm, nach oben gewölbt, und des Hemdkragens unter der Jacke, nach unten gewölbt.



Bild 4: Symmetrische v-förmige gerade Linien Bild 5: Abrundung von Augen und Mund

Besonders von formaler Ordnung betroffen sind die jeweils mit gebogenen Linien nach oben und nach unten eingerahmten Augen und der Mund (Bild 5). Sie deuten bereits den kontradiktorischen Gegenpol zur formalen Symmetrie, Harmonie, Ruhe, Ordnung der Komposition an: Das Gesicht ist blicklos ebenso wie sprachlos. Vielmehr signalisieren physiognomisch die nieder geschlagenen Augen Resignation und Leere, der halb geöffnete Mund Verbitterung und Müdigkeit. Der Widerspruch wird konkretisiert durch das zentrale Merkmal des Mannes: Er ist Soldat, mit Stahlhelm und Kampfjacke, beide in Tarnfarben. Er symbolisiert Kampf, Krieg, Gewalt, Tod.

Der Bildtitel schließlich exemplifiziert die Message. Bei Khe Sanh handelt es sich um ein Militärlager der US-Marines, das im Frühjahr 1968 von den Vietcong und der nordvietnamesischen Armee belagert wurde – eine der wichtigsten Militäroperationen während des Vietnamkriegs überhaupt. Mehrere Bücher wurden exklusiv, meist militärhistorisch, diesem Ereignis gewidmet. Die Einheiten waren monatelang eingeschlossen, mussten komplett aus der Luft versorgt werden und lagen unter Dauerbeschuss. Die Verluste auf beiden Seiten waren mit Tausenden von Toten enorm. Das Lager konnte erfolgreich gehalten werden, wurde jedoch wenig später aufgegeben, so dass Khe Sanh auch zum Symbol für das Scheitern der Amerikaner in Vietnam wurde. Die Berichte über die Schlacht um diesen Stützpunkt dominierten lange Zeit die Vietnamberichterstattung in den amerikanischen Medien, speziell dem Fernsehen.

Der „Sinn“ des Fotos besteht demnach in der kontradiktorischen Widersprüchlichkeit einer formalen Ordnung des Krieges, einer Schönheit des Grauens. Die Harmonie von Gewalt und Tod schlägt bedeutungsmäßig um in Sinnlosigkeit. Der leicht zur Seite geneigte Kopf des porträtierten Soldaten drückt körpersprachlich eine Nachdenklichkeit aus, die sich über die Perspektive einer leichten Aufsicht auf den Betrachter überträgt. Wohl auch wegen diesem Appellcharakter wurde das Foto mitrecht in die internationale Fotogeschichte aufgenommen.

Quelle:

Therese Mulligan und David Wooters (Hrsg.): Geschichte der Photographie 1839 bis heute. George Estman House. Köln 2000, S. 673.

Ann-Katrin Offermann

Ohne Titel (1970) von Art Kane

Dieses Foto von Art Kane entstand vermutlich im Rahmen eines Fotoshooting im Jahr 1970 für die britische Modezeitschrift „Queen Magazine“. Es erschien dann 1987 im französischen Fotografie-Fachmagazin „PHOTO“.¹



Bild 1: Original (Quelle: Marx 1988, 70)

Auf dem Bild ist eine Frau zu sehen, die in einem leeren, weiß gestrichenen Raum sitzt. Im Vordergrund bewegt sich eine Schlange durch den Raum, von der allerdings nur der hintere Teil zu sehen ist. Die Frau sitzt am Boden, sie trägt ein langes dunkel gemustertes Kleid, das einen tiefen Ausschnitt hat, fast bis zum Bauchnabel. In dem Raum befindet sich am linken Bildrand ein Fenster und rechts oben ein stuckverzierter Kamin mit einer dunklen Öffnung.

Es ist hilfreich, das Bild zu fragmentieren und den Teilen einzeln besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Im Zentrum steht ohne Frage die Frau. Sie sitzt am Boden und hat dabei ihre Beine gespreizt, was man daran erkennen kann, wie das Kleid um ihre Beine fällt. Ihre Haare sind zu einer Hochsteckfrisur zurecht gemacht. Sie hat rötlich-blonde Haare. Ihre Ge-

¹ Vgl. <http://www.artkane.com/> Zugriff am 09.07.2009.

sichtszüge sind fein, sie hat den Kopf zur rechten Seiten geneigt und blickt zu Boden; ihre Augen sind niedergeschlagen. Sie ist dezent geschminkt, trägt aber einen Hauch Rouge auf den Wangen. Mit dem Kopf berührt sie ihre rechte Schulter, die sie etwas hochgezogen hat. Ihre Arme hat sie nach unten gestreckt und hält sie dabei eng zusammen, so dass sie ihren Busen ein wenig zusammen drückt. So kommt er in dem tief dekolletierten Kleid besser zur Geltung. Sie hat die Hände im Schoß, in Höhe ihres Schambereiches gefaltet.

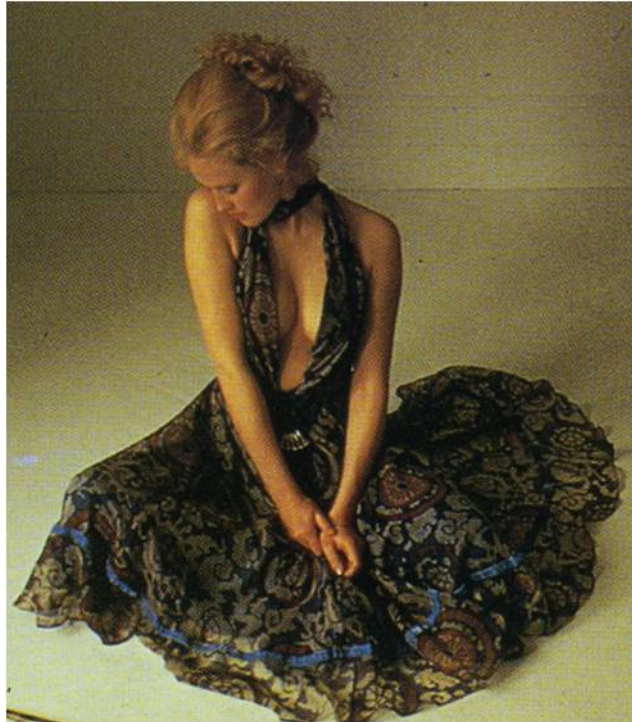


Bild 2: Die Frau im Zentrum (Fragment)

Insgesamt scheint ihre Pose Keuschheit und Zurückhaltung zu spiegeln, sie wirkt mädchenhaft und jungfräulich. Dies wird vor allem durch den gesenkten Blick und die Kopfhaltung, die verspielte Hochsteckfrisur und die keusch erröteten Wangen transportiert. Aber eben daran zeigt sich auch ihre Haltung als Pose. Die Wangen sind geschminkt, die Frisur wirkt eher verführerisch als verspielt, denn gerade der durch die Hochsteckfrisur freiliegende Nacken hat eine erotische Wirkung.² Auch die Haarfarbe der Frau spielt mit einem Klischee. Rothaarige Frauen gelten als sexuell besonders willig, aber auch als eher untreu. Immerhin hätten viele Männer gerne einmal Sex mit einer rothaarigen Frau.³ Weiterhin vernichtet die Körperhaltung, die gespreizten Beine und die Hände, die auf den Schambereich hindeuten, sowie das Zur-Schau-Stellen ihres Busens den keuschen Eindruck und machen Kopfhaltung und Blick

² Siehe etwa Alfred Schmitz: Was bezeichnet man als Dekolleté des Kimono? (15.05.2008), Quelle: <http://www.planet-wissen.de/pw/Artikel, DD8601667B2F6865E0340003B A5E0905, html, Zugriff am 07.07.2009>.

³ Vgl. http://apuzik.deutschesprache.ru/Typisch_Frau.pdf, Zugriff am 10.07.2009.

eher zur Verführungstechnik. Mit anderen Worten: Die Frau drückt eher sexuelle Bereitschaft aus als keusche Zurückhaltung.

Das Kleid liegt in einer kleinen Schleppe um die Frau und verhüllt komplett ihre Beine. Daher kann man davon ausgehen, dass das Kleid im Stehen auch bis zu den Füßen reicht. Es hat einen tiefen V-Ausschnitt, der bis unter die Brust fast bis zum Bauchnabel reicht. Die Träger des Kleides gehen im Nacken zusammen (Neckholderoptik). Außerdem trägt die Frau um den Hals noch ein Stoffhalsband; dies könnten allerdings auch die Stoffenden des Kleides sein, die um den Hals gewickelt sind. Das Kleid scheint aus einem dünnen Stoff zu sein, möglicherweise aus Seide, da an den Stellen, wo es am Boden liegt, die weiße Farbe der Dielen durchschimmert. Allerdings ist das Kleid sonst nicht durchsichtig. Kurz unter dem Dekolleté kann man noch eine silberne Schnalle erahnen. Das Kleid ist gemustert. Zum Teil handelt es sich dabei um blumenähnliche Formen, aber auch um verschnörkelte Muster. Farblich ist das Kleid in dunklen Farben wie Braun, Grau, Ocker und Schwarz gehalten. Nur ein blauer Streifen am Saum des Kleides gibt einen kleinen Farbtupfer.

Insgesamt scheint es sich bei dem Kleid um ein Abendkleid zu handeln. Im Hinblick darauf, dass das Bild für eine Modestrecke fotografiert wurde, könnte das Kleid ein Designerstück sein. Der edle Stoff und der extravagante und provokante Ausschnitt unterstreichen das. Farbe und Muster spiegeln die späten sechziger und frühen siebziger Jahre wider, da braune verschnörkelte Muster damals modern waren. Das Kleid könnte auch aus der Hippie-Mode stammen, die sich zu diesem Zeitpunkt noch auf ihrem Höhepunkt befand. Dafür sprechen der freizügige Ausschnitt, der lang fallende Rock und das wilde Muster. Allerdings wäre dies kein typisches „Hippie-Gewand“, sondern eher eine Designerausgabe. Die Mode der Neckholderkleider kam in den fünfziger Jahren auf, allerdings nie so tief dekolletiert wie hier. Auch waren damals die Röcke weit ausgestellt und nur etwa bis zu den Waden lang. Diese Kleider waren eher adrett und brav und hatten meistens helle Farben oder waren gepunktet. Das berühmteste Modell war wahrscheinlich das weiße Kleid von Marilyn Monroe, das in dem Film „Das verflixte siebte Jahr“ die warme Luft aus dem U-Bahn Schacht hochfliegen lässt. Mit dieser Mode hat das Kleid auf der Fotografie allerdings wenig zu tun. In jedem Fall kann man bilanzieren: Das Kleid unterstreicht stark die weiblichen Reize und dürfte besonders auf männliche Betrachter anziehend wirken.



