

Zwischen Selbstbefragung und Kommerzialisierung – Selbstbildnisse von Modefotografen

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von
Anja Nadine Werner
aus Göttingen

Göttingen, 2009

Als Dissertation bei der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen
eingereicht: 19.02.2009
Disputation: 10.07.2009

1. Gutachter: Prof. Dr. Christian Freigang
2. Gutachter: Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Band I	7
1 Einleitung	7
2 Im Spannungsfeld von autonomer Kunst und Kommerzialität: Modefotografie und Selbstrepräsentation	31
2.1 Neukontextualisierung und Funktionstransfer	31
2.2 Selbstreferentialität in Fotografie und Autobiografie	62
3 Selbstinszenierungen von Modefotografen als Protagonisten der Populärkultur	79
3.1 Erster Zeitraum: Kommerzielle Auftragsarbeit versus künstlerische Selbstdarstellung	81
3.1.1 Eine unüberwindbare Antonymie von Kunst und Kommerz: Erwin Blumenfeld	82
Der autobiografische Diskurs: Die Fotografie als Instrument der Ikonizität	93
Das Selbstbildnis als künstlerisches Experimentierfeld	113
Rezeption des Dadaismus und Surrealismus	126
3.1.2 Modefotografie als Gebrauchskunst – Das Selbstverständnis von Modefotografen bis zur Nachkriegszeit	154
3.2 Zweiter Zeitraum: Beginnende Diskursverschiebung der Mode- zur Autorenfotografie	166
3.2.1 Das neue Selbstbewusstsein des Modefotografen als Berufsfotograf: Helmut Newton	168
Der introspektive Blick	178
Der erotische Blick und der Dualismus von Voyeurismus und Exhibitionismus	187
Auktoriale Einfügungen im Akt- und Modefoto: Die indexikalische Funktion des Selbstbildnisses	218
3.2.2 Der Status des Modefotografen in den 60er bis 80er Jahren	242
3.3 Dritter Zeitraum: Die Auflösung der Grenzen von Kunst und Kommerz – Ein Ausblick	252
3.3.1 Die Auflösung des illusionistischen Bildbegriffs seit den 80er Jahren und die Selbstinszenierung von Modefotografen	254
3.3.2 Ein Gegenentwurf – Der Rückzug aus der Repräsentation: Wolfgang Tillmans	261
4 Schlussbetrachtung und Ausblick	277

Band II	289
Abbildungen	289
Namensregister der Modefotografen	327
Literaturverzeichnis	329
Danksagung	365

Band I

1 Einleitung

„Was ich wirklich wollte: *Photograph an sich sein*, l’art pour l’art.“¹, schrieb Erwin Blumenfeld am Ende seines Lebens in seiner Autobiografie. Vollkommen entgegengesetzt äußerte sich Helmut Newton: „Ich hatte mich dafür entschieden, meinen Lebensunterhalt mit dem Fotografieren von was auch immer zu verdienen und meine Profession nicht als edle Kunst zu betrachten. Ich war durchaus bereit, dieses unschätzbare Talent, das Gott mir mitgegeben hatte, zu prostituieren, um davon leben zu können.“² Zwischen diesen konträren Polen – der Selbstwahrnehmung als autonomer Künstler und der Ausübung eines gewerblich orientierten Handwerks – entfaltet sich das Selbstverständnis von Modefotografen, wie diese zwei Äußerungen auf eindringliche Weise illustrieren.

Die Studie befasst sich mit Selbstdarstellungen³ von Modefotografen, die aufgrund ihrer Kategorisierung als angewandt arbeitende Fotografen seitens der Forschung bislang kaum Beachtung erfuhren,⁴ obwohl sie mittlerweile allem Anschein nach – auch im kunsthistorischen Diskurs – denselben Status wie Autorenfotografen und Künstler genießen. Die Aktua-

¹Hervorhebung im Original. Blumenfeld, Erwin; Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.): Einbildungsroman. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1998, S. 271.

²Newton, Helmut; Springs, Alice (Hrsg.): *A Gun for Hire*. Köln: Taschen, 2005a, S. 4f.

³Im Folgenden werden die Gattungsbezeichnungen 'Selbstbildnisse' und '-porträts' synonym benutzt. In der Literatur herrschen verschiedene Definitionen vor. Holler unterscheidet schlüssig das Selbstporträt als Wahrnehmung, die der Künstler von sich selber hat, von der Selbstdarstellung, die seiner Vorstellung entspringt, wie er vom Betrachter wahrgenommen werden möchte. Vgl. Holler, Wolfgang/Schnitzer, Claudia (Hrsg.): *Weltsichten. Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. München: Deutscher Kunstverlag, 2004, S. 77. Von 'Selbstdarstellungen' soll hier auch die Rede sein, wenn es sich um Bildlösungen handelt, bei denen physiognomische Merkmale kaum eine Rolle spielen, wenn beispielsweise das Gesicht des Künstlers nicht zu sehen ist. Selbstinszenierungen bezeichnen Selbstbildnisse, bei denen das inszenatorische Element vorrangig ist. Katzlbergers Unterscheidung erweist sich als problematisch, wenn sie das Porträt als Darstellung eines Menschen als Individuum mit seinen Besonderheiten versteht, das Bildnis hingegen nicht zwingend als Individuum auffasst, sondern als Möglichkeit, überindividuelle Inhalte zu transportieren. Für Katzlberger bedeutet dies, dass der Künstler im Selbstbildnis „das äußere Erscheinungsbild um sein innerstes Selbst“ erweitert. Vgl. Katzlberger, Angelika: *Selbst und Andere. Das Bildnis in der Kunst nach 1960*. Sammlung Rupertinum. In: Agnes Husslein-Arco (Hrsg.): *Selbst und Andere. Das Bildnis in der Kunst nach 1960*. Sammlung Rupertinum. (Ausst. Kat.) Salzburg: Rupertinum, 2003, S. 6–30, hier S. 7. Zur Begriffsgeschichte siehe auch: Düchting, Susanne: *Konzeptionelle Selbstbildnisse*. Essen: Klartext, 2001, Schriftenreihe des Instituts für Kunst- und Designwissenschaften (IKUD) der Universität Essen, Bd. 5, S. 203.

⁴Obwohl alle im Folgenden behandelten Fotografen im Bereich der Modefotografie tätig waren, muss darauf hingewiesen werden, dass die Bezeichnung als „Modefotografen“ durchaus problematisch ist. Zum einen haben sich z. B. weder Blumenfeld noch Tillmans selbst als Modefotografen verstanden, zum anderen ist diese 'Etikettierung' insofern unzureichend, weil alle behandelten Fotografen auch in anderen Sujets wie der Akt-, Porträt-, Stillleben- und Landschaftsfotografie gearbeitet haben. Dennoch stellt die Modefotografie ein wichtiges verbindendes Element zwischen den Fotografen dar und die Auftragsarbeiten lassen sich als wichtiger Hintergrund für ihre Selbstinszenierungen verstehen, sodass sie in der vorliegenden Arbeit zu Recht als Modefotografen bezeichnet werden können. Dies kommt insbesondere in Kapitel 2.1 zur Sprache, das sich mit dem Status des Modefotografen befasst.

lität der Untersuchung zeigt sich daran, dass sie als Protagonisten der Populärkultur in den letzten Jahren oft auch selbst offensiv in Erscheinung getreten sind und den ihnen zunächst angestammten Platz *hinter der Kamera* mit dem Ort *davor* eingetauscht haben. Als aktuelle Beispiele für ausgesprochen provokante Selbstinszenierungen sind z. B. Juergen Tellers Selbstakte für den Designer Marc Jacobs (2004) und Terry Richardsons Sisley-Kampagne (2000) zu nennen, in der er sich selbst unbekleidet neben Modellen zeigte. Mit Richardson, der seit 1997 für das Label Sisley arbeitete, setzte sich der so genannte „Dirty Realism“ oder „Porn Chic“ durch; und Richardson tritt selbst in seinen Fotografien auf, wenn er in einer Anzeige für Sisley beispielsweise Sodomie mit einem Schaf inszeniert.⁵ Richardsons Popularität als Bürgerschreck hat sogar dazu geführt, dass die Modemarke Sisley Terry-Masken aus Pappe verschenkte. Er ist dafür bekannt, sich selbst mit Modellen unbekleidet und sogar in vorgetäuschten sexuellen Handlungen abzulichten und überschreitet damit die Grenzen der Distanzierung von Fotograf und Modell. Er spielt ebenso wie Teller bewusst mit amateurhaften, sehr direkten und unbarmherzig ungeschönten Aufnahmen. So lässt sich seit den 90er Jahren eine starke Tendenz zu provokanten Selbstentblößungen erkennen. Auch Teller zeigt sich nahezu exzessiv auch unbekleidet, ohne sich dabei allerdings als Fotograf zu inszenieren. Wie Terry Richardson schafft er eine provokante Grenzüberschreitung des Öffentlichen und Privaten, wenn er sich zum Beispiel eng umschlungen mit der Schauspielerin Charlotte Rampling auf einem Hotelbett zeigt, was als Werbeanzeige für Marc Jacobs fungiert.⁶ Als ein weiteres Symptom der Entwicklung der Übertragung des Images des Modefotografen auf ein Produkt bzw. ein Label ist ein Porträt des Modefotografen Nick Knight zu nennen, das als aktuelle Anzeigenkampagne für den Kofferhersteller Samsonite erstellt wurde, der mit der Werbebotschaft „Always looking for perfection“ einen Imagetransfer anstrebt (2008).⁷ Diese Selbstdarstellungen sind im Folgenden als kommerziell zu beschreiben, weil bei ihnen das werbewirksame Image von Modefotografen im Vordergrund steht, welches sogar wichtiger erscheint als das beworbene Produkt selbst.