Bild 2: Das räumliche Setting (Fragment)

Bei dem Raum scheint es sich um ein leeres Zimmer eines Apartments zu handeln. Dies wird dadurch deutlich, dass in einer anderen Fotografie von Art Kane dieser Raum ebenfalls als Kulisse gewählt wurde, und dort sieht man deutlich den Ausblick aus dem Fenster, der ein gegenüber liegendes Gebäude zeigt.⁴ Es scheint sich also um ein Stadtapartment zu handeln. In dieser Fotografie ist allerdings am Fenster eine weiße Jalousie herunter gezogen, wahrscheinlich um die Farbe Weiß im gesamten Raum konsequent durchzuhalten. Der Kamin ist das Auffälligste an dem Raum. Das liegt unter anderem an den bereits erwähnten Stuckverzierungen und an der Marmoreinfassung. Die Feuerstelle ist ein schwarzes Loch. Auf der anderen Seite des Bildes am linken Bildrand ist das erwähnte Fenster zu sehen. Der Raum bildet damit ein Gegensatzpaar mit Licht (Fenster) und Schatten (Kamin), das im übertragenen Sinn auch Himmel und Unterwelt bedeuten könnte. Ein weiteres sehr auffälliges Merkmal ist die weiße Farbe, die konsequent im gesamten Raum durchgehalten wird. Dieses Thema wird nur mit dem dunklen Loch des Kamins gebrochen – was wiederum ein weiteres Gegensatzpaar bildet, nämlich Schwarz und Weiß.

Werfen wir sodann einen Blick auf die Schlange, die sich im unteren Drittel des Bildes nach rechts bewegt. Ein Teil der Schlange ist bereits in der rechten unteren Bildecke verschwunden. Dass die Schlange in Bewegung ist, sieht man daran, dass das Muster der Schlangenhaut verschwommen ist. Der Schlangenkörper hat eine leicht geschwungene Form. Bei der Schlange handelt es sich wahrscheinlich um eine Königspython, was man aufgrund der Musterung erkennen kann. Die Königspython zählt zu der Gattung der Pythons, die wiederum zu den Riesenschlangen gehören. Allerdings sind Königspythons kleiner als andere Pythonarten, sie werden nur ca. 1,3 Meter lang und wiegen im Schnitt 1,5 – 2 kg.⁵

⁴ Vgl. <http://www.artkane.com/>, Zugriff am 09.07.2009.

⁵ Vgl. <http://www.reptilien.org/pythons/koenigpython/index.html>, Zugriff am 07.07.2009.



Bild 3: Die Schlange (Fragment)

Fügt man die Fragmente wieder zusammen, werden die Gegensatzpaare in diesem Bild – Weiß und Schwarz, Licht und Schatten, möglicherweise Himmel und Unterwelt, die durch Kamin und Fenster angedeutet werden – erweitert: durch das Gegensatzpaar Mensch und Tier und nicht zuletzt den markanten Gegensatz zwischen dem leeren und fast schon steril wirkenden Raum und der auffälligen Musterung der Schlange und des Kleides.

Die Fragmentierung des Bildes eröffnet die Frage nach der Bedeutung der eingearbeiteten Symbole. Was bedeutet vor allem die Schlange und die dominante Farbe Weiß? In zahlreiche Kulturen und Religionen haben Schlangen eine hervorgehobene Bedeutung, die schwankt zwischen Fruchtbarkeit über die Erneuerung des Lebens bis hin zur Todesbotin oder gar Sünde.⁶ In diesem Bild erscheinen zwei symbolische Bedeutungen der Schlange zentral: erstens die Schlange als Phallussymbol. „Ein häufiges Symbol für das männliche Geschlechtsorgan ist die Schlange, [...]“⁷ Offensichtlich übernimmt die Schlange einen bisher fehlenden männlichen Part in diesem Bild. Zweite Bedeutung und damit verbunden ist die Schlange als Verführer, die Adam und Eva dazu brachte, die Frucht vom Baum der Erkenntnis zu essen, die nach der Bibel zur Vertreibung aus dem Paradies führte und die Sünde über die Erde brachte.⁸ Die Frau wäre demnach Eva. Auf diese Weise wird hier auch der Begriff der Sünde eingeführt.

Dem entspricht die symbolische Bedeutung der Farbe Weiß in diesem Bild. Weiß steht in besonderem Maße für Unschuld, Wahrheit und das Göttliche.⁹ In der Fotografie von Art Kane bildet der weiße Raum als Ausdruck von Unschuld den Gegenpol zu Frau und Schlange und Sünde und der Pose der Verführung.

Farbsymbolisch wird dem Weiß andeutungsweise das Blau am unteren Saum des Kleides zur Seite gestellt – wiederum ein Gegensatz. Die Farbe Blau steht für das Männliche – im Zusammenhang mit dem Himmel, der das männliche Geschlecht repräsentiert.¹⁰ Insbesondere mit ihrer Position in der Nähe des Schambereiches der Frau hat die blaue Stoffborte diese symbolische Bedeutung. Sie entspricht der Verführungspose der Frau, verläuft parallel, in

⁶ Vgl. Manfred Lurker (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. 5. erweit. Aufl. Stuttgart 1991, S. 649.

⁷ Marion Zerbst, Marion, Werner Waldmann: DuMonts Handbuch der Zeichen und Symbole. Herkunft, Bedeutung, Verwendung. Köln 2006, S.175.

⁸ Vgl. Zerbst / Waldmann 2005, S. 133.

⁹ Vgl. Margot Aigner: Traditionelle Farbsymbolik. Was blau, rot, grün, gelb, violett... bedeuten und wie sie wirken. 2008, http://psychologie.suite101.de/article.cfm/traditionelle_farbsymbolik, Zugriff am 09.07.2009.

¹⁰ Vgl. Zerbst / Waldmann 2005, S. 172.

einer ähnlich geschwungenen Linie, zu der Schlange und stellt somit eine weitere Verbindung zwischen Schlange und Frau her. Bezogen auf die Repräsentation des Fensters links als dem Paradies und dem Kamin rechts als der Erde wird damit von der nach rechts kriechenden Schlange der Übergang von Licht zu Schatten dargestellt.

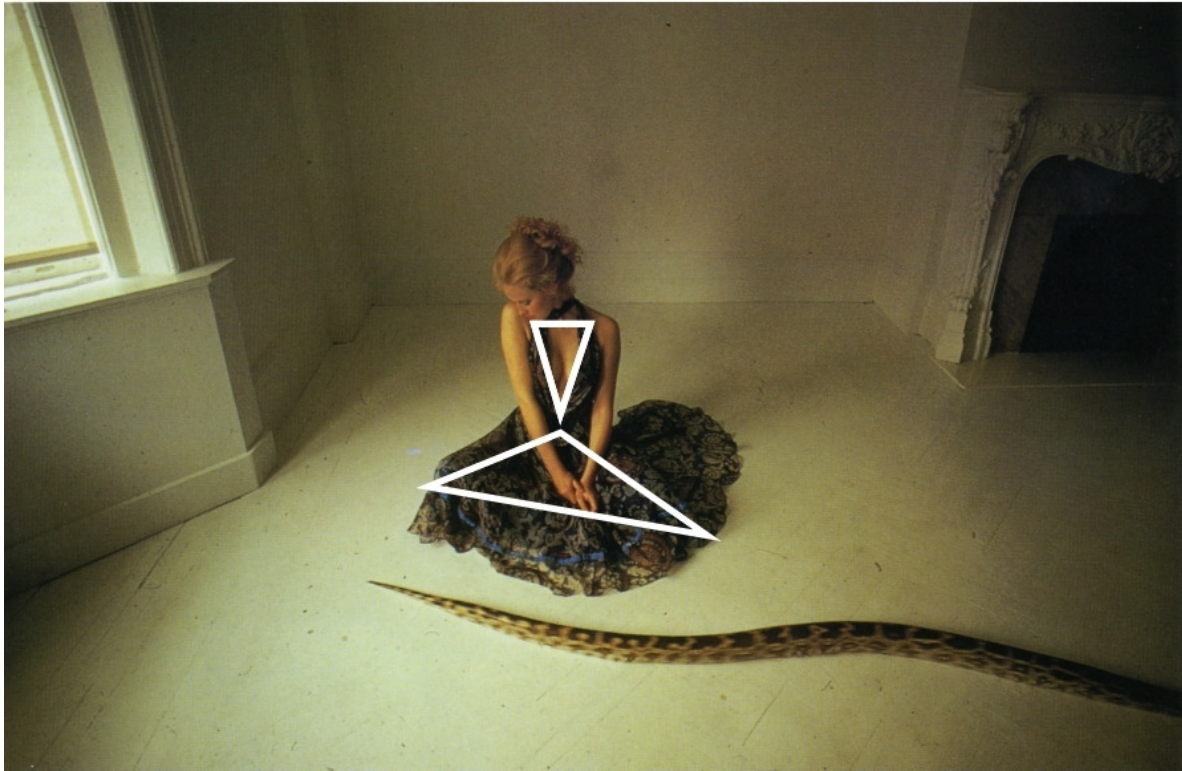


Bild 4: Erotische Kompositionslinien

Dieses Verständnis der Symbole wird durch die Kompositionslinien der Fotografie noch unterstrichen. Die Frau selbst ist geprägt von gleich zwei erotischen Dreiecken. Das erste Dreieck wird vom tiefen V-förmigen Ausschnitt ihres Kleides gebildet, der die nackten Brüste erkennen lässt und mit der Spitze nach unten zeigt, wie ein Pfeil auf ihren Schoß. Die Spitze des zweiten erotischen Dreiecks geht aus von der silbernen Schnalle des Kleides, wobei die Seiten von ihren gespreizten Schenkeln gebildet werden. Dieser doppelte Appell ist wieder deutlich sexuell und keineswegs keusch (Bild 4).

Weitere Gegensätze verstärken die allgemeine Bipolarität, die in dieses Bild eingeschrieben ist. Verlängert man die kreisförmige Linie des auf dem Boden ausgebreiteten Kleides bis über ihren Kopf, so zeigt sich mit dem Kreis wieder eine Metapher des Femininen.¹¹ Es steht in deutlichem Kontrast zu den harten Kanten und geraden Linien, die wiederum den Raum charakterisieren.

¹¹ Vgl. www.erato.fh-erfurt.de/so/studentisches/foto.../Linienfuehrung.ppt, Zugriff am 09.07.2009.

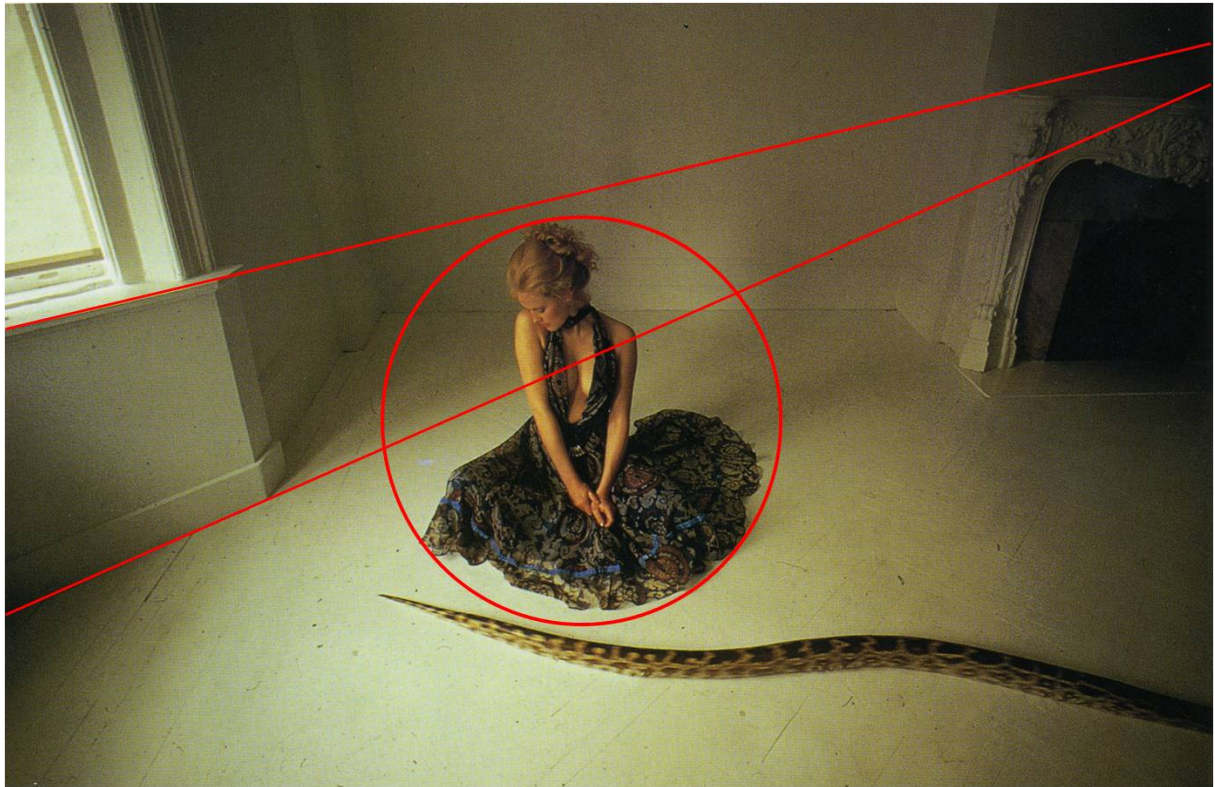


Bild 5: Kreis versus gerade Linien (Kompositionslinien)

Besonders zwei Linien haben hier wieder symbolisierende Bedeutung und bestätigen die schon mehrfach festgestellte Ambivalenz: Die Verlängerungen der Fensterbanklinie und der Fußleistenlinie vom Fenster nach rechts verbinden Licht und Schatten und fokussieren zugleich den Kopf der Frau zwischen den beiden Fronten.

Die gesamte Szene erhält graphisch durch die vertikalen Linien den Charakter einer Bühne, was dem Theatralischen der Frauenpose eine angemessene Vermittlung garantiert. Bühne für wen? Das Foto richtet sich ohne Frage an uns, die Betrachterinnen und Betrachter. Wir sind die Adressaten und sehen in leichter Aufsicht auf eine willig sich anbietende attraktive Verführerin, von der die Schlange sich gerade rasch entfernt, und empfinden – Macht und Lust und Offenheit. Das Versprechen der Schlange, sein zu können wie Gott, wird nicht zuletzt durch die nach oben zum Himmel auseinander laufenden Raumlinien zum Ausdruck gebracht.



Bild 6: Bühnensuggestion durch schräge Vertikale (Kompositionslinien)

Das Foto – damit geht es über ein bloßes Werbebild weit hinaus – gestaltet demnach insgesamt das ewige Spiel der Geschlechter um scheue Zurückhaltung und die heimliche Pose der Verführung, um Verhüllen und Entblößen, um Mann und Frau, um Lust und Sünde, um Dunkel und Licht. Charakteristisch für das Bild ist, dass der Appell vermieden wird, diese Gegensätze etwa zu überwinden, die Ambivalenz gar aufzulösen. Die dramatische Szene verharrt vielmehr im Stadium quälender Spannung – und zwar in einer ästhetischen Gestaltung, die zum einen drastisch genug ist, um von Männern als sexuelle Spannung decodiert zu werden, und zum andern zugleich so weich und verspielt, dass Frauen sie als erotische Spannung genießen können. Das Spiel der Geschlechter geht beide an. Genau dafür war Art Kane als Modefotograf berühmt:¹² durch sein hohes Maß an Verständnis sowohl für Männer als auch für Frauen.

Quelle:

Kathryn Marx: Photography for the art market. New York 1988.

¹² Vgl. <http://www.artkane.com/> Zugriff am 09.07.2009.

Daniel Klose

„Woman examining man“ (1975) von Helmut Newton



Woman examining man, Saint-Tropez 1975

Bild 1: Original (Quelle: Haenlein et al. 1998, 131)

Im Zentrum des Schwarz-Weiß-Bildes befindet sich eine Frau, die breitbeinig auf einem Sofa sitzt. Sie trägt ein weiß-schwarz getupftes Sommerkleid mit leicht geöffnetem Ausschnitt; zwei Schnüre zum Binden hängen lose herunter. Der Blick auf ihr Dekolleté wird somit zwar freigegeben, ihre Brüste bleiben jedoch bedeckt. Von den Knien an abwärts sind die Beine der Frau nackt. An ihren Füßen mit lackierten Nägeln trägt sie weiße Latschen. Die beiden Unterarme der Frau sind ebenfalls nackt, der linke Arm ist in die Hüfte gestemmt, der rechte liegt angewinkelt auf der oberen Sofakante, die Hand spielt mit einzelnen Haarsträhnen. Am rechten Unterarm befinden sich außerdem zwei große Ringe als Modeaccessoires. Die Frau sitzt nicht eigentlich, sondern wirkt wie entspannt hingeflezt. Ihr Mund ist geschlossen und wird von einem leichten Lächeln umspielt. Ihr Blick ist nach rechts vorne gerichtet, sie taxiert eine männliche Gestalt, deren Taille sich auf gleicher Ebene mit dem Kopf der Frau befindet. Neben ihr rechts auf dem Sofa liegt eine Handtasche. Außerdem befindet sich neben ihrem linken Bein ein nicht näher erkennbares Stück Stoff, eventuell eine größeren Tasche.

Rechts im Vordergrund des Bildes steht bzw. geht eine aufrechte Männergestalt, deren Kopf im Bildausschnitt nicht enthalten ist. Der Mann dreht dem Betrachter den Rücken zu, sein Oberkörper ist nackt, er ist sportlich gebaut. Zu der Frau steht er im Profil, wobei er seinen Oberkörper leicht in ihre Richtung dreht. Seine beiden Ellenbogen sind leicht nach hinten angewinkelt und geben den Blick frei auf die kräftigen und geäderten Arme. Der Mann trägt eine weiße, elegante und gut geschnittene Hose mit Bügelfalten und einen weißen Gürtel. Seine Beine sind leicht versetzt wie in Bewegung begriffen, die Füße sind nicht zu erkennen.

Das Sofa, auf dem die Frau sich befindet, ist ebenfalls weiß und steht auf einem weißen Boden mit gräulichem Rautenmuster. Im Hintergrund befindet sich eine Wand mit leinenartiger Struktur. Der Kopf des Mannes wirft dort ein Schattenmuster, was zeigt, dass das Licht von rechts oben nach links hinten in den Raum wie durch ein Fenster fällt. Die Rückenmuskulatur des Mannes wird durch das Schattenspiel hervorgehoben, der Rest der Wand bleibt im Schatten.

Die Bildkomposition setzt sich aus zahlreichen Gegensätzen zusammen, zuallererst durch das Paar Frau/Mann. Die Frau sitzt, der Mann steht. Sie ist angekleidet, er hingegen halb nackt. Die Frau ist vollständig zu erkennen, der Mann bleibt gesichtslos und somit anonym, lediglich sein Körper tritt in Erscheinung; nur in seinem Schattenwurf ist schemenhaft das Gesichtsprofil zu erkennen. Seine Beinhaltung deutet darauf hin, dass er sich in der Bewegung von links nach rechts befindet, als ob er sich wie bei einer Modenschau auf dem Laufsteg vor der Frau, seinem „Publikum“, präsentiert. Im Gegensatz zum Mann sind die Schuhe der Frau erkennbar, sie wirken wie einfache Latschen, die beispielsweise in Hotels zur Verfügung gestellt werden und auf eine entspannte Atmosphäre hindeuten. Die neben sich gelegte Tasche weist ebenfalls darauf hin, dass sich die Frau nicht zu Hause befindet.

Subjekt des Bildes ist ohne Frage die Frau, ihr ausgeleuchtetes Gesicht steht im Zentrum. Ihre Pose ist beobachtend, die breitbeinige Beinhaltung wirkt lässig und männlich – im Ge-

gensatz zu der für Frauen geltenden gesellschaftlichen Konvention sittsam geschlossener Beine. Ihre Armhaltung ist kraftvoll und herausfordernd.