Die vorliegende Arbeit geht somit von dem Status quo aus, in dem der Modefotograf selbst Teil eines Starphänomens geworden ist und ihm zugleich der Stellenwert eines Autorenfotografen zukommt. So gilt es, die Gründe dieser Entwicklung aufzuzeigen und evident zu machen, worin die Ursprünge dieser sukzessiven Veränderung in der öffentlichen Wahrnehmung liegen. Wie sich zeigen wird, sind Selbstdarstellungen von Fotografen, die primär in

⁵„Big Sur“, 1999, Auftraggeber: Sisley. In: Wenzel, Petra/Lippert, Werner (Hrsg.): Radical Advertising. (Ausst. Kat., Düsseldorf) München: NRW-Forum, 2008, S. 192. Siehe Abschnitt 3.3.1, dort wird auf [Abbildung 60] genauer eingegangen.

⁶Vgl. Pohlmann, Ulrich/Matt, Gerald/Kunsthalle Wien (Hrsg.): Juergen Teller. Ich bin vierzig. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004, Abb. S. 1-2. Siehe Abschnitt 3.3.1, dort wird auf [Abbildung 59] genauer eingegangen.

⁷[Abbildung 56], u. a. abgedruckt in: Economist, 05.04.2008, S. 19. Siehe Abschnitt 3.3.1. Die Tendenz, Künstler als Werbeträger einzusetzen, scheint momentan aufgrund eines um sich greifenden Starkults einen Höhepunkt zu erleben. So wurde unlängst der chinesische Pianist Lang Lang zum Modell für Rolex-Uhren und unter seinem Namen wird ein Adidas-Schuh verkauft. Vgl. Spahn, Claus: Aufsteigen, ankommen, oben bleiben. Lang Lang. In: Die Zeit, 24.07.2008, Nr. 31, S. 40.

dem Metier der Modefotografie gearbeitet haben, besonders aufschlussreich, weil sie oftmals ihr Selbstbild einem vorgefassten, medial vermittelten Fremdbild entgegenstellen.

Es wird die These vertreten, dass sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts das Selbstverständnis angewandter arbeitender Fotografen deutlich verändert hat: Ausgehend von einem Antagonismus von Auftrags- und künstlerischen Arbeiten – wobei das Selbstbildnis genuin zu letzterem zu gehören scheint – zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist im beginnenden 21. Jahrhundert längst eine Vermischung beider Sphären erfolgt. Dies lässt sich anhand des Umgangs mit dem Selbstbildnis auf eindringliche Weise nachweisen. So wird gezeigt, dass sich beide Ebenen sukzessive überlagert haben, bis heute eine Trennung nahezu unmöglich erscheint. Dabei scheint es nicht fruchtbar, eine neue Geschichte der Modefotografie zu schreiben, vielmehr gilt es, die Wechselwirkungen von kommerziellen zu privaten-künstlerischen Arbeiten sowie den Einfluss der Auflösung der Grenzen von Öffentlich und Privat zu beleuchten.

Modefotografen sind von besonderem Interesse, weil sie, im Gegensatz zu Fotojournalisten oder Dokumentarfotografen, die in der Regel niemals im Bild in Erscheinung treten, durch ihre massenmedial verbreiteten Modefotografien einem breiten Publikum bekannt sind und somit ein Fremdbild bei dem Betrachter voraussetzen können. Ob ihre Selbstbildnisse das Image als Protagonisten der Populärkultur destruieren oder bestätigen, soll vor dem Hintergrund eines massenmedialen Diskurses untersucht werden. Ihre kommerziellen Werke visualisieren darüber hinaus eine imaginäre Welt der Mode, inszenieren eine eigene Realität. Zwar ist die stilisierte Schönheit der Glamour-Fotografie heute einem so genannten ‘dokumentarischen’ Stil gewichen, doch die Künstlichkeit der Inszenierung und die Vermittlung eines bestimmten Lebensstils ist noch immer existenzieller Bestandteil der Modefotografie.

In der Arbeit wird die Auffassung vertreten, dass sich das Selbstverständnis von Modefotografen vor allem verändert hat, weil sie jetzt den Status von Kunst- oder so genannten Autorenfotografen anstreben. Dies lässt sich zum einen darauf zurückführen, dass die Modefotografie mittlerweile als eigenständige Kunstform anerkannt zu sein scheint. Zum anderen treten Modefotografen immer bewusster auch vor die Kamera und integrieren Selbstdarstellungen in kommerzielle Arbeiten, was wiederum mit einer Auflösung der Grenzen von Privat und Öffentlich einhergeht. Schließlich lässt sich auch ein Paradigmenwechsel beobachten: eine Übertragung des Aufmerksamkeitsanreizes vom Modefoto auf das Selbstbildnis. Denn dem Selbstbildnis kommen heute Funktionen zu, die genuin bei dem Modefoto lagen: nämlich die Vermarktung des Fotografen als Künstler und das Erringen der Aufmerksamkeit des Betrachters um scheinbar jeden Preis.

Anhand von Einzelanalysen des Selbstbildniswerks Erwin Blumenfelds (1897-1969) und Helmut Newtons (1920-2004) wird die sukzessive Veränderung des jeweiligen Selbstverständnisses exemplarisch untersucht. Beide Fotografen verbindet neben der innovativen Leistung im modefotografischen Werk auch biografische Faktoren, denn beide sind in Berlin geboren, haben ihre Heimat verlassen müssen und erst im Ausland internationalen Ruhm

erlangt.⁸ Wie sich zeigen wird, wird diese Identitätsproblematik des Verlustes von Heimat und Muttersprache in beiden Selbstbildniswerken thematisiert, wenn auch unter unterschiedlichen Vorzeichen.⁹ Neben dem Werk Blumenfelds und Newtons, die den Schwerpunkt des analytischen Teils bilden, werden vergleichend Selbstbildnisse weiterer Fotografen hinzugezogen, die ebenfalls für ihre modedefotografischen Werke bekannt sind. So gilt es, eine umfassende Untersuchung von Selbstbildnissen von Modedefotografen vorzulegen: von Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

Dass eine solche Studie längst überfällig zu sein scheint, zeigt sich an dem Forschungsstand, der sich wiederum disparat darstellt: Das Selbstbildnis, in dem der Künstler sein Dasein thematisiert und das als persönlichste Selbstäußerung gilt, ist in der kunstwissenschaftlichen Forschung schon lange von Interesse, wovon auch unzählige Publikationen zeugen. Sie reichen von einer historischen Aufarbeitung des Themas von der Entstehung bis heute,¹⁰ über die konkrete Auseinandersetzung mit dem Sujet in verschiedenen Epochen,¹¹ bis hin

⁸So emigrierte Blumenfeld nach seiner Verhaftung als Deserteur im Ersten Weltkrieg 1918 nach Holland, 1936 nach Paris und floh 1941 schließlich nach New York. Helmut Newton, ebenfalls jüdisch, floh 1938 aus dem nationalsozialistischen Deutschland über Singapur nach Australien. 1956 zog er nach London, zwei Jahre später nach Paris, 1981 schließlich nach Monaco, wo er bis zu seinem Tod lebte.

⁹So hielt Blumenfeld nach seiner Emigration nach Holland fortwährend Kontakt mit seinen Freunden in Berlin und schuf zusammen mit Paul Citroen die DaDaZentrale Amsterdam. Newton schuf seit den 70er Jahren an die Nationalsozialistische Ästhetik erinnernde Modeaufnahmen und betonte seine Beeinflussung durch die – wie er sagte – „Nazi-Imagery“ immer wieder provokant in Interviews. Weder Blumenfeld noch Newton sind nach Ende des Zweiten Weltkrieges nach Deutschland zurückgezogen.

¹⁰Beispielsweise: Gasser, Manuel: Das Selbstbildnis. Zürich: Kindler Verlag, 1961; Holsten, Siegmund: Selbstdarstellungen. Das Bild des Künstlers. (Ausst. Kat.) Hamburg: Hans Christians Verlag, 1978; Winner, Matthias (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Weinheim: VHC, Acta Humaniora, 1992; Meskimmon, Marsha: The Art of Reflection. Women Artist' Self-portraiture in the Twentieth Century. London: Scarlet Press, 1996; Weinhart, Martina: Unbekannt verzogen. Die Selbstdarstellung in der zeitgenössischen Kunst. In: Siegfried Gohr, Edition Sammlung Essl. Kunst der Gegenwart (Hrsg.): Reisen ins Ich. Künstler/Selbst/Bild. (Ausst. Kat.) Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl, 2001, S. 53–57; Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska von: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2005; Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts. München: Hirmer Verlag, 2006.

¹¹Beispielsweise: Koerner, Joseph Leo: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. Chicago: The University of Chicago Press, 1993; Feldman, Melissa E. (Hrsg.): Face-off. The portrait in recent art. (Ausst. Kat., Pennsylvania) Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994; Sobel, Dean: Identity Crisis. Self-Portraiture at the End of the Century. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1997; Sherlock, Maureen P. (Hrsg.): Face Forward. Self-Portraiture in Contemporary Art. (Ausst. Kat.) Sheboygan, Wisconsin: John Michael Kohler Arts Center, 1997; Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Weimar: VDG, 1998; Chadwick, Whitney (Hrsg.): Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation. (Ausst. Kat., Cambridge, Miami, San Francisco) Cambridge (Massachusetts), London: The MIT Press, 1998; Moulin, Joëlle (Hrsg.): L'autoportrait au XXe siècle dans la peinture, du lendemain de la Grande Guerre jusqu'à nos jours. (Ausst. Kat.) Paris: Adam Biro, 1999; Hoge, Kristina: Selbstbildnisse im Angesicht der Bedrohung durch den Nationalsozialismus. Reaktionen diffamierter Künstler auf die nationalsozialistische Kulturpolitik. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2004; Bonafoux, Pascal/Chioetto, Alessandra (Hrsg.): Moi. Autoportraits du XX'e Siècle. Milan: Skira, 2004; Weinhart, Martina: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst. Erste Auflage. Berlin: Reimer, 2004; Mühling, Matthias (Hrsg.): Ausstellung Gegenwärtig: Selbst, Inszeniert. (Ausst. Kat.) Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2004.

zur bloßen Sammlungsvorstellung.¹² Darüber hinaus sind monografische Publikationen zu dem Sujet des Selbstbildnisses im Werk einzelner Künstler sehr beliebt.¹³