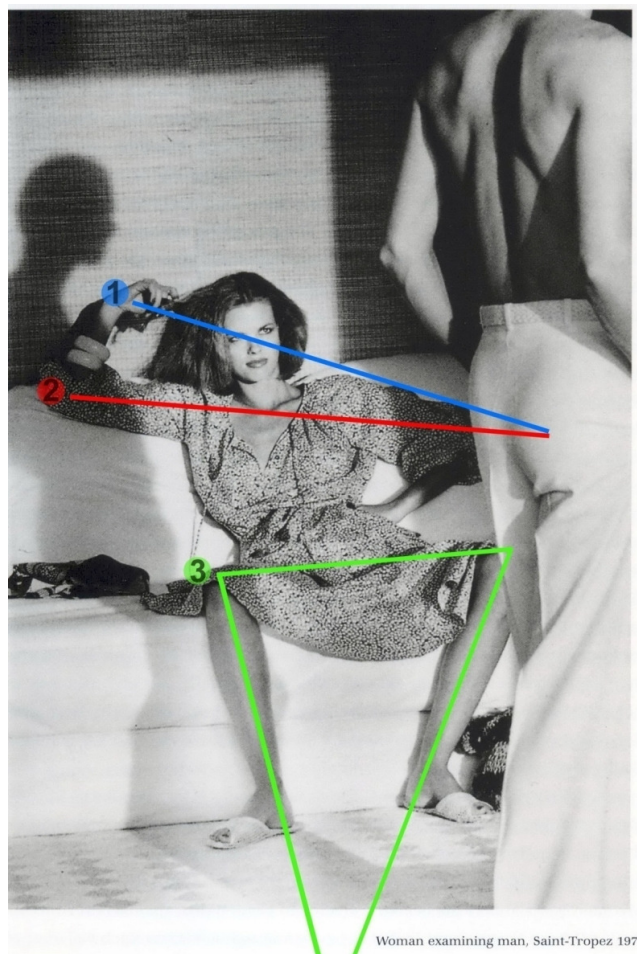


Bild 2: Erotische Atmosphäre (Kompositionslinien)

Der Mann dagegen wird beobachtet, er ist Objekt in der Szenerie und am Rande des Bildes platziert. Dazu ist latent eine weitere Beziehungsdimension eingearbeitet. Sowohl die beiden Oberarme der Frau (Linie 2) als auch ihre rechte Hand in Verbindung mit ihrem linken Arm (Linie 1) deuten in Richtung der männlichen Genitalien. Unterstrichen wird diese erotische Atmosphäre durch ihr Spiel mit einzelnen Haarsträhnen, was als Ersatz für eine sexuelle Handlung gedeutet werden kann. Ihre einladend offenen Beine bilden ein erotisches Dreieck (Linien 3), das mit seiner nach unten gerichteten Spitze als Symbol für die Frau steht (z.B. Dierkesmann 2006, 106). Allerdings wirkt die Szene nicht billig, da der Schambereich der Frau vom Kleid bedeckt bleibt. Der neutrale Charakter wird auch durch den klinisch reinen Raum ohne persönliche Dekorationsgegenstände wie z.B. Bilder und durch das weiße, saubere Sofa erreicht.

Das räumliche Setting wird geprägt durch das Spiel mit Licht und Schatten, das somit ebenfalls einen Gegensatz darstellt. Die Frau wird mithilfe des Lichtes in den Mittelpunkt gerückt, bleibt aber eingefasst zwischen die beiden männlichen Gestalten, den realen Mann und seinen Schatten.



Bild 3: Die Frau zwischen zwei Konfigurationen des Mannes (Fragment)

Das heißt: Newton verkehrt hier den verbreiteten lässigen, alltäglichen Sexismus, mit dem Männer Frauen betrachten, indem er bei den Geschlechtern die Rollen vertauscht. Nicht die Frau ist observiertes Lustobjekt, sondern der Mann wird von einer selbstbewussten Frau begutachtet. Anstelle eines lasziven weiblichen Oberkörpers – wie man ihn oft in der Modefotografie vorfindet – wird der nackte Oberkörper des Mannes zur Schau gestellt. Die Pose der Frau, die sonst dem typisch männlichen Macho zugeschrieben wird, provoziert auf den ersten Blick auch denselben Sexismusvorwurf. Hier trifft sich eine Frau mit einem Mann möglicherweise in einem Hotelzimmer für einen sexuellen Akt, ohne weitere Verpflichtung und Bindung. Der Mann ist ganz „Fleisch“, reduziert auf seine Körperlichkeit, man sieht nicht einmal sein Gesicht; er ist bloßes Sexualobjekt. Der Mann hat keinerlei Individualität und erschöpft sich in seiner Rolle und Funktion als austauschbares Model oder als Geschlechtswesen.

Allerdings wird diese Pose, auch in ihrer Umkehrung, zugleich einer deutlichen Kritik unterzogen, nämlich bezogen auf die Frau und damit implizit auf beide Geschlechter. Ihre Wahrnehmung hat nur den halbnackten Mann im Blick, dessen willige Selbstpräsentation und seinen knackigen Po. Was sie nicht wahrnimmt, wird jedoch kompositorisch dem Betrachter bzw. der Betrachterin sichtbar gemacht: der Schatten des Kopfes, das persönliche Profil des Mannes hinter der Frau an der Wand. Die Verkehrung des männlichen in den weiblichen Chauvinismus und Sexismus, auch wenn sie für manche reizvoll bzw. provokativ sein dürfte, wird damit dem Vorwurf einer billigen Wiederholung unter alternativen Vorzeichen entzogen. Sie wird gleichsam überwunden im Appell an den Betrachter ebenso wie an die Betrachterin: hinter vergegenständlichter Nacktheit, egoistischer Gier, der Austauschbarkeit des Models und der Leblosigkeit der Schaufesternpuppe, hinter hierarchischer Objektivierung und anonymem Sex auch geistig-seelische Individualität, die Persönlichkeit eines andern und potentiell ein komplexes Beziehungsprofil auf partnerschaftlicher Ebene zu entdecken. Auch der Schatten an der Wand muss gesehen und erkannt werden.

Quellen:

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg, 8. Aufl. 2008.

Cooper, J.C. : Das große Lexikon traditioneller Symbole. München, 2. Aufl. 2004.

Dierkesmann, Rainer, Marion Zerbst, Werner Kafka (Hrsg.): Seemans Lexikon der Symbole. Leipzig, 2. Aufl. 2006.

Haenlein, Carl et al. (Hrsg): Die Künstlichkeit des Wirklichen. Fotografierte Körper. Hannover 1998.

Anna Ueberham

„Self Portrait with Wife and Model“ (1981) von Helmut Newton

Die Fotografie von Helmut Newton trägt den Titel „Self Portrait with Wife and Model“. Es handelt sich um eine Schwarz-Weiß-Aufnahme aus dem Jahre 1981, in Paris aufgenommen.



Bild 1: Original (Quelle: Reinhold Mißelbeck: Fotografie van de 20e eeuw. Museum Ludwig Keulen. Kerkdriel 1997, 468)

Die fotografierte Szene spielt sich möglicherweise in einem Fotoatelier ab. Am linken Bildrand im Vordergrund sieht man eine nackte Frau von hinten. Der obere Bildrand verläuft knapp unter ihren Schultern, der untere Bildrand knapp über ihren Kniebeugen. Ihr linker Arm und ihre linke Schulter sind nicht mehr sichtbar. Ihr rechter Arm ist fest in ihre Taille

gestützt. Rechts daneben im Mittelgrund sieht man einen großen Spiegel, der vom Holzboden weg bis etwas unter den rechten Ellenbogen der Frau reicht. Er ist durch eine Seilkonstruktion an der Decke befestigt. Im Spiegel reflektiert sich der Holzboden und man sieht eine weiße Leinwand, die auch ein Stück des Bodens abdeckt. Im Vordergrund liegt am Holzboden ein Tuch aus weißem Stoff. Von links kann man im Spiegel Frauenbeine erkennen, die bis zum Oberschenkel sichtbar sind. Sie tragen schwarze Stöckelschuhe, das rechte, vordere Bein ist etwas weiter nach vorne ausgestellt, die Schuhspitze ragt über den Rand des weißen Stoffes und weist nach oben. In der Spiegelung hinter diesen Beinen liegt ein Tuch aus schwarzem Stoff. Etwas links von der Mitte des Spiegels erkennt man die Spiegelung der nackten, jungen Frau vom linken Vordergrund wieder. Sie trägt schwarze High Heels und fasst sich mit ihrem rechten Arm nach hinten zu ihrem Nacken. Ihr Kopf ist zur rechten Seite gedreht. Ihre Haare trägt sie hochgesteckt. Auffällig sind ihre gerade Pose und ihre langen Beine. Sie hat eine gut geformte Figur und eine ausgeprägte Taille und Hüfte. Ihr Busen ist mittelgroß.

Rechts neben ihr sieht man die Spiegelung des Fotografen, der die Frau vor dem Spiegel und dabei sich selbst im Spiegel sowie Teile der Umgebung im Foto festhält.. Er blickt, mit dem Kopf nach unten geneigt, in die Kamera. Er hat dunkle kurze Haare, trägt einen langen beigen Mantel, darunter eine lange dunkle Hose und weiße Schuhe. Es sind nur die Hände und die Stirn des Fotografen zu sehen. Von seiner Kamera geht ein Kabel ab, das man am rechten Bildrand am Boden neben dem Spiegel wieder finden kann. Dort steht ein weißer Stuhl, auf dem eine Frau mittleren Alters sitzt. Sie hat ihre Beine übereinander geschlagen, ist nach vorne geneigt und stützt ihren linken Arm auf ihrem Bein ab. Ihr Kopf liegt in ihrer Hand des linken, abgestützten Armes, an dessen Hand ein Ring zu sehen ist. Ihr rechter Arm ruht auf ihrem Knie hinter dem abgestützten Arm. Sie hat eine große Brille auf mit schwarzer Umrandung, einen Pony und offene lange Haare. Ihre Kleidung ist dunkel bis schwarz und sie trägt lange Hosen, eine Jacke und schwarze Schuhe. Im Hintergrund erkennt man ein geöffnetes Fenster, das den Blick auf ein städtisches Haus und Autos frei gibt. Darüber ist ein Schild mit der Aufschrift „Sortie“, also Ausgang, angebracht.

Im Folgenden wird zunächst auf einzelne Fragmente und dann auf die kompositorischen Feldlinien abgehoben. Im Zentrum steht deutlich die nackte Frau: das Model. Sie ist als einzige in dem Bild doppelt zu sehen, d.h. ihr „richtiges“ Foto und ihre Spiegelung. Ihre ausgestreckte Pose und die angewinkelten Arme verleihen ihr eine selbstbewusste Ausstrahlung. Ihre Körperhaltung drückt Stolz aus, was ihre sexuelle Attraktivität noch verstärkt. Ihr Blick ist nach rechts gerichtet. Sie blickt die Frau im Stuhl in der „Realität“ nicht an, jedoch wirkt es in der Spiegelung so, als ob sie diese Frau betrachten würde.

Bei dieser zweiten, bekleideten Frau rechts handelt es sich um die im Titel erwähnte Ehefrau. Sie sitzt in einem Stuhl, den man als Regisseur-Stuhl identifizieren könnte. Der Ring an ihrer Hand ist ein Ehering – Newtons Frau ist Australierin, wo man traditionell den Ehering an der linken Hand trägt. Ihr Blick ist neutral und beobachtend, sie wirkt zurückhaltend bis gelangweilt. Sie betrachtet die nackte Frau. Interessant ist, dass sie die einzige ist, die die

Szene in der „Realität“ beobachtet, denn der Fotograf blickt durch die Kamera und auch dem Betrachter des Bildes wird es nicht erlaubt, direkt in die Szene zu blicken. Er beobachtet sie nur über den Spiegel.

Die Beine, die ansonsten noch und nur im Spiegel zu erkennen sind, führen zu Irritationen. Der Betrachter findet keinen Anhaltspunkt außerhalb des Spiegels, von wem diese Beine sein könnten. Dennoch bedeuten sie die Anwesenheit eines anderen, anonymen Models in diesem Atelier. Darüber hinaus „stören“ die Beine den Rahmen, der in der Komposition um den Spiegel aufgebaut wurde. Dieser besteht zum einen aus der nackten Frau links und zum anderen aus der Ehefrau im Stuhl und dem hinter ihr geöffneten Fenster rechts. Die nackte Frau und der Fotograf bleiben also nicht alleine als Mittelpunkt des Spiegels sichtbar. Die Zweiersonnen-Situation wird stattdessen sowohl durch die Ehefrau als auch durch die angedeutete Anwesenheit eines anderen Models erweitert.

Der Fotograf alleine nimmt nur einen kleinen Teil des Spiegels ein, da er in der Realität hinter dem Model positioniert ist. Er reicht dem Model im zweidimensionalen Raum des Bildes nur bis unter den ausgestreckten Ellenbogen. Die Vermummung durch die Kleidung wirkt so, als ob er sich verstecken wollte, und durch die Anwesenheit der nackten Frau wird im ersten Moment die Assoziation eines Voyeurs geweckt. Da man das Gesicht des Fotografen nicht erkennen kann, bleibt dieser ungreifbar, distanziert und anonym für den Betrachter. Der Fotograf ist hier nur auf dem Bild zu sehen, d.h. der Blick des Betrachters unterscheidet sich von dem des Fotografen. Diese Darstellung wirkt neu und spannend. In Hinblick auf den Fotografen bedeutet dies eine andere Rollenverteilung als üblich. Newton reflektiert hier über sich selber und seine Arbeit in dieser Konstellation: ein Foto, das sich im Spiegel verdoppelt und zugleich den Akt oder Prozess des Fotografierens selbst thematisiert.

Das offene Fenster holt die Öffentlichkeit in das Atelier, wobei ausgeschlossen werden kann, dass die nackte Frau von draußen zu sehen ist; sie ist zu nah am Spiegel positioniert, als dass ein Beobachter von der Straße die Frau quasi um den Spiegel herum sehen könnte. Da die Straßendimension auch weder vom Model noch vom Fotografen oder der Ehefrau wahrgenommen wird, kann sie primär nur für den Betrachter gedacht sein: für uns.



Bild 2: Beziehungen zwischen Model und Ehefrau (Kompositionslinien)

Grundlegend für das Verständnis der Fotografie sind die Beziehungen der Personen zueinander. Das meint erstens die Beziehung zwischen Model und Ehefrau. Obwohl die eine steht und die andere sitzt, die eine nackt ist und die andere bekleidet, die eine sich nach oben reckt und die andere nach unten aufstützt (usw.), obwohl sie sich also in fast jeglicher Hinsicht voneinander unterscheiden, werden sie doch in eine Beziehung zueinander und auf gleiche Größe gebracht, mit den parallelen Linien von Kopf zu Kopf, von Fuß zu Fuß und von Schoß zu Schoß (Bild 2). Das signalisiert zunächst Gleichwertigkeit oder gleiche Bedeutung für den Fotografen. Durch die Differenz von Spiegelbild (Model) und „Realität“ (Ehefrau) wird jedoch eine Hierarchie im jeweiligen Blick der einen Frau auf die andere etabliert: Der Blick des Models ist Teil der Pose und scheint nur im Spiegel auf die Ehefrau gerichtet, der Blick der Ehefrau dagegen gehört zur Realität und gilt definitiv dem Model, nicht in seiner Spiegelung, sondern ebenfalls in der Realität.

Getrennt werden die beiden Frauen auch durch den dazwischen platzierten Mann. Charakteristischerweise ist er im Spiegel zu sehen, so wie das Model, das er von hinten fotografiert, d.h. er ist der Dimension der Spiegelung bzw. dem Akt des Fotografierens zuzurechnen, nicht der Realität, in die dieser Akt eingebettet ist. Die Beziehung zwischen Fotograf und Model ist eine spezifische, eben durch den Kontext von Spiegelung und Fotografieren konstituiert. Ganz anders die Beziehung zwischen dem Fotografen und seiner Ehefrau. Erstens werden ihre Köpfe im Sinne einer gleichrangigen Beziehung durch eine Kompositionslinie auf gleiche Höhe gebracht und zweitens verbinden die Kabel den Fotografen (im Spiegel) mit seiner Frau, weil sie sich unter ihrem Stuhl (in der Realität) fortsetzen (Bild 3). Ganz offensichtlich ist die Zusammengehörigkeit von Fotograf und Ehefrau eine andere als die von Fotograf und Model.



Bild 3: Beziehung zwischen Fotograf und Ehefrau (Kompositionslinien)

Dass es sich hier um zwei verschiedene Sphären handelt, die sich gleichwohl berühren oder teilweise überschneiden mögen, wird noch durch zwei farbkontrastive Kreise, gleichsam „Lebenskreise“ angedeutet.



Bild 4: Zwei Kreise (schwarz, weiß)

Aus den schwarzen Schuhen der beiden Models im Spiegel, von denen die High Heels des ansonsten verborgenen zweiten Models direkt auf die Ehefrau zu zeigen scheinen (genau wie der Blick des zentralen Models), und dem dahinter liegenden schwarzen Tuch wird jener Bereich gekennzeichnet, der vom Beruf bestimmt ist: Alles verbleibt innerhalb des Spiegels. Anders der zweite Bereich, der das Berufliche zwar einbezieht, aber um das Private ergänzt und bereichert: der Kreis aus den weißen Schuhen des Fotografen und dem weißen Tuch im Vordergrund in Ausrichtung auf den weißen Stuhl, auf dem die Ehefrau sitzt.

Bilanz: Das „Selbstportrait“ des Fotografen lässt sich in der Interpretation des Bildes auf drei Aussagen bringen.

1. Es gibt keinerlei erotische Spannung zwischen dem nackten Model und dem Fotografen. Die auf den ersten Blick „private“, schwüle Atmosphäre wird aufgebrochen durch eine Vielzahl von Details: durch das zweite Model, dessen Anonymität die Situation neutralisiert; durch den Fotografen im Mantel, der auch dadurch emotional distanziert wird, dass er die nackte Frau nicht direkt ansieht, sondern vielmehr in seine Kamera schaut; durch die anwesende Ehefrau; und schließlich durch die Öffentlichkeit, die von draußen durch das Fenster Zugang hat. Das zielt direkt auf ein mögliches Fehlverständnis durch uns als Betrachter.
2. Die Ehefrau des Fotografen ist nicht nur Zeugin der Arbeit im Atelier, sondern wird einbezogen; sie ist geradezu Mitwisserin, Partnerin, sogar eine Art Spielleiterin. Obwohl in vielfältiger Hinsicht von den schönen nackten Frauen unterschieden, wird ihr nicht nur Zusammengehörigkeit mit dem Fotografen sowie Gleichwertigkeit attestiert, sondern sie erhält ihre Bedeutung in der Realität, im Unterschied zu den beiden bloß gespiegelten Models.
3. Das Foto thematisiert nicht voyeuristisch nackte Frauen, es geht gar nicht um Nacktheit oder Sexismus – es geht vielmehr um den Fotografen bei seiner Arbeit, um die Fotografie als ein künstlerisches Medium: Das im Bild Gezeigte repräsentiert nicht die Wirklichkeit, sondern deren Bearbeitung und Gestaltung. Die Inszenierung zeigt Fotografieren als Tätigkeit, quasi als aktive Spiegelung von Realität, die Arbeit und Privatleben zwar verknüpft, letzterem in der Wirklichkeit aber deutlich Priorität zuspricht.

Quelle:

Misselbeck, Reinhold: Fotografie van de 20e eeuw. Museum Ludwig Keulen. Kerkdriel 1997.

Caroline Stolpe

Ohne Titel (2003) von Annie Leibovitz

Das unbetitelt Bild von Annie Leibovitz ist als Modefoto im Jahr 2003 in einer Reihe von Fotografien in Anlehnung an die Geschichten von „Alice im Wunderland“ bzw. „Alice hinter den Spiegeln“ entstanden, wird aber in der Fotogeschichte auch als künstlerisches Werk unter dem Namen “Tweedledee and Tweedledum” aufgeführt. Die Fotografie zeigt drei modisch auffällig gekleidete Personen, die in einem Wald stehen. Die abgebildeten Männer sind das Designer-Paar Viktor & Rolf, das blonde Model ist Natalia Vodianova.



Bild 1: Original (<http://www.style.com/vogue/feature/120103/popup/slideshow7.html>. Verfügbar über: <http://www.style.com/vogue/feature/120103/popup/slideshow7.html>, Stand: 04.07.2009)

Auf der linken Seite des Bildes sieht man zwei Männer mittleren Alters, die von Kopf bis Fuß gleich gekleidet sind: festlich, in beige Anzügen mit aufgedruckten Zylindern, darunter ein weißes Hemd und eine Fliege. Passend zum Muster des Anzugs tragen beide einen schwarzen Zylinder auf dem Kopf und außerdem eine Hornbrille. Sie stehen in einer geraden und aufrechten Haltung, dem Betrachter zugewandt, eng aneinander und haben jeweils

den inneren Arm um die andere Person geschlungen, so dass sie die Taille des anderen umgreifen. Die andere Hand steckt locker in der Hosentasche. Die Hose reicht jeweils bis zum Boden, so dass weder Schuhe noch Füße erkennbar sind. Die beiden Männer lassen sich nur durch ihre Gesichtsbehaarung und Größe voneinander unterscheiden. Der linke Mann ist am Kinn, über der Lippe und am Hals behaart und ein kleines Stückchen größer, während beim rechten nur ein leichter Bartwuchs oberhalb der Lippe zu erkennen ist.