Anders stellt sich aber die Literaturlage in Bezug auf das *fotografische Selbstporträt* dar. Zwar wird in einigen Ausstellungskatalogen, Monografien und Aufsätzen diesem Sujet ein Platz eingeräumt, doch eigenständige Publikationen zu diesem Thema gibt es bislang erheblich weniger.¹⁴ In den meisten Arbeiten zum fotografischen Selbstbildnis liegt das bisherige Augenmerk vor allem auf dem Vergleich mit traditionellen Bildmedien bzw. auf einem Abriss der Geschichte des Selbstbildnisses, in dem die Fotografie teils nur eingegliedert wird. In Ausstellungskatalogen erfolgt oftmals nur eine einfache Präsentation von Sammlungsbeständen, die ohne Kategorisierung erfolgt. So werden Bilder additiv aneinander gereiht, meist sogar, ohne eine zeitliche Abfolge bzw. Entwicklung zu verdeutlichen. Neuere Untersuchungen versuchen sich allerdings an einer eigenständigen Theorie des fotografischen Selbstbildnisses, die sich an der Semiotik oder Autobiografieforschung orientiert.¹⁵ Eine Untersuchung

¹²Beispielsweise: Frodl, Gerbert (Hrsg.): *Narziss. Selbstbildnisse. Bilder und Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts* aus der Österreichischen Galerie. (Ausst. Kat.) Wien: Österreichische Galerie Wien, 1990; Sobieszek, Robert A./Irmas, Deborah: *The Camera I. Photographic Self Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*. (Ausst. Kat.) Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1994; Weber, C. Sylvia (Hrsg.): *Der Blick hinter den Spiegel. Bildnisse und Selbstbildnisse aus der Sammlung Würth*. (Ausst. Kat., Künzelsau) Sigmaringen: Thorbecke, 1995; Boehm, Gottfried: *Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert*. In: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Hrsg.): *Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“*. (Ausst. Kat.) Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1997, S. 25–33; Katzberger 2003; Döring, Thomas: „... das wirkliche Zentrum der Welt“. Bemerkungen zu graphischen Selbstbildnissen des 20. und 21. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums. In: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Hrsg.): *Neue Ansichten vom Ich. Graphische Selbstbildnisse des 20. und 21. Jahrhunderts*. (Ausst. Kat., Braunschweig) München: Hirmer, 2004, o. S.

¹³Beispielsweise: Schmidt, Dieter: *Otto Dix im Selbstbildnis*. Berlin: Henschel, 1978; Scorzin, Pamela C.: „Pictures of Photographs“. *Warhols Selbstbildnisse im Kontext der Bildniskunst nach 1960*. Dissertation Heidelberg, 1994; Friedlander, Lee; Fraenkel Gallery (Hrsg.): *Lee Friedlander [1970]*. Zweite Auflage. San Francisco: Fraenkel Gallery, 1998; Friedlander, Lee; Gallery, Fraenkel (Hrsg.): *Lee Friedlander*. San Francisco: Fraenkel Gallery, 2000; Hartley, Keith: *Andy Warhol. Der Fotoautomat als Portraitstudio*. In: Dietmar Elger (Hrsg.): *Andy Warhol Selbstportraits/Self-Portraits*. (Ausst. Kat., St. Gallen, Hannover, Edinburgh) Ostfildern-Ruit, 2004, S. 31–39. Ebenso ist auch das Selbstbildnis von Künstlerinnen von Interesse, vgl. u. a. Eskildsen, Ute: *Selbstfoto*. In: Ute Eskildsen (Hrsg.): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*. (Ausst. Kat.) Essen: Museum Folkwang, 1994, S. 280–287; Schirmer, Lothar (Hrsg.): *Frauen sehen Frauen*. München: Schirmer/Mosel, 2006.

¹⁴U. a. Steinert, Otto: *Selbstportraits*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1961; Alinder, James (Hrsg.): *The Photographer's Image: Self-Portrayal*. Carmel, Californien: Friends of Photography, 1978; Billeter, Erika: *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*. (Ausst. Kat., Stuttgart) Bern: Benteli, 1985b; Lingwood, James (Hrsg.): *Staging the Self. Self-Portrait Photography 1840s to 1980s*. (Ausst. Kat., London) Frome and London: Butler and Tanner Ltd, 1986; Galerie Süd Magdeburg/Galerie Treptow im KKH (Hrsg.): *Fotografische Selbstporträts*. (Ausst. Kat.) Halle: Gosenhänke, 1990; Sobieszek/Irmas 1994; Goodrow, Gérard A. (Hrsg.): *Ego Alter Ego. Das Selbstporträt in der Fotografie der Gegenwart*. (Ausst. Kat.) Wiesbaden: Nassauischer Kunstverein Wiesbaden e. V., 1999; Kranzfelder, Ivo: *Ich und die Anderen. Vom „cogito, ergo sum“ zum „esse est percipi“*. In: Ulrich Pohlmann (Hrsg.): *Ich und die Anderen. Fotografien und Videoarbeiten*. (Ausst. Kat., München, Kraichtal) Kraichtal: Ursula-Blickle-Stiftung, 1999, S. 14–23; Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie (Hrsg.): *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914*. (Ausst. Kat.) Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2004.

¹⁵Vgl. Hölzl, Ingrid: *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*. [Dissertation Humboldt Universität Berlin]. München: Wilhelm Fink, 2008. Auf Hölzls Untersuchung wird in Abschnitt 2.2 eingegangen.

von Selbstbildnissen vor dem Hintergrund von Auftragsarbeiten ist noch nicht vollzogen – gerade weil meist angewandte Fotografen wie Mode- oder Werbefotografen sowie Bildjournalisten nicht ins Blickfeld des Interesses gelangten. Diese Lücke hofft die vorliegende Studie zu schließen.

Demgegenüber ist der Komplex der Modefotografie sehr gut bearbeitet. So hat sie trotz ihrer Randstellung in den letzten Jahren verstärkt Einzug in kunsthistorische Forschungen erhalten, wovon zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zeugen.¹⁶ Allerdings darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Auseinandersetzung zumeist auf einen historischen Abriss der Geschichte der Modefotografie beschränkt. Und so ist der Aspekt der Antonymie von Kunst und Kommerz nur in Bezug auf die Modefotografie, bislang noch nicht in Bezug auf zunächst rein privat erscheinende Selbstbildnisse untersucht worden.¹⁷ Zur Kommerzialisierung des Ichs als werbewirksames Image, die einen wichtigen Aspekt des Buchs darstellt, fand bislang keine wissenschaftliche Auseinandersetzung statt.

In Bezug auf die einzelnen Künstler ist die Literaturlage übersichtlich. Erwin Blumenfeld wird zwar immer wieder in Überblickswerken zur Modefotografie erwähnt, aber monografische Publikationen zu seinem Gesamtwerk gibt es kaum. So ist er, der in den 40er und 50er Jahren als höchst bezahlter Fotograf der Welt galt, bereits vor seinem Tod in Vergessenheit geraten und bis in die 90er Jahre ist sein fotografisches Œuvre kaum beachtet worden. Die erste monografische Ausstellung Blumenfelds 1996 in Zürich¹⁸ ließ das Interesse an dessen Fotografien erneut aufleben, allerdings in erster Linie an seinen Aktfotografien¹⁹, seinem experimentellen Frühwerk²⁰ sowie seinen Modefotografien. Eine aktuelle Auseinandersetzung mit seinem Frauenbild findet in einer Dissertation aus dem Jahr 2002 statt.²¹ In der kunsthistorischen Forschung kam seinen Selbstbildnissen aber bislang keine explizite Würdigung zu.

Helmut Newton ist im Gegensatz zu Blumenfeld auch heute noch einem breiten Publikum bekannt – nicht zuletzt durch seine oftmals provokanten und ausgesprochen sexualisierten Mode- und Aktfotografien. Dies aber hat zur Folge, dass er bislang überwiegend populärwissenschaftlich betrachtet wurde und die Publikationen über ihn entweder von einer un-

¹⁶Der Forschungsstand zur Modefotografie wird in Abschnitt 2.1 dargestellt.

¹⁷In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass sich die Untersuchung von Selbstbildnissen angewandter arbeitender Fotografen insofern oftmals als schwierig gestaltet, da Selbstbildnisse häufig nicht oder kaum publiziert wurden. Dies bedeutet nicht, dass der Fotograf sich nicht mit diesem Genre auseinandergesetzt hat, sondern dass entweder zu seinen Lebzeiten keine Publikationsmöglichkeiten für diese Aufnahmen existierten, oder dass er später aufgrund seines Status' als Modefotograf seitens der Forschung zu sehr auf dieses Sujet festgelegt wurde, ohne dem Selbstbildnis-Werk Würdigung zukommen zu lassen. Es besteht zudem die Möglichkeit, dass er selbst Selbstbildnisse unter Verschluss hielt, da er sie als sehr persönlich ansah. Oft erscheinen Selbstbildnisse dann in erst Publikationen, die beispielsweise aus dem Nachlass bestückt werden, wie es auch bei Blumenfeld der Fall ist.

¹⁸Vgl. Ewing, William A.: Blumenfeld. A Fetish for Beauty. London: Thames and Hudson, 1996.

¹⁹Vgl. Blumenfeld, Yorick (Hrsg.): Erwin Blumenfeld: Erotische Fotografien. Leipzig: Seemann, 2000.

²⁰Vgl. Adkins, Helen: Erwin Blumenfeld – In Wahrheit war ich nur Berliner: Dada-Montagen 1916-1933. (Ausst. Kat., Berlin, New York) Ostfildern [Dissertation Braunschweig]: Hatje Cantz, 2008.