Rechts steht auf gleicher Höhe eine junge Frau, die in ein blaues Kleid gekleidet ist. Sie steht aufrecht und gerade, ihre Hände sind in ihre Hüfte gestemmt, die Arme angewinkelt. Die Beine stehen schulterbreit auseinander und werden von dem Kleid leicht bedeckt. Die Füße sind auch bei ihr nicht zu erkennen. Das langärmelige Kleid geht ihr höchstens bis zur Hälfte der Oberschenkel. Von der Taille bis zur Höhe der Ohren ist es gefächert, wobei ein schmaler Streifen von Hals bis Taille frei bleibt und einen Blick auf ihre nackte Haut gewährt. In der Taille ist das Kleid mit einer ebenso blauen Schleife aus demselben Stoff zusammengebunden. Die Enden des Schleifenbandes reichen fast bis zum Boden und hängen zwischen ihren Beinen herunter. In ebenfalls demselben Blauton trägt sie eine Schleife in ihren blonden Haaren. Sie hat blaue Augen, Augen und Lippen sind leicht geschminkt, der Mund ist leicht geöffnet.

Der Betrachter befindet sich in diesem Bild auf einer Höhe mit den dargestellten Personen. Sowohl die Männer als auch die Frau haben ihre Körper frontal dem Betrachter zugewandt, doch sie schauen ihn nicht an.

Der Bildmittelpunkt liegt mitten im Wald, d.h. die Wahrnehmung wird direkt auf die beiden Parteien ausgerichtet: links die merkwürdigen Männer in Überzahl, rechts die merkwürdig gekleidete Frau. Auffallend ist die Unstimmigkeit zwischen der festlich gekleideten Erscheinung der drei Personen und der natürlichen Umgebung des Waldes. Die drei wirken wie hineingesetzt in eine Natur, in die sie nicht hineingehören, da sie für dieses Umfeld vollkommen unpassend gekleidet sind.

Die Aufteilung des Bildes ist asymmetrisch: Geteilt wird das Bild zur Hälfte von oben nach unten durch einen Baum, der sich in der Bildmitte befindet; auf der linken Bildseite stehen die zwei Männer, auf der rechten Bildseite die Frau. Dadurch wird ein Ungleichgewicht suggeriert, das sich jedoch sofort durch die jeweiligen Körperhaltungen wieder aufhebt. Die Frau mit ihrer selbstbewussten Haltung nimmt nahezu das gleiche Maß an Fläche ein wie die beiden Männer zusammen. Ihre Körperhaltung und Ausstrahlung vermitteln eine extreme Selbstsicherheit. Das Stemmen der Hände in die Hüften sowie das Auseinanderstellen der Beine sind jeweils allein schon für sich selbstbewusste Posen, beide in Kombination miteinander verstärken das zu einer fast bedrohenden Haltung. Mit dem übergroßen, gefächerten Kragen ihres Kleides erinnert sie an einen Pfau, der sich aufplustert und seinen Platzanspruch gelten macht.



Bild 2: Asymmetrisch *versus* gleichgewichtig (Montage)

In Widerspruch zu dieser Pose steht ihr Gesichtsausdruck. Sie blickt nach links zu den Männern, mit denen sie auf einer Augenhöhe ist, ihre Augenbrauen sind hochgezogen, der Mund leicht geöffnet. Ihr Blick wirkt überrascht bis fragend, etwas skeptisch, vielleicht auch ein wenig ängstlich. Damit vereinen sich in ihr die Attribute zweier konträrer Frauenbilder. Auf der einen Seite verleihen ihr das kindliche Gesicht, der Gesichtsausdruck, die blonden Haare, die Schleife im Haar und die leicht rosa geschminkten Lippen das Erscheinungsbild eines jungen unschuldigen Mädchens. Auf der anderen Seite stehen die leicht wilde Frisur, der geöffnete Mund, das provokante Kostüm und die Körperhaltung, die aus ihr den toughen Vamp machen. Der leicht entblößte Oberkörper und vor allem die gespreizten Beine betonen die erotische Komponente der Frau. Sie strahlt eine starke sexuelle Offenheit und Bereitschaft aus. Somit verkörpert die Frau zwei Persönlichkeiten, zugleich zwei Männerfantasien, in einer Person. Unterstrichen wird dies durch die kleidungsbedingte Zweiteilung ihres Körpers: im Oberkörper der Streifen nackte Haut, der sich ab der Taille in den Schleifenbändern fortsetzt. Durch diese Schleifenbänder wird auch das erotische Dreieck, das sich zwischen ihren Beinen bildet, durchbrochen. Die zwei Schleifenbänder lassen sich sinnbildlich als zwei Phallusverkörperungen verstehen, analog zu den beiden Männern in der linken Bildhälfte. Zugleich wirken sie Fantasie anregend, denn der nackte Hautstreifen ihres Oberkörpers lässt vermuten, dass sich die junge Frau, würden sich die Schleifenbänder – wie beim Auspacken eines Geschenkes – lösen, komplett entblöße.



Bild 3: Kindlich *versus* erotisch (Fragment)

In starkem Gegensatz zu der jungen Frau befinden sich in der linken Bildhälfte die zwei Männer. Die Ähnlichkeit ihrer äußeren Erscheinung reicht bis zu ihren Gesichtern. Analog zu der Doppel-Persönlichkeit in der einen Frau handelt es sich auch hier um eine Paarung, allerdings nicht vereint in einer Person, sondern verteilt auf zwei Männer. Die beiden wirken konservativ und verschlossen, schüchtern und mit sich selbst beschäftigt.

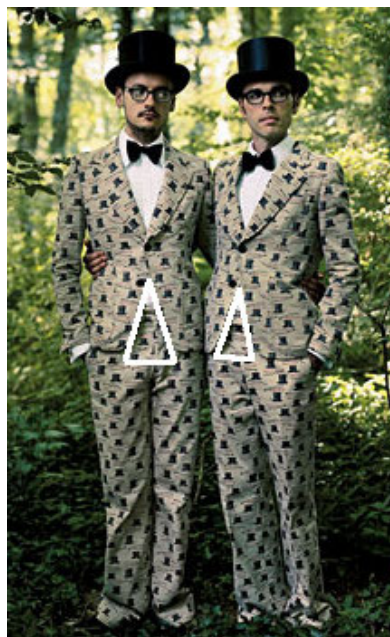


Bild 4: Männliches Paar (Fragment, Kompositionslinien)

Sie befinden sich in einer recht innigen Pose, wie man sie von Liebespaaren kennt. Für ein Verhältnis zwischen Brüdern oder Freunden wäre das Umgreifen der Taille eher unüblich. Die beiden Jacketts sind jeweils nur mit einem Knopf zugeknöpft, so dass zwischen Taille und Hüfte je ein Dreieck entsteht – männliches Erotiksymbold (Bild 4). Die Gleichheit im Aussehen, die Körperhaltung und die symbolischen Dreiecke verweisen nicht nur auf das identische Geschlecht, sondern auch auf die gleichgeschlechtliche Liebe der beiden. Die zwei Schleifen am Kleid zwischen den Beinen der Frau, sofern sie je einen Penis oder eine zweifache Penetration andeuten, müssen damit hoffnungslos erscheinen. Allerdings sind die Blicke der beiden homosexuellen Männer unterschiedlich, wenngleich in die gleiche Richtung gewendet. Der rechte Mann schaut leicht nach rechts herüber zu der Frau. Sein Blick wirkt ebenfalls fragend, sogar ein wenig neugierig. Sein Kopf ist dabei eine Winzigkeit nach rechts oben in Richtung Frau geneigt. Der linke der beiden hat seinen Blick dagegen auf den rechten Mann gerichtet, sein Gesichtsausdruck wirkt skeptisch bis misstrauisch. Die Blicke implizieren offensichtlich Neugierde auf das andere Geschlecht auf Seiten des rechten Mannes und entsprechendes Misstrauen bei dem linken Mann seinem Partner gegenüber.

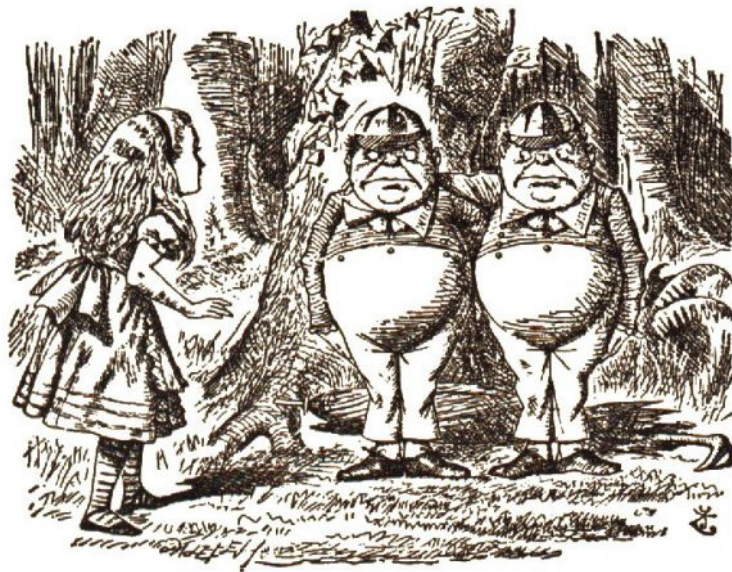


Bild 5: Romanillustration der Brüder Tweedledee und Tweedledum (Quelle: Carroll 1973)

Die Fotografie ist in Anlehnung an die Geschichten aus „Alice hinter den Spiegeln“ entstanden. Das Bild zeigt die Szene, in der Alice im Wald den Brüdern Tweedledee und Tweedledum im Wald begegnet. Sie gleichen sich wie ein Ei dem andern. Im Unterschied zur Illustration im Buch von Lewis Carroll ist das Foto von Annie Leibovitz vor allem spiegelverkehrt aufgebaut. Die Fotografin hat die Szene adaptiert und für ihre Zwecke abgewandelt. An die Stelle des dicken, salopp gekleideten Brüderpaares Tweedledee und

Tweedledum wurde in der Fotografie das schlanke und elegant gekleidete Designer-Paar Viktor und Rolf gesetzt, ihrerseits selbst bekennende Homosexuelle. Und aus dem kleinen Mädchen Alice wurde eine erotische, selbstbewusste Frau, die sich weniger den Brüdern als vielmehr dem Betrachter zukehrt. Faktisch stellt die Fotografie also eine Interpretation der Begegnung der Romancharaktere dar: Verschiedene sexuelle Welten prallen aufeinander – kindlicher Unschuldengel und sexy Vamp in einer Person, ein homosexuelles Männerpaar und eine augenscheinliche Bisexualität des einen Mannes, der mit seinem Blick ein Interesse an ‚Alice‘ zu bekunden scheint. Leibovitz verdeutlicht und kommentiert hier kritisch jene erotische Dimension, die in der Kindergeschichte vom Erwachsenwerden lediglich angedeutet ist.

Quelle:

Carroll, Lewis: Alice hinter den Spiegeln. Ausgabe: Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1973.

Christoph Tank bzw. Paul Bekedorf¹

„Flesh Market“ (2006) von David LaChapelle

David LaChapelle's erste Anstellung wurde ihm von Andy Warhol verschafft, für dessen Zeitschrift „Interview-Magazine“ er in den 80er Jahren arbeitete. Heute ist er ein bekannter US-amerikanischer Fotograf, der unter anderem Persönlichkeiten wie Naomi Campbell, Courtney Love, Tom Jones, Madonna und Keith Richards fotografiert hat. Das Foto „Flesh Market“ wurde 2006 in dem Buch „Heaven to Hell“, dem dritten Buch einer Trilogie, veröffentlicht.



Bild 1: Original (Quelle: www.davidlachapelle.com/bio.shtml)

¹ Diese Bildanalyse wurde nicht gemeinsam von zwei Autoren, sondern von den beiden Autoren unabhängig voneinander einzeln erstellt – aber mit denselben Ergebnissen. Deshalb wird hier eine synthetische Version abgedruckt, bei der die wenigen Unterschiede der Interpretationen im Detail angeglichen sind.

Das Bild ist im Querformat aufgebaut. Über die gesamte Breite des Fotos in einer Höhe von etwa zwei Dritteln des Bildes ist eine Fleischtheke zu erkennen. Der untere Teil erscheint in einem grau-blauen Farbton. In einem schwarzen Kasten steht mit roter Blockschrift „FREEZ –A – TEE“. Oberhalb dieses Schriftzuges verläuft eine metallisch geriffelte Leiste, auf der in gleicher Höhe eine Metallplakette mit der Aufschrift „Hussmann“ angebracht ist. Die Fleischtheke ist mit dem Sichtfenster, das die Ware von den Kunden trennt, zum Betrachter ausgerichtet, wodurch der Blick auf die Inhalte der Theke frei ist.

In der Fleischtheke liegt, fast über die komplette Länge des Bildes, eine Frau. Sie trägt schwarze großmaschige Netzstrümpfe, die bis zum oberen Teil der Wade reichen, und rote offene Schuhe mit einer roten Schleife und hohen Absätzen. Die Beine sind oberhalb der Strümpfe nackt. Die Frau ist mit schwarzen, kurzen, engen Hotpants bekleidet, an deren Bündchen grün-rot gemusterte Hosenträger befestigt sind. Die Hosenträger verlaufen über den nackten Oberkörper und erhalten ihre Spannung durch den wohlgeformten Busen. Die Brustwarzen der Brüste sind erigiert. Am Hals ist ein rotes Halsband mit grünen Nähten und einer weißen Blüte mit grünen Blättern zu erkennen. Das Gesicht der Frau ist an den Wangen leicht rötlich geschminkt. Die Lippen sind ebenfalls rot geschminkt und der Mund ist geöffnet. Auch die Augen sind geöffnet und der starre Blick ist nach oben gerichtet. Der Bereich um die Augen und die Wimpern ist ebenfalls geschminkt. Die blonden Haare der Frau sind zu einer akkuraten Frisur mit geflochtenen Zöpfen zusammengebunden. Ihre Beine sind so weit gespreizt, dass sie rechts und links am Rand der Fleischtheke liegen. Der linke Arm ist entlang des Körpers ausgestreckt und die Handfläche zeigt nach oben. Der rechte Arm ist über dem Kopf ausgestreckt und leicht angewinkelt, auch hier zeigt die Handfläche nach oben. Die Frau liegt inmitten von intensiv roten Fleischwaren, die mit Preisschildern gekennzeichnet sind: Hot Links, T-Bone Steaks, Steaks und Turkey Quarters. Um die Fleischwaren und die Frau ist grüner Salat zur Dekoration drapiert. Zusätzlich sind am oberen Ende des linken Netzstrumpfes und an der linken Seite der Hotpants Erdbeeren zu erkennen.

Links im Bild stehen oben auf der Fleischtheke zwei Spender mit Verpackungspapier, der eine länglich und schwarz von der Marke „lenval“ mit der Aufschrift „ALL PURPOSE“, der andere metallisch mit rotem Rahmen ohne Aufschrift. Rechts oben im Bild stehen weitere drei Spender: ein lila-roter Spender für Aluminium Folie und noch einmal die beiden Spender, wie sie bereits auf der linken Seite zu sehen sind. Rechts und links oberhalb der Theke hängen längliche Würste, die wie Salamis aussehen, in das Bild hinein. Hinter der Fleischtheke sind mittig im Bild zwei ältere Frauen mit weißer Bekleidung zu erkennen. Die linke hat blonde Haare, die rechte dunkelbraune oder schwarze. Sie sind unscharf und verwackelt dargestellt. Ganz rechts im Bild ist hinter den Spendern noch eine weitere Person zu erkennen, die allerdings durch die Unschärfe kaum auszumachen ist. Auf der Wand hinter den Frauen ist die schematische Abbildung eines

Rindes zu erkennen, auf der die verschiedenen Körperbereiche mit gestrichelten Linien und unterschiedlichen Farben dargestellt sind.

In der folgenden Analyse wird die Fotografie mithilfe der Kategorien Fragment, Symbol und Kompositionslinie untersucht. Betrachten wir zunächst die Frau in der Theke – Blickzentrum auch aufgrund ihrer ungewöhnlichen Platzierung.



Bild 2: Die Frau (Fragment)

Ihre leichte Bekleidung bzw. Nacktheit und ihre Accessoires verweisen auf Erotik, Leidenschaft und Sex; sie werden häufig mit Frauen aus der Erotik-Branche assoziiert, so z.B. mit Stripperinnen, Table Dancers und Prostituierten.

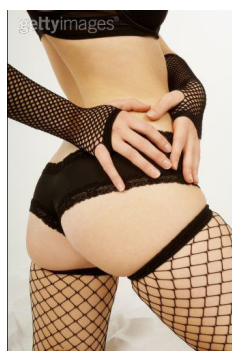


Bild 3: Images aus dem Rotlichtmilieu (Quelle: www.gettyimages.de)

Das gilt auch für die Hosenträger, die an den Hotpants befestigt sind und über den nackten Oberkörper und die nackte Brust verlaufen, sowie den Halsschmuck, der zwar durch die Farbigkeit und den Stil hier einen traditionellen Charakter hat (darauf wird noch einzugehen sein), aber ebenfalls an eine erotische Halsfessel erinnert.



Bild 4: Erotisches Accessoire (Quelle: http://www.ledermassanfertigung.com/product_info.php?products_id=153)

Körperhaltung und Mimik unterstreichen das. Die gespreizten Beine der Frau signalisieren ein erotisches Dreieck – Zeichen der Bereitschaft.



Bild 5: Erotische Körperhaltung (Kompositionslinie)

Außerdem signalisieren die Haltung des rechten Armes, der geöffnete Mund und die erigierten Brustwarzen Hingabe, Fallenlassen und Bereitschaft – Zeichen für Lust und Erregung. Sie werden erweitert um die Symbolik der Erdbeeren, die rot und frisch an den Hotpants der Frau leuchten: „Symbol der Verlockung (...), die von der Lust dieser Welt ausgeht“.²

Relativiert wird diese Bedeutungsdimension durch ihre gegenläufige Charakterisierung als unnatürliches Kunstprodukt: Die Frau ist kein Mensch, sondern aus Plastik. Sie hat eine weibliche Figur, die dem derzeitigen Schönheitsideal entspricht. Ihre Haut lässt keine Unreinheiten, Makel oder auch Adern erkennen – sie ist glatt wie die Oberfläche einer Puppe. Ihre starre Körperhaltung wirkt nicht natürlich, sondern eher modelliert, wenn auch in Lebensgröße.

² Werner Kafka, Marion Zerbst und Rainer Dierksmann (Hrsg.): SEEMANNs Lexikon der Symbole. München 2003, S. 132.



Bild 6: Plastikmodell einer Frau
(Quelle: http://www.real-doll.ch/images/jenny-jenny_set2_3.jpg)

Besonders auffällig wird der Puppencharakter bei der vergleichenden Betrachtung des Kopfes: Das Gesicht ist perfekt gleichmäßig geschminkt, die Augen sind weit geöffnet und glänzen. Die blonden, ebenfalls glänzenden Haare sind zu einer perfekt geflochtenen Frisur zusammengebunden, auf die ebenfalls noch einmal zurückzukommen sein wird.



Bilder 7+8: Köpfe von Plastikpuppen
(Quellen: http://www.real-doll.ch/images/lisa-lisa_set5_7.jpg; http://www.real-doll.ch/images/melissa-melissa_var_1.jpg)

Eine Puppe kann nicht denken und nicht selber handeln, ist ein Gegenstand, eine Ware, die man kaufen kann, eben ein Produkt. Warencharakter und Käuflichkeit – das bezieht sich bekanntlich nicht nur auf die „Sexpuppe“ als „Sexspielzeug“ aus Plastik, sondern auch auf reale Frauen, die im Milieu arbeiten.

Bei der Frau in der Fleischtheke auf dem Foto fallen jedoch als deutliche Abweichungen die rot-grünen Musterungen der Hosenträger und des Halsschmuckes sowie die Art der Frisur auf – Hinweise auf traditionelle volkstümliche Trachten, wie sie nicht nur in Bayern und Österreich, sondern auch in ländlichen Regionen in den USA durchaus nicht unbekannt sind.

gettyimages



Bilder 9+10: Frauen in Trachtenkleidung
(Quellen; www.getty-images.de;
<http://staystylish.files.wordpress.com/2009/06/dirndl-klassisch.jpg>)

Damit wird ein ganz neues Image eingebracht: Tradition und entsprechende Werthaftigkeit, Bodenständigkeit und Vertrautheit. Das „Mädchen vom Land“ vermittelt Unschuld, Anstand, Einfachheit. Es ist konträr zum Bedeutungskomplex von Wollust, Willigkeit, Hingabe, Plastik und Käuflichkeit.