²¹Vgl. Zenns, Kirsten: Erwin Blumenfeld – Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit im Medium der Modefotografie, Paris 1936-39/New York 1938-47. Dissertation Universität der Künste Berlin, Berlin, 2002.

verhohlenen Begeisterung²² oder von einer tiefen Ablehnung bestimmt sind, was vor allem auf feministische Aufsätze zutrifft.²³ Nicht als Künstler, sondern als Berufsfotograf wahrgenommen zu werden, war ein Image, mit dem er selbst gerne spielte, was sich in zahlreichen Interviews ausdrückt. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit seinem Œuvre fanden vielleicht auch daher kaum statt.²⁴ Bislang ist mit Ausnahme der Magisterarbeit der Verfasserin keine kunsthistorische Untersuchung seiner Selbstbildnisse vollzogen worden.²⁵

Wie bereits in der Darstellung des Forschungsstandes deutlich wurde, haben Selbstporträts von Modelfotografen bislang kaum wissenschaftliche Untersuchung erfahren und auch in den eigenen Publikationen beider Fotografen wird deren Selbstbildnissen keine gesonderte Stellung eingeräumt. Als Ausnahme kann das Ausstellungsprojekt Helmut Newtons „Us and Them“ von 1999 gelten, in dem er in Kooperation mit seiner Ehefrau June zahlreiche Selbstbildnisse und Porträts veröffentlichte.²⁶ Von besonderem Interesse sind darüber hinaus Autobiografien, die sowohl von Blumenfeld als auch von Newton vorliegen, da sie in oftmals programmatischer Weise die Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk und künstlerischen Ich zum Bestandteil haben. Erwin Blumenfelds Autobiografie erschien posthum 1975 zum ersten Mal und ist seitdem mehrfach in verschiedenen Ländern aufgelegt worden.²⁷ Ihr Einfluss durch den Dadaismus zeigt sich deutlich: Wie in einer Collage oder der *écriture automatique* fügt Blumenfeld seine Gedankengänge und Worte zueinander und schafft eine zynische Auseinandersetzung mit seinem bürgerlichen Elternhaus. Bereits in seiner Kindheit, der der größte Teil der Autobiografie gewidmet ist, setzt er sich mit der Fotografie und dem Spiegelbild auseinander – Motive, die sich durch sein gesamtes Werk ziehen werden.

Weniger von einem literarischen Anspruch ist hingegen Helmut Newtons Autobiografie geprägt, die er 2002 herausbrachte.²⁸ Dennoch kann sie als elementares Selbstzeugnis herangezogen werden, in dem er sich – ganz seinem Image entsprechend – als Erotomane darstellt. Die Autobiografien sind nicht nur als umfangreiche Selbstäußerungen von Interesse, sondern auch, weil sie jeweils Selbstbildnisse enthalten, deren Auswahl von dem Künstler selbst getroffen wurde und daher einen besonderen Stellenwert für ihn zu haben schien.²⁹

²²Wie z. B. Tisseron, Serge: *Le mystère de la chambre invisible*. In: *La Recherche photographique*, 1989, Heft 5, S. 83–89.

²³Wie z. B. Schwarzer, Alice (Hrsg.): *PorNo. Opfer und Täter. Gegenwehr und Backlash. Verantwortung und Gesetz*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1994.

²⁴Eine Ausnahme bilden die Publikationen von Burgin und Seitter: Burgin, Victor: *In/different spaces. Place and memory in visual culture*. Berkeley: University of California Press, 1996 und Seitter, Walter: *Helmut Newton. Körperanalysen*. Wien: Sonderzahl, 1993.

²⁵Werner, Anja Nadine: *Das Thema „Selbstbildnis mit Aktmodell“ im Werk des Fotografen Helmut Newton*. Studien zur Kunstrezeption und zur Inszenierung von Geschlechterrollen. Georg-August-Universität, Göttingen, 2003 (unveröffentlichte Magisterarbeit).

²⁶Vgl. Newton, Helmut/Springs, Alice: *Us and them*. Zürich: Scalo, 1999.

²⁷Blumenfeld, Erwin: *Jades et Daguerre*. Paris: R. Laffont 1975; *Durch tausendjährige Zeit*. Frauenfeld: Huber 1976; *Eye to I: The autobiography of a Photographer*. London: Thames & Hudson 1999. Erstes Mal unter seinem Originaltitel erschienen: *Einbildungsroman*. Frankfurt am Main: Eichborn 1998.

²⁸Newton, Helmut: *Autobiographie*. Aus dem Englischen übertragen von Rudolf Hermstein. München: Bertelsmann 2002; *Autobiography*. London: Duckworth 2003; *Autobiography*. New York: Nan A. Talese/Doubleday 2003; *Autoportrait*, Paris: R. Laffont 2004.

²⁹Siehe Abschnitt 3.1.1 und 3.2.1.

Die Literaturlage zu den genannten Fotografen ist somit nicht umfangreich und weist insofern auf eine Forschungslücke hin, die die Untersuchung schließen wird. Aufgrund der geringen Anzahl von Vorstudien war es notwendig, bislang unveröffentlichte Quellen heranzuziehen. So konnte mit Hilfe der Söhne Erwin Blumenfelds, Henry und Yorick Blumenfeld, anhand von Interviews und Einblicken in den in Gif-sur-Yvette bei Paris befindlichen Teilnachlass wichtige Erkenntnisse gewonnen werden. Recherchen in der Helmut Newton Stiftung in Berlin erbrachten die Sichtung einer Vielzahl relevanter und bislang unveröffentlichter Materialien. Die sich dort befindlichen Notizbücher Newtons, in denen er erste Bildideen, Erinnerungen und visuelle Wahrnehmungen sowohl schriftlich als auch skizzenhaft fixierte, bilden eine ausgesprochen wertvolle Quelle, weil sie den Beginn seiner Bildgenese beleuchten. Durch diese Dokumente, die aufgrund der mehrfachen Abstrahierung den hohen Reflexionsgrad seiner Fotografien verdeutlichen, lassen sich Rückschlüsse auf seine Arbeitsweise ziehen. Im Rahmen der Studie wurde diese Quelle erstmalig vollständig erschlossen.

Sie wird der Frage nachgehen, wie sich künstlerische und kommerzielle Bereiche überlagern bzw. voneinander abgrenzen. Beide Fotografen sind durch das Sujet der Modefotografie bekannt geworden, dem sie in ihrem Selbstverständnis allerdings einen völlig unterschiedlichen Stellenwert zukommen lassen, was bereits an den eingangs erwähnten Zitaten evident wurde. So war für Erwin Blumenfeld die Antonymie von Hoch- und Gebrauchskunst noch unüberwindbar und der Status als Künstler aufgrund seiner Modefotografie, in der er sehr erfolgreich war, nicht erreichbar. Obwohl seine Auftragsarbeiten von seinem künstlerischem Umfeld, insbesondere dem Dadaismus und Surrealismus zeugen, ist doch eine starke Abgrenzung von künstlerischen Arbeiten und Modefotografien in seinem Umgang mit den Werken zu beobachten. Auch trennte er private Arbeiten im Kreis seiner Familie strikt von Auftragsarbeiten.

Helmut Newton hat sich immer wieder vehement als handwerklich arbeitender Berufs-Fotograf bezeichnet, ein durchaus topischer Antiintellektualismus, den er provokant zur Schau stellte. Seine frühe Identifikation mit diesem Berufsbild lässt sich auch anhand von Selbstbildnissen nachweisen. Dennoch ist bei der Rezeption seines Œuvres eine deutlich Vermischung von Kunst und Kommerz zu erkennen. So sind seine Modefotografien heute längst museumswürdig, obwohl sie ursprünglich Auftragsarbeiten waren, sodass eine Neukontextualisierung erfolgt. Ebenso präsentierte er sich selbstbewusst in Modefotografien und trug dadurch zur Vermischung von Selbstinszenierungen und angewandten Arbeiten bei. Dies wird in der ihm nachfolgenden Generation richtungsweisend und erweist sich im Zusammenhang der Untersuchung als besonders aufschlussreich.

Es soll folgendermaßen vorgegangen werden: In einem ersten Teil werden die Kontextverschiebung und der daraus folgende Funktionstransfer untersucht, die sowohl Modefotografien als auch Selbstbildnisse betreffen. Denn es ist eine Entwicklung zu verzeichnen, in der das Modefoto seit einigen Jahren einer Diskursverschiebung von dem System Mode in das System Kunst unterliegt, scheint es doch den Stellenwert einer autonomen Kunstform erlangt zu

haben. Schließlich hat die Musealisierung auch dazu geführt, dass sich Modefotografen heute als Künstler inszenieren und wahrgenommen werden. So muss zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Selbstbildnis von Modefotografen erfolgen, das zwei Tendenzen aufweist: Zum einen dient es der Erstellung eines bestimmten Images und somit der Selbstrepräsentation, zum anderen kann es auch zu kommerziellen Zwecken eingesetzt werden, wenn es als Werbeträger in Kampagnen dient, die sich sogar *nicht* im Metier der Modefotografie bewegen. Daher ist es notwendig, als Grundlage zunächst auf die verschiedenartigen Funktionen des Selbstbildnisses einzugehen, die sich im Fall von Modefotografen zwischen den beiden konträren Polen von introspektiver Selbstbefragung und extrovertierter Selbstvermarktung bewegen.³⁰ Insbesondere kommt dabei auch dem Starkult um den Künstler, der sich in den letzten Jahren eminent abzeichnet, eine wichtige Rolle in der Positionierung des Modefotografen zu.

Die Aufwertung des Modefotografen zum autonomen Künstler hat allerdings primär seine Ursprünge in dem Aufbrechen der Grenzen von Kunst und Kommerz. Zudem hat in den letzten Jahrzehnten, verstärkt seit den 90er Jahren, ein Musealisierungsprozess eingesetzt, mit dem Modefotografen mittlerweile in Museen gleichberechtigt neben der so genannten Hochkunst gezeigt werden. Auch erzielen sie auf dem Kunstmarkt mittlerweile Höchstpreise, die sich kaum noch von denen für genuin künstlerische Fotografie unterscheiden. Vor diesem Hintergrund muss die Funktionsverschiebung vom Zeitschriften- bzw. Werbefoto zum autonomen Kunstwerk behandelt werden, die sich als wichtigster Faktor in der Veränderung des Selbstverständnisses erweisen wird.

Bei den Einzelanalysen erweist sich die Hinterfragung der Abbildqualitäten und des Realismusanspruches des fotografischen Mediums sowie die Untersuchung der bildimmanenten Strukturen des Blicks des Künstlers auf den Betrachter und vice versa als besonders sinnvoll. Dabei ist es notwendig, zum einen den Umgang mit dem Realismusproblem des fotografischen Bildes, zum anderen die Einbeziehung des Betrachters zu untersuchen. Als methodisches Vorgehen bietet sich daher besonders der semiotische Ansatz zur Objektrelation des fotografischen Mediums an. Denn er ist in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Medialität besonders aufschlussreich, die bei Selbstinszenierungen einen nicht zu unterschätzenden Aspekt bildet. Diese Methodik wird im anschließenden Abschnitt 2.2 behandelt. Darüber hinaus muss als methodische Grundlage die literaturwissenschaftliche Autobiografieforschung herangezogen werden, die aufschlussreiche Einblicke in die Problematik selbstreferentiellen Erinnerns ermöglicht.

Damit schließt der erste Teil der Arbeit, der die Grundlage für die im zweiten Teil erfolgenden Einzelanalysen bildet.³¹ In dem zweiten Teil werden Selbstinszenierungen von Modefotografen untersucht, wobei entwicklungsgeschichtlich vorgegangen werden soll. So wird vor dem Hintergrund der sich wandelnden Ästhetik der Modefotografie und der gesellschaftlichen Bedeutung der Mode das Selbstverständnis von Modefotografen anhand ihrer

³⁰Siehe Kapitel 2.1.

³¹Siehe Kapitel 3.

Selbstdarstellungen untersucht. Dabei lässt sich der Zeitraum gewinnbringend in drei Generationen von Fotografen und damit verbundenen ästhetischen Strömungen untergliedern: Von den Anfängen des Metiers bis zur Nachkriegszeit, von den 60er bis zu den beginnenden 80er Jahren und schließlich von der Mitte der 80er Jahren bis heute. Schwerpunkte werden in den ersten beiden Kapiteln auf den Selbstdarstellungen Erwin Blumenfelds und Helmut Newtons als herausragende Akteure ihrer Zeit liegen. Der dritte Abschnitt schließlich wird sich in Form eines Ausblicks mit aktuelleren Tendenzen befassen, auf die eingangs schon hingewiesen wurde, und dabei kurz auf Wolfgang Tillmans (geb. 1968) eingehen, der einen Gegenentwurf zu provokanten, kommerziellen Selbstbildnissen der neusten Generation bildet.

Um die Einteilung in die drei Abschnitte nachvollziehbar zu machen, soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die Geschichte der Modefotografie im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert erfolgen. Allerdings ist dies bereits im großen Umfang und sehr detailliert von der Literatur geleistet worden, sodass hier nur sehr knapp einzelne Strömungen und die wichtigsten Protagonisten dargelegt werden können.³² Bekanntermaßen gründete sich die Modefotografie durch das Aufkommen von Illustrierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wobei erste Modefotografien bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden waren.³³

In dem *ersten Zeitraum* diente die Modefotografie der Inszenierung von Illusionen, wobei avantgardistische Strömungen, nachdem sie allgemein anerkannt waren, schnell Eingang in kommerzielle Werke fanden. Der Erfolg der Modefotografie gründete sich zudem auf die immer größere werdende Beliebtheit des Kinos und dem daraus entstehenden Starkult, weil sie die Interessen der Konsumenten dieser neuen Massenmedien ansprach. So kam zu Beginn der 20er Jahre die Glamour- und Modefotografie zu ihrer ersten Blüte. Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt rezipierte sie bewusst die so genannten Kunst-Fotografie. Nahezu barocke Arrangements schuf damals Baron Adolphe de Meyer, der als einer der ersten Modefotografen gilt und vom Piktorialismus der Jahrhundertwende beeinflusst war. Er arbeitete zunächst für *Vogue* und seit 1921 für *Harper's Bazaar*. Ebenso gehört Edward Steichen zu der ersten Generation von Modefotografen, er nahm primär Einflüsse des Art-Déco auf und überwand damit den Einfluss des Piktorialismus.³⁴ Insbesondere Kunst- oder Reportagefotografen wie

³²Die Geschichte der Modefotografie wird u. a. eingehend behandelt von: Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*. (Ausst. Kat.) New York: Alpine Book Company, 1979; Brugger, Ingrid: *Modefotografie von 1900 bis Heute*. (Ausst. Kat.) Wien: Kunstforum Länderbank, 1990; Wilkes, Andrew: *Aperture. The Idealizing Vision. The Art of Fashion Photography*. New York: Aperture Foundation Inc., 1991; Harrison, Martin: *Appearances. Modefotografie seit 1945*. Englischsprachige Ausgabe. München: Schirmer/Mosel, 1991; Gundlach, F. C. (Hrsg.): *Bildermode – Modebilder. Deutsche Modefotografien 1945–1995*. (Ausst. Kat., Stuttgart) Ostfildern bei Stuttgart: ifa, 1995; Beaupré, Marion de: *Archeologie of elegance: 1980–2000*. München: Schirmer/Mosel, 2002; Lehmann, Ulrich/Morgan, Jessica: *Chic Clicks. Modefotografie zwischen Kunst und Auftrag*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.

³³Vgl. Brugger 1990, S. 7; 1881 wurde die Halbton-Reproduktion von Frederic Eugene Ives erfunden, die ermöglichte, Abbildungen auf derselben Seite wie Text zu drucken. Anwendbar war diese neue Technik seit 1886. Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 14ff.

³⁴Vgl. Urbauer, Anne: *Modefotografie*. In: Charlotte Seeling (Hrsg.): *Mode. Das Jahrhundert der Designer 1900–1999*. Köln: Könemann, 1999, S. 623–627, hier S. 623.

Man Ray, André Kertész und Martin Munkacsi waren schließlich für ästhetische Formneuerungen verantwortlich, die das Bild der Modefotografie vor allem der 20er und 30er Jahre prägten. Neo-Klassizistische Arrangements, die den Pathos der griechischen Antike aufnahmen, schufen hingegen George Hoyningen-Huene und Horst P. Horst.³⁵ Von besonderer Innovationskraft war die Rezeption des Surrealismus, die Man Ray zum ersten Mal in Modefotografien für den französischen Designer Paul Poiret in den 20er Jahren einbrachte.³⁶ Für Man Ray bot die Arbeit im Bereich der Modefotografie ein regelmäßiges Einkommen, sodass er eine gesicherte materielle Grundlage für seine künstlerischen Vorhaben besaß, was einen wichtigen Aspekt in der vorliegenden Arbeit bildet.³⁷ So fanden in der Modefotografie der 30er Jahre künstlerische Bildideen des Surrealismus, der Neuen Sachlichkeit wie des Neuen Sehens Eingang, allerdings oftmals in dem Moment, als sie gesellschaftlich bereits akzeptiert waren.³⁸

Die Modeillustrierten wandelten sich vor dem Zweiten Weltkrieg allmählich zu Gesellschaftsmagazinen. Eng verbunden mit der Fotografie einer gehobenen Gesellschaft ist der Name Cecil Beaton, der zu einer eleganten, nahezu kitschigen Bildsprache fand. Beaton war auch derjenige, der Erwin Blumenfeld einen ersten Jahresvertrag bei der *Vogue* einbrachte.³⁹ Blumenfeld war, seinem Vorbild Man Ray folgend, und aus Gründen des Lebensunterhaltes zur Modefotografie gekommen, was an späterer Stelle noch eingehender thematisiert werden muss. Doch in dem Moment, als seine Karriere in diesem Metier zu beginnen schien, wurde er von der grausamen Realität des Zweiten Weltkrieges eingeholt, der auch zu einer Zäsur in der internationalen Modefotografie führte. Blumenfeld wurde nach Internierungen und der anschließenden Emigration in die USA 1941 zum einflussreichsten Fotografen des Neuen Phänomens der Massengesellschaft, der Hochglanz-Illustrierten und Modejournale. Er gestaltete in Folge über einhundert Titelseiten der *Vogue* und schuf unzählige Aufnahmen

³⁵Vgl. Urbauer 1999, S. 624. Horst ist auch durch seine surrealistischen Arrangements mit Spiegeln bekannt geworden, siehe Martin, Richard: *Fashion and Surrealism*. Erste Paperback-Edition Auflage. London: Thames and Hudson, 1989, S. 43.

³⁶Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 84.

³⁷In Folge arbeitete Man Ray ab Mitte der 20er Jahre für verschiedene Zeitschriften in ganz Europa und Amerika. Vgl. Foresta, Merry (Hrsg.): *Man Ray 1890-1976. Sein Gesamtwerk*. (Ausst. Kat., Washington D. C.) Schaffhausen: Stemmler, 1989, S. 115. Ab 1930 schuf er regelmäßig für die amerikanischen Zeitschriften *Harper's Bazaar* und *Vanity Fair* sowie für die französische *Vogue* Modefotografien. Oft integrierte er eigene Werke oder die befreundeter Künstler in die Fotografien. Einen Überblick der fotografischen Arbeiten für *Harper's Bazaar* bildet die folgende Publikation: Esten, John (Hrsg.): *Man Ray in Harper's Bazaar 1934-1942*. München: Schirmer/Mosel, 1989.

³⁸So ist es eigentlich paradox, dass die Fotografie von Mode, die immer wieder einen neuen Trend setzen und der Zeit voraus sein will, sich erst an avantgardistischen Strömungen dann orientiert, wenn sie bereits etabliert sind. Dies stellt Hall-Duncan sowohl für den Piktorialismus, der erst zwanzig Jahre nach seiner Blüte von de Meyer adaptiert wurde, ebenso fest, wie für den Surrealismus, der erst zehn Jahre nach dem „Surrealistischen Manifest“ Eingang in die Modefotografie fand. Auch der Realismus und Kubismus wurden erst dann rezipiert, als sie längst akzeptiert und bekannt waren. Siehe Hall-Duncan 1979, S. 12. Zudem weist Kranzfelder darauf hin, dass surrealistische Topoi damals zwar Eingang in modedefotografische Arrangements fanden, aber die gesellschaftskritische Intentionen dieser Kunstrichtung völlig vernachlässigten – er spricht von einer „Verwässerung“, auf die im Folgenden noch eingegangen werden wird. Vgl. Kranzfelder, Ivo: *Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder: Die Ambivalenz des Lustprinzips. Surrealismus und neuere Modefotografie*. München: tuduv-Verlag, 1993, S. 62ff.

³⁹Vgl. Urbauer 1999, S. 625.

für Condé-Nast.⁴⁰ Blumenfelds Arrangements zeichneten sich zudem durch seinen Einsatz in der Dunkelkammer aus, deren Experimente er bereits in den Jahren zuvor für Portraits und Akte – und auch für Selbstbildnisse – verwendet hatte und nun weiterführte. Er revolutionierte die Modefotografie, indem er das fotografische Medium um seine technischen Möglichkeiten erweiterte. Das von ihm vertretene Schönheitsideal gründet sich aber noch deutlich auf eine überzeitlich-klassische Form der Eleganz und Anmut. So schließt der erste Zeitraum mit fotografischen Größen wie Baron de Meyer, Steichen, Kertész, Horst, Beaton, Munkacsí und Blumenfeld, die sich für Formneuerungen in der kommerziellen Fotografie verantwortlich zeigten. Der erste Zeitraum umfasst somit die frühen Jahre der Modefotografie seit dem Ersten Weltkrieg bis in die 50er Jahre, die von einer klassischen Auffassung von Schönheit geprägt waren und zahlreiche Inkunablen des Genres hervorgebracht haben.⁴¹

Entscheidend im Zusammenhang des Selbstverständnisses von Modefotografen, ist die Tatsache, dass Selbstdarstellungen ihren Ort damals *allein im künstlerischen Werk* hatten, das in der Regel ohne Auftraggeberschaft und im privaten Kontext entstand. Selbstdarstellungen in Modefotografien zu integrieren war damals schlicht undenkbar. Diese Abgrenzung lässt sich exemplarisch anhand des Œuvres Erwin Blumenfelds verdeutlichen, für den sich die Grenzen von Kunst und Kommerz noch als unüberwindbar erwiesen. Dabei wird evident, dass sich Blumenfeldsche Selbstdarstellungen primär in einem privaten Kontext finden lassen; darüber hinaus hinterfragt er die Rolle des Fotografen und die fotografische Medialität mit Hilfe von Spiegeln und optischen und technischen Experimenten. Er lehnte zeitlebens die Bezeichnung als Modefotograf ab, weil er als Künstler Anerkennung suchte, die ihm aber damals noch verwehrt bleiben musste. Die in der Analyse von Blumenfelds Œuvre gewonnenen Thesen gilt es anschließend anhand von Selbstdarstellungen u. a. Adolphe de Meyers, Edward Steichens, Cecil Beatons, André Kertész und Man Rays zu überprüfen, die diesen ersten Zeitraum mit ihrer Modefotografie prägten.

Der *zweite Zeitraum*, der sich etwa von den 60er Jahren bis zum Beginn der 80er Jahre erstreckt, ist von einer beginnenden Diskursverschiebung geprägt: Das Modefoto wird allmählich zur Autorenfotografie. Zudem hat sich die gesellschaftliche Rolle der Mode verändert. Der Boom der Modefotografie nach dem zweiten Weltkrieg war einerseits Folge der Tatsache, dass die Mode „von der Stange“ nun für breitere Bevölkerungsschichten zugänglich war, und andererseits betonte Diors New Look eine wiedergefundene Eleganz, die sich durch die feminine Linie und üppige Stoffverwendung auszeichnete, eine Gegenreaktion zu der Materialknappheit der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Zudem war der wirtschaftliche Aufschwung Westeuropas eine wichtige Grundlage und die Printmedien trugen ihren Teil zur Popularisie-

⁴⁰Vgl. Angeletti, Norberto/Oliva, Alberto: In Vogue. The illustrated history of the world's most famous fashion magazine. New York: Rizzoli, 2006, S. 160ff.

⁴¹Da viele der Fotografen, die vor dem Zweiten Weltkrieg bereits als Modefotografen tätig waren, auch nach dem Krieg mit ähnlichen Bildauffassungen weiterarbeiteten, wie Beaton, Munkacsí, Horst und Blumenfeld, wäre es falsch, diesen ersten Zeitraum mit dem Krieg enden zu lassen. Die ersten Nachkriegsjahre waren tatsächlich von denselben Fotografen geprägt, bis sich dann eine jüngere Generation um Irving Penn und Richard Avedon in den späten 40er und beginnenden 50er Jahren durchsetzte. Siehe dazu: Hall-Duncan 1979, S. 122ff.

rung teil, sodass die Fotografie generell zunehmend in der Werbebranche eingesetzt wurde. In den 50er Jahren überwiegen im Bereich der modefotografischen Ästhetik allerdings noch klassische Bildkonzeptionen in einem luxuriösen Umfeld. Eine andere Auffassung vertrat hingegen Irving Penn, der seine Modelle in leeren Räumen vor neutralem Hintergrund ablichtete und 1943 sein erstes Titelbild für die *Vogue* geliefert hatte: ein Stillleben. Neben Penn gehört sicherlich Richard Avedon, der 1944 von Alexey Brodovitch zu *Harper's Bazaar* geholt worden war, zu den einflussreichsten Fotografen der Nachkriegsgeneration.⁴² Im Gegensatz zur allgemein verbreiteten Realitätsferne der damaligen Modefotografien arbeitete Avedon weder mit üppigen Dekors noch mit theatralischer Beleuchtung. Er fotografierte zunächst in den 50er Jahren außerhalb des Studios; zu den berühmtesten Bildkompositionen der Modefotografie gehört sicherlich seine Aufnahme des Modells Dovima von 1955 im Abendkleid von Dior inmitten von Elefanten des Cirque d'Hiver, Paris.⁴³ Später wandte er sich für seine Porträts der neutralen Studiofotografie zu.

Im Laufe der 60er Jahre entstanden mit dem steigenden Wohlstand in den USA und Europa immer mehr Modemagazine und in den 70er Jahren entwickelte sich ein regelrechter Boom.⁴⁴ Die Nachfrage nach originellen Bildern stieg auch bei Werbeagenturen deutlich an. Dies bot eine günstige Ausgangsbedingung für angewandt arbeitende Fotografen und professionelle Modelle. Durch die sexuelle Liberalisierung Ende der 60er Jahre rückten auch erotische Darstellungen immer mehr in die Modefotografie vor, wie anhand der Werke Helmut Newtons, Guy Bourdins oder David Baileys deutlich wurde. Newtons schockierende Bilder waren Garant für hohe Auflagen, aber auch für Skandale, für die seine sexualisierten, provokanten Aufnahmen in Form von Bildergeschichten sorgten, die von den Betrachtern weitergesponnen werden mussten.⁴⁵

Newton hatte bei der französischen *Vogue* ab den 70er Jahren weitgehend künstlerische Freiheit erlangt. Ebenso wie Bourdin hatte er die Kontrolle über seine Fotografien, da er seine Modelle und die Bekleidung frei auswählen durfte, ebenso wie das Konzept der Aufnahme.⁴⁶ Aufgrund dieses Umstandes war es Newton nun möglich, seinen eigenen Stil zu

⁴²Vgl. Urbauer 1999, S. 625. Nicht zu unterschätzen ist der Einfluss der Art Directors auf die Gestaltung und Ausrichtung des jeweiligen Magazins. So war Alexey Brodovitch einer der einflussreichsten Art Directors. Bei *Harper's Bazaar* ermöglichte er spontanere Layouts, brachte Bewegung und Leben ins Blatt und modernisierte es. „Sein Credo hieß: Surprise! Change! Shock!“ In: Urbauer 1999, S. 623. Ebenso einflussreich war Alexander Libermann, der 1943 Art Director bei der *Vogue*, ab 1962 als Editorial Director aller Condé-Nast-Publikationen arbeitete. Carmel Snow war ab 1932 mächtige Chefredakteurin des Konkurrenzblattes *Harper's Bazaar*. Später bestimmte Diana Vreeland als Chefredakteurin von *Harper's Bazaar* und der amerikanischen *Vogue* mit einzigartiger Dominanz und Autorität, was Mode und Stil ausmachte. Vgl. Urbauer 1999, S. 623; Angeletti/Oliva 2006, S. 216. Bei der *Vogue* arbeitete sie mit ihren Lieblingsfotografen Avedon und Penn zusammen, Newton hingegen kam mehrfach mit ihr in Konflikt – auch weil der amerikanische Markt in Bezug auf sexualisierte Darstellungen restriktiver war.

⁴³Veröffentlicht in *Harper's Bazaar*, September 1955. Vgl. Taubhorn, Ingo: Notizen aus der Wirklichkeit. In: Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg (Hrsg.): *The Heartbeat of Fashion*. Sammlung F. C. Gundlach. (Ausst. Kat., Hamburg) Bielefeld, Leipzig: Kerber Verlag, 2006, S. 242–247, hier S. 244f.

⁴⁴So hatte die *Vogue* zu Beginn der 70er Jahre noch eine Auflage von 400.000, Ende der Dekade rund eine Million. Vgl. Angeletti/Oliva 2006, S. 214.

⁴⁵Vgl. Urbauer 1999, S. 624; Angeletti/Oliva 2006, S. 232ff.

⁴⁶Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 184.

entwickeln und sich endlich von den streng vorgegebenen Auftragsarbeiten seiner Anfangsjahre zu lösen. Neben der stark ausgeprägten erotischen Komponente sind in den 70ern auch immer wieder gewalttätige Elemente zu finden. So sorgte Bourdin mit seinen zum Teil brutalen, an Verbrechen erinnernden Modefotografien für Aufsehen. Auch bei Chris von Wangenheim wurde der Voyeurismus des Betrachters durch sadomasochistische Bilder bedient.⁴⁷ Somit vollzog sich in den 70er Jahren aufgrund der sexuellen Revolution ein deutlicher Umbruch in der Ästhetik der Modefotografie, in der sich auch soziologische Veränderungen deutlich abzeichneten. Dass Sexualität so stark in den Fokus rückte, ist sicherlich auch der Tatsache geschuldet, dass sie erhöhte Aufmerksamkeit erlangen konnte. So verbanden sich Homosexualität, Transvestitismus, Sadomasochismus und Voyeurismus zusammen mit der Ausübung von Gewalt in damals skandalösen Aufnahmen.⁴⁸

Dabei war die europäische Öffentlichkeit im Vergleich zu den USA toleranter, ein Grund dafür, dass Newton primär für die italienische und französische *Vogue* arbeitete, bei denen auch stark sexualisierte Darstellungen möglich waren.⁴⁹ Helmut Newton kann als bedeutendster Protagonist dieser Epoche und Vorreiter des exhibitionistischen Selbstbildnisses im kommerziellen Umfeld gelten.⁵⁰ Anhand dessen Œuvres wird das Eindringen des Fotografen in den zuvor geschlossenen, illusionistischen Bildraum untersucht. Newtons auktoriale Einfügungen im Modefoto mit Hilfe von Spiegeln, Schatten oder dem Hereinragen von Körperteilen in den Bildraum machen die Präsenz des Fotografen deutlich und sind somit von einer in der vorliegenden Arbeit als indexikalisch zu bezeichnenden Herangehensweise geprägt, die die Bildentstehung selbst zum Thema des Bildes macht. Sie verbinden sich zudem mit einem bislang unbekanntem Exhibitionismus des Fotografen und dem Genderdiskurs um das Bild der Frau, insbesondere im Sujet des Künstlers mit Modell. Dabei sind deutliche Anklänge an den surrealistischen Diskurs des weiblichen Körpers als Fetisch zu erkennen. Neben diesen auktorialen Einfügungen ist auch ein introspektiver, dokumentarisch anmutender Blick auf sich selbst zu erwähnen, der die Selbstdarstellungen während zahlreicher Krankenhausaufenthalte bestimmt. Festzuhalten ist, dass Newton anhand eigener Publikationen und Ausstellungen einen Musealisierungsprozess des Modefotos in Gang setzte, der sich bis heute fortsetzt und – trotz der eigenen Bezeichnung als Berufsfotograf – den Weg für Modefotografen als Autorenfotografen ebnete. Zudem hat er als erster das Eindringen von Selbstinszenierungen in Auftragsarbeiten kultiviert, was für folgende Generationen richtungsweisend war. Darauf aufbauend soll anhand von Selbstdarstellungen Richard Avedons, Irving Penns und David Baileys und deren Behandlung des modefotografischen Werks die Grundlagen der angesprochenen Diskursverschiebung aufgezeigt werden.

⁴⁷Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 209.

⁴⁸Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 196.

⁴⁹So äußerte sich Newton: „The American public is extremely puritanical. [...] Condé Nast is the most generous employer a photographer can wish for as long as you toe the moral line.“ Newton, Helmut; June Newton, Walter Keller (Hrsg.): Pages from the Glossies. Facsimiles 1956-1998. Zürich: Scalo, 1998b, S. 513.

⁵⁰Siehe Abschnitt 3.2.1.

Der analytische Teil schließt mit einem Ausblick auf Selbstdarstellungen jüngerer Fotografen im *dritten Zeitraum*, die seit den 80er Jahren das Eindringen der ungeschönten Realität in die Modefotografie vorantrieben.⁵¹ Der illusionistische Bildbegriff, der bis dato die Modefotografie bestimmte, war mit Aufkommen neuer Zeitschriften und dem darin propagierten Grunge und Heroin-Chic hinfällig geworden. So fand in den 80er Jahren eine Gegenbewegung zu den eleganten Modemagazinen statt, die eine deutliche Veränderung der Bildsprache bewirkten. Unterlagen bei den großen Magazinen die Kreativität der Fotografen überwiegend den Wünschen der Werbekunden und Designer, so entstanden nun alternative Magazine wie *The Face*, bei denen die Repräsentation der Mode und die Themen selbst den Fotografen überlassen waren.⁵² Dabei gingen die Innovationen überwiegend von Großbritannien aus: Alternative britische Magazine waren neben *The Face*, das im Mai 1980 das erste Mal erschien, *i-D*⁵³ und *Blitz*. Sie richteten sich an eine jugendliche Leserschaft und waren vom Punk, der Club Culture und der Idee des Street Style beeinflusst.⁵⁴ Diese Zeitschriften zahlten nur einen Bruchteil von dem, was Fotografen bei größeren Magazinen bekamen. So verdiente Newton teils bei namhaften Zeitschriften 20.000 Dollar am Tag, wohingegen *The Face* nur 110 Dollar am Tag zahlte.⁵⁵ Somit stand nicht mehr der kommerzielle, sondern allein der künstlerische Aspekt im Vordergrund.

Diese Magazine gründeten eine neue Bildsprache, die des so genannten Grunge, bei dem die blassen, mageren Modelle ungewaschene Haare und verschmierten Lippenstift tragen durften. Der Trend der verwahrlosten Teenager, der von einer neuen Fotografen-Generation unterstützt wurde, gipfelte in der zweiten Hälfte der 90er Jahre im so genannten Heroin-Look, der nach anfänglichem Enthusiasmus in weltweiter Empörung unterging.⁵⁶ In den 80er und 90er Jahren vollzog sich ein Umbruch zu einem dokumentarischen, ungeschönten Stil. Zu den wichtigsten Vertretern der so genannten Neo-Realisten gehören David Sims, Craig Mc Dean und Teller. Bewusst mit sexuellen und gesellschaftlichen Tabus spielen Toscani und Richardson, was sich im Folgenden als besonders aufschlussreich erweisen wird.⁵⁷ Denn Selbstinszenierungen von Modefotografen wie Teller und Richardson unterscheiden sich evident von denen ihrer Vorgänger, weil sie sich als aktive Teilnehmer am Bildgeschehen inszenieren und mit den weiblichen Modellen vor der Kamera vergnügen, was sich wiederum auf Newtons Aufnahmen im Hotelbett zusammen mit einem Modell aus den 70er Jahren zurückführen lässt. Die Grenzen von Öffentlich und Privat scheinen aufgelöst, wenn

⁵¹Siehe Abschnitt 3.3.

⁵²Vgl. Jobling, Paul: *Fashion spreads. Word and image in fashion photography since 1980*. Oxford: Berg, 1999, *Dress, Body, Culture*, S. 35.

⁵³Zur Geschichte und zum Anspruch des Magazins *i-D* siehe: Jones, Terry (Hrsg.): *Smile i-D. Fashion and Style. The best from 20 years of i-D*. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen, 2001.

⁵⁴Vgl. Jobling 1999, S. 35, de Beaupré 2002, Kismaric, Susan/Respini, Eva: *Fashioning Fiction in Photography since 1990*. (Ausst. Kat.) New York: Museum of Modern Art New York, 2004, Frisa, Maria Luisa/Tonchi, Stefano (Hrsg.): *Excess. Fashion and the Underground in the '80s*. Milan: Edizioni Charta, 2004.

⁵⁵Vgl. Jobling 1999, S. 36. Newton zitiert nach Z. Heller, *At home with Helmie*, *Independent on Sunday Review* (3 July 1994), S. 12.

⁵⁶Vgl. Urbauer 1999, S. 543.

⁵⁷Vgl. Taubhorn 2006, S. 243.

vermeintlich intime Handlungen des Fotografen mit den Modellen einem Massenpublikum gezeigt werden. Sicherlich sind die provokanten Selbstinszenierungen Richardsons im Stil des „Porn-Chic“ als vorläufiger Höhepunkt dieser Entwicklung zu sehen.⁵⁸ Einen Gegenentwurf zu dieser Entwicklung bietet hingegen das Œuvre Wolfgang Tillmans', das einen Rückzug aus der Repräsentation erkennen lässt. So erzeugt er einen überhöhten Subjektivismus, wenn er beispielsweise an seinem Körper herabfotografiert und verhindert somit den Blick auf seine eigene Physiognomie. So wie die Abbildung einzelner Körperteile als „pars pro toto“ laufen diese Selbstdarstellungen der konventionellen Porträtauffassung entgegen, verdeutlichen aber dennoch die Präsenz des Fotografen, sodass eine Umdeutung des Indexikalischen erfolgt. Denn der Bildentstehungsprozess wird ebenso wie das „Off“ des Bildes thematisiert und die Bildillusion als in sich geschlossener Bildraum destruiert. Darüber hinaus bot für Tillmans die Fotografie für Zeitschriften ein interessantes Betätigungsfeld, um die Institutionalisierung des fotografischen Bildes zu hinterfragen. So arbeitete er für Zeitschriften wie *Tempo*, *i-D*, *The Face*, später dann für *Vogue*, um, wie er sagte, „die Modefotografie zu hijacken“⁵⁹. Er, der sich als Künstler bereits einen Namen gemacht hatte, nutzte die alternativen Magazine nach eigenen Angaben allein aus künstlerischem Interesse, weil sich durch die Veröffentlichungsform weitere Ausdrucksmöglichkeiten des fotografischen Bildes ergäben. Aus kommerziellen Beweggründen seien keine Modefotografien entstanden, was schlüssig erscheint, da alternative Magazine kaum Honorar bezahlen konnten.⁶⁰ Dieser dritte Abschnitt, der die 80er Jahren bis heute umfasst, ist offener angelegt und wird sich mit aktuellen, postmodernen Tendenzen des Selbstbildnisses auseinandersetzen. Denn heute haben sich die Grenzen zwischen Mode- und künstlerischer Fotografie im so genannten 'Crossover-Phänomen' anscheinend endgültig aufgelöst: Modefotografie wird somit zum künstlerischen Betätigungsfeld, was sich auch anhand von Aufnahmen Nan Goldins für *View* (1985) oder Cindy Shermans für *Comme des Garçons* (1993) beobachten lässt. So scheinen die Grenzen von Kunst und Kommerz endgültig aufgelöst – eine Diskursverschiebung, die sich als der wichtigste Faktor für die Veränderung des Selbstverständnisses von Modefotografen erweisen wird. Dies verbindet sich mit den medienspezifischen Besonderheiten des fotografischen Selbstbildnisses.

Das fotografische Selbstporträt steht aufgrund des mit dem Medium verbundenen Objektivitätsanspruchs vor einer Vielzahl von Herausforderungen. Es kann sowohl dazu dienen, eine andere Rolle einzunehmen, seine Körperlichkeit sowie das soziale Umfeld zu thematisieren, die eigene Physiognomie detailgenau abzubilden oder bis hin zur Unkenntlichkeit zu fragmentieren, als auch sich vollständig von dem abzuwenden, was das Selbstbildnis genuin ausmacht: Der Präsenz des Künstlers.⁶¹ Roland Barthes spricht in dem Zusammenhang der veränderten Selbstwahrnehmung durch die Fotografie von einer „durchtriebenen Dissozia-

⁵⁸Zum Tabubruch und der Aufmerksamkeit um jeden Preis siehe Wenzel/Lippert 2008.

⁵⁹Urbauer 1999, S. 627.

⁶⁰Gespräch der Verfasserin mit Michael Kerkmann, Galerie Daniel Buchholz, Köln, 22.11.2006.

⁶¹Diese völlige Abkehr vom traditionellen Verständnis des Selbstbildnisses lässt sich beispielsweise erkennen, wenn Gegenstände den Fotografen ersetzen, wie es bei einer Fotografie Ralph Gibsons von 1977 der Fall

tion des Bewußtseins von Identität.⁶² Die Unterscheidung von aktivem und passivem Teil, der die Porträtfotografie bestimmt, wird im Selbstbildnis aufgehoben bzw. gelangt in diesem Sujet zu einer Sonderstellung.

Barthes beschreibt das Ausgeliefertsein an den Fotografen in der Porträtfotografie folgendermaßen: „Das photographische Porträt ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.“⁶³ Entscheidend in der Auseinandersetzung mit dem fotografischen Selbstporträt ist folgendes: Im Selbstbildnis fallen diese von Barthes genannten Größen in eins zusammen, denn der „operator“ ist gleichzusetzen mit dem „referenten“.

Zwar ist dies auch bei malerischen Selbstbildnissen der Fall, aber die fotografische Selbstinszenierung unterscheidet sich doch durch eine Authentizität, die allein der Technik zugeschrieben wird. Zudem hat die Fotografie unverkennbar die künstlerischen Möglichkeiten der Selbstinszenierung um Darstellungsformen erweitert, die in der Malerei oder Grafik nicht möglich gewesen wären. So lassen sich einige Unterschiede feststellen, die im folgenden immer wieder von Bedeutung sein werden und zu denen der unterschiedliche Realitätsgrad ebenso gehört wie die Erweckung eines Eindrucks des Zeitlosen in der Malerei, wohingegen die Fotografie das elementare Moment der Zeit ins Spiel bringt. Außerdem besitzt ein Gemälde eine Ortgebundenheit, nach Honnef die Vorstellung, dass ein Gemälde einen festen Platz haben müsse.⁶⁴ In klassischen Bildmedien wird der Betrachter als Mittelpunkt der Welt verstanden, ganz im Gegensatz zur Fotografie, die mit der Einführung der Momentfotografie eine gewisse Willkür über ihre abgebildeten Personen auszuüben scheint. Darüber hinaus bildet ein gemaltes Selbstporträt eine Synthese aller beobachteten Momente, die Fotografie ist jedoch immer nur die Aufnahme eines ausgesprochen kurzen Momentes, den sie für immer fixiert.⁶⁵ Der fotochemische Abdruck hingegen vollzieht sich fast synchron zu der abgebildeten Aufnahmesituation.

In der Fotografie wird das zeitliche und räumliche Kontinuum durchbrochen. Ein kurzer Zeitpunkt wird für immer unterbrochen und fixiert, so wie der Raum isoliert, eingefangen, und ausgeschnitten wird.⁶⁶ Der Raum in der Malerei entspricht wiederum dem gegebenen Rahmen, in den der Maler sein imaginiertes Bild hinzu- und einfügt.⁶⁷ Er polarisiert den Raum nach innen. Der fotografische Raum ist hingegen nicht vorgegeben. Er wird aus dem Kontinuum herausgerissen, herausgeschnitten, was auch von einer gewissen Gewalttätigkeit zeugt.

ist: „Portrait of a Fork named Ralph“. Vgl. Alinder 1978, o. S. Dabei wird die Fotografie einer mit dem Namen des Fotografen versehenen Gabel zu einem übertragenen Selbstbildnis ohne Selbst.

⁶²Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [La chambre claire, 1980]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985a, S. 20f.

⁶³Barthes 1985a, S. 22.

⁶⁴Vgl. Honnef, Klaus (Hrsg.): Lichtbildnisse. Das Portrait in der Fotografie. (Ausst. Kat.) Bonn: Rheinland-Verlag, 1982, S. 579.

⁶⁵Vgl. Honnef 1982, S. 580. Gasser geht davon aus, dass „sich der Maler im Selbstporträt stets auf einem Höhepunkt seiner menschlichen und künstlerischen Existenz darstellt, daß wir in seinem Selbstbildnis nicht irgendein Bild, sondern die Summe eines Lebensabschnittes, oft sogar eines ganzen Lebens vor uns haben.“ Vgl. Gasser 1961, S. 9.

⁶⁶Vgl. zu diesem Aspekt auch „Der Schnitt: Zur Frage von Raum und Zeit“ in: Dubois, Philippe; Wolf, Herta (Hrsg.): Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [1983]. Erste Auflage. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 155ff.

⁶⁷Zu dem tradierten Werkbegriff des 19. Jahrhunderts, der einen Anspruch auf Geschlossenheit und Vollkommenheit des Kunstwerks erhob, siehe auch: Growe, Bernd: Modernität und Komposition. Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Willi Oelmüller (Hrsg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk. Paderborn, München, Wien, Zürich: UTB, 1983, S. 154–183. Growe stellt fest, dass in der Moderne die Flüchtigkeit, Momentanität, Fragmentarität und Transitorik zu maßgeblichen Phänomenen eines neuen Begriffs des Kunstwerks wurden.

In Bezug auf das Selbstbildnis ist wichtig zu erwähnen, dass gemalte Selbstbildnisse, die mit Hilfe eines Spiegels entstanden, einen zeitlichen Abstand zwischen Spiegelung und Umsetzung aufweisen. Beim fotografischen Selbstporträt, sei es mit Selbstauslöser oder im Spiegel, ist diese Zeitverschiebung aufgelöst.⁶⁸ Das Selbstbildnis erfolgt somit weniger prozesshaft, sondern im Bruchteil einer Sekunde, was das Herauslösen aus Zeit und Raum noch deutlicher macht. Dies ist bereits bei frühen fotografischen Selbstbildnissen als Medienspezifikum verwendet worden.⁶⁹ Bei fotografischen Bildlösungen kommt darüber hinaus besonders der Aspekt der Objektivität zum Tragen: scheint sie doch ein Garant dafür zu sein, dass die festgehaltenen physiognomischen Merkmale mit dem Fotografierten übereinstimmen. Diese Annahme wird allerdings beispielsweise bei Shermans Selbstdarstellungen ad absurdum geführt, bildet sie sich doch niemals selbst ab, sondern verbirgt ihre Gesichtszüge hinter – oft auch absichtlich dilettantisch erscheinend – übertriebener Kosmetika, Maskenteilen, künstlichen Nasen und Perücken.⁷⁰ Und bereits das erste überlieferte fotografische Selbstporträt von Hippolyte Bayard, der sich 1840 als Ertrunkener inszenierte, machte deutlich, dass der Realismusanspruch damals keineswegs erfüllt war, sondern dass es sich bereits um eine fingierte Abbildung handelte.⁷¹

⁶⁸Vgl. dazu auch Calabrese 2006, S. 180.

⁶⁹Mit dem Aufkommen der Fotografie wurde das neue Medium sehr schnell auch für Selbstdarstellungen genutzt, weil es eine naturgetreue Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit zu ermöglichen schien. So beschäftigte bereits die Fotografen der ersten Generation das Thema des Selbstbildnisses. Lange Belichtungszeiten der Autoporträts der 1840er Jahre führten noch zu einer „kontemplativen Grundstimmung“. (Vgl. Galerie Süd Magdeburg/Galerie Treptow im KKH 1990, S. 3.) Diesen frühen Fotografien schreibt auch Walter Benjamin in seiner „Kleine(n) Geschichte der Photographie“ noch eine Aura zu, die die Porträtierten umgeben habe: „Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und Sicherheit gibt.“ (Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Walter Benjamin (Hrsg.): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001a, S. 45–64, hier S. 55). Später hingegen, spätestens um 1880, wurde durch den Einsatz lichtstärkerer Objektive diese Aura zerstört, die sich vor allem durch Unschärfe und dunklere Bildbereiche ausgezeichnet hatte. Dies lässt sich auch auf fotografische Selbstbildnisse übertragen, die besonders in den ersten Jahrzehnten nach der Erfindung Daguerres besonders ausdrucksstark sind, obwohl sie sich deutlich an Konventionen der Porträtmalerei orientieren.

⁷⁰Die Ambivalenz von Sein und Schein ist bei Sherman bestimmendes Thema, die in eine Fülle von durch Massenmedien vermittelte Rollen schlüpft. Shermans Darstellung möglicher, multipler Identitäten ist eine Form von Entpersönlichung. Vgl. u. a. Schneider, Christa: Cindy Sherman, History Portraits: die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995; Ziegler, Ulf Erdmann: Frau mit Werk. Regie und Modell bei Cindy Sherman. In: Zdenek Felix, Martin Schwander (Hrsg.): Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995. (Ausst. Kat.) Hamburg: Deichtorhallen Hamburg, 1995, S. 27.

⁷¹Vgl. Billeter 1985b, Abb. 389 und Pauli, Lori (Hrsg.): Acting the Part. Photography as Theatre. (Ausst. Kat., Ottawa) London, New York: Merrell, 2006, S. 13ff. Bayard hatte das Direkt-Positiv-Verfahren auf Chlorsilber-Papier zeitgleich zu Daguerre entdeckt. Es ist bekanntermaßen als Protest gegen die französische Regierung zu verstehen, die Daguerres Erfindung seiner vorzog. (Vgl. Lingwood 1986, S. 7.) Aufgrund des Objektivitätsglaubens an die Fotografie hatte dieses Selbstbildnis für Aufsehen gesorgt, vor allem, weil