Bild 11: Setting (Fragment)

Betrachtet man die Theke und ihr Umfeld ohne die Frau als Wahrnehmungszentrum, wird zweierlei deutlich: erstens das bewusste Arrangement der Frau als Ware, mit grünem Salat drapiert und zum Essen bzw. Kaufen quasi angerichtet, inmitten von rotem Fleisch bereits in handlichen Portionen. Eine Aufschrift wie „All Purpose“ signalisiert dabei auch verbal den allgemeinen Waren- und Konsumcharakter der Frau. Zweitens ist eine solche Fleischtheke in Supermärkten und Metzgereien normal, alltäglich, uns allen vertraut. Das gilt auch für die beiden Frauen im Hintergrund, die sich lebhaft zu unterhalten scheinen und dem ungewöhnlichen Phänomen einer halbnackten, erotisch bekleideten Frau in ihrer Fleischtheke keinerlei Aufmerksamkeit zuwenden. Das verweist darauf, dass sich Frauen selbst offenbar mit diesem Frauenbild arrangiert haben und es wie selbstverständlich hinnehmen. Denn dass die Zielgruppe nicht Frauen sind, die ansonsten häufig den Einkauf übernehmen, sondern Männer, wird expliziert durch den Blick der Puppe in der Theke direkt nach oben: Genau über ihrem offenen Mund hängen zwei Würste, die symbolische Bedeutung haben – sei es als Phallus mit angedeutetem Hodensack, sei es als Phallus nah bei einer Vulva (Bild 12).



Bild 12: Original mit symbolischer Kompositionslinie

Demnach lautet die analytisch fundierte Interpretation: David LaChapelle beschreibt mit seinem Foto drastisch die Frau in unserer Gesellschaft als Plastik, als bloße Ware, als adrett zugerichtetes „Fleisch“ für den Konsum von Männern. Das englische Wort „flesh“ bezieht sich dabei stets auf lebendiges Fleisch, d.h. das Foto impliziert generell den Missbrauch von Frauen bis hin zu Frauenhandel und Prostitution. Die Provokation besteht hier freilich primär darin, dass diese menschenverachtende Instrumentalisierung des weiblichen Geschlechts auch gegenläufige traditionelle Werte längst einbezieht, zur Alltäglichkeit geworden ist und sich so weit in unsere Normalität eingegraben hat, dass sogar Frauen selbst sich in dieser Funktion inzwischen akzeptieren.

Ines Wolff

„Traumfrauen/Home Works“ (2008) von Miles Aldridge

Die Fotografie des britischen Modefotografen Miles Aldridge erschien 2008 in der italienischen „Vogue“ im Rahmen einer Fotostrecke mit dem Namen „Home Works“. Im selben Jahr war die Fotografie in der Ausstellung „Traumfrauen“ in den Deichtorhallen in Hamburg zu sehen. Die Ausstellung, die von September bis November 2008 im Haus der Photographie gezeigt wurde, befasste sich mit dem Thema Schönheit. Dafür wurden fünfzig international bekannte Fotografen aus der Werbung und der Modebranche wie Peter Lindbergh, Sheila Metzner und Albert Watson aufgefordert, ihre persönliche Ansicht einer zeitgenössischen Traumfrau darzustellen, da ihre Fotografien für Werbung und Modemagazine bedeutend zu diesem – in Zeiten des Schönheitswahns hoch aktuellen – Diskurs beigetragen haben (vgl. <http://www.deichtorhallen.de/606.html>).



Bild 1: Original (Quelle: www.milesaldridge.com)

Auf der Fotografie ist eine junge Frau zu sehen, die sich eine Zigarette am Gasherd anzündet. Die Frau trägt ein rotes Kleid mit weißen Punkten und Perlenohrringen, hat glattes, blondes Haar und ist stark geschminkt. Sie lehnt mit dem Oberkörper auf der Küchenarbeitsplatte, der Rest des Körpers ist nicht zu sehen. Die Zigarette hält sie mit dem Mund über die Kochstelle. Von der modernen Küche sind nur gelbe Schränke, eine türkisfarbene Arbeitsplatte und die Gaskochplatte zu sehen.

Betrachten wir zunächst die Frau selbst. Ihr Kleid erinnert auf Grund des gepunkteten Designs an die Tanzkleider der 50er Jahre, auch „Polka Dots“ genannt. Die 1950er stellen in der Mode wie auch im gesellschaftlichen Leben der Frau nach der Emanzipation der 20er Jahre einen Aufruf zur Rückkehr in traditionelle Weiblichkeit dar. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges kehrten die Männer von der Front zurück und nahmen ihren alten Platz als Ernährer der Familie wieder ein. Viele Frauen waren gezwungen, sich nach der Parole „zurück an den Herd“ wieder ganz auf ihre häuslichen Pflichten zu besinnen. Platziert in eine Küche symbolisiert eine Frau in diesem Kleid den Wunsch nach der klassischen Rollenverteilung vom Mann als arbeitendem Herrn des Hauses und der auf ihn wartenden Hausfrau.

In drastischem Gegensatz dazu stehen allerdings die roten Lippen und die Haltung der Frau in der Fotografie. Mit Lippenstift hervorgehobene volle rote Lippen repräsentieren durchblutete Schamlippen und fungieren als erotisches Signal. Die gebeugte Haltung und die Zigarette im Mund, die am anderen Ende entflammt wird, verweisen auf ihre Bereitschaft zur Fellatio. Diese Art der oralen Befriedigung steht mitunter in symbolischem Zusammenhang mit Dominanz, Kontrolle und Macht, in diesem Fall auf Seiten des Mannes, und der willigen Hingabe der Frau. Seit langem und speziell auch in den 50er Jahren galt Fellatio als erniedrigende und schmutzige Praktik, wurde in Verbindung gebracht mit Prostitution und deshalb von vielen Frauen als ekelhaft abgelehnt. Das bereitwillige Anzünden der Zigarette hier ist also ein Spiel mit dem Feuer und kann als Brechen gesellschaftlicher Tabus angesehen werden. Es handelt sich um eine eindeutig sexuelle Pose einer sexuell aktiven Frau, die dazu bereit ist, dieses Bedürfnis des Mannes zu befriedigen.

Eine wiederum andere Dimension der Frau wird durch Accessoires und äußere Erscheinung etabliert. Die Perle am Ohr symbolisiert auf der einen Seite Demut und ein zurückhaltendes Wesen, auf der anderen Seite steht sie für Luxus und Kultiviertheit (vgl. Cooper 2004, 197f.). Blondes Haar wird auf Grund der hellen Farbe eher gute Eigenschaften wie Reinheit oder Unschuld zugeschrieben. Darüber hinaus gilt das Vorurteil der zurückhaltenden, blonden Vorzeigefrau, die als Anhängsel des Mannes ausschließlich eine repräsentative Funktion hat. Die dargestellte Frau wird also auch definiert als eine Person, die durch bescheidene Eleganz besticht und sich zur Präsentation an der Seite des Mannes in der Öffentlichkeit eignet.

Und noch ein Aspekt muss erwähnt werden. Ihre stark geschminkten Augen lassen die Frau außerdem geheimnisvoll und facettenreich wirken. Betrachtet man die Augen als Spiegel der Seele, so wird die Frau im Bild durch die dunklen Schattierungen als tiefgründiger Charakter dargestellt. Es zählt nicht nur der schöne Schein; sie ist eine Frau mit Substanz, die nicht gleich alle ihre Geheimnisse preisgibt und auch über die Jahre interessant und aufregend bleibt.

Die vier Dimensionen oder Versionen der Frau werden in knalligen Farben dargestellt, die das Bild beherrschen. Es handelt sich dabei ausschließlich um verschiedene Töne von Rot, Gelb und Blau handelt. Diese Farben werden auch als Basis- oder Grundfarben bezeichnet, da sie als ungemischt auftreten. Alle anderen Farben entstehen durch das Mischen von Gelb, Rot und Blau mit unterschiedlichen Anteilen. Das muss bei dieser Fotografie themenbezogen als Hinweis auf das verstanden werden, was die Grundbestandteile einer „Traumfrau“ ausmacht. In psychologischen Konzepten geschlechtlicher Paarbeziehungen werden sie bezeichnenderweise als „basics“ hervorgehoben. Damit ist gemeint, dass jeder Partner etwa fünf oder sechs grundsätzliche Erwartungen oder Bedingungen, die so genannten „basics“, an den anderen stellt, in denen er oder sie nicht verhandlungsfähig ist. Diese können für Außenstehende wenig bedeutend scheinen, zum Beispiel die Bedingung eines Mannes, dass seine Frau einen großen Busen haben muss, oder die Bedingung einer Frau, dass ihr Mann auf jeden Fall körperlich größer sein muss als sie selbst. Solche „basics“ können durchaus auch mit gesellschaftlichen Tabus belegt sein – etwa wenn ein Mann in seine Traumfrau Versorgungswünsche projiziert, wie sie eher gegenüber einer Mutter angemessen wären. Solche Grundbedingungen sind aber bei jedem Menschen vorhanden und müssen vom Partner oder der Partnerin erfüllt werden, damit die Beziehung auf Dauer funktionieren kann; in allen anderen Bereichen kann man nachgeben oder verhandeln (vgl. Baar 2007, 25).

Demnach stellt Miles Aldridge in seiner Fotografie zum Thema Schönheit symbolisierend seine persönlichen vier „basics“ dar, also die grundlegenden Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit eine Beziehung mit ihm funktionieren kann. Seine Traumfrau ist erstens die ihn umsorgende Hausfrau, die ihre häuslichen Pflichten akzeptiert. Zweitens wünscht er sich eine sexuell aktive Frau, die bereit ist, seine sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen. Drittens möchte er eine Partnerin, mit der er sich in der Öffentlichkeit zeigen kann und die durch ihr zurückhaltendes Wesen und ihre Kultiviertheit eine repräsentative Rolle an seiner Seite zu spielen vermag. Und viertens ist ihm an einer Frau gelegen, die tiefgründig ist und Substanz hat, die ihn fasziniert, die seine Neugierde weckt.

Bestätigt wird diese Interpretation nicht zuletzt dadurch, dass er auch explizit zu erkennen gibt, was für ihn weniger wichtig oder unwichtig ist – etwa wenn dem Betrachter der bei dieser Pose gängige Blick auf das Dekolleté oder auch auf die Beine der „Schönen“ in der Fotografie verwehrt wird: Ein schöner Busen oder lange Beine gehören für den Künstler offenbar nicht unbedingt zu den Merkmalen seiner Traumfrau.

Quellen:

- Baar, Fabian: Liebe ist nur ein Wort. Vier Blickwinkel auf die geschlechtliche Paarbeziehung. In: Werner Faulstich (Hrsg.): Beziehungskulturen. München, 2007, S. 11-28.
Cooper, J. C.: Das große Lexikon traditioneller Symbole. München 2004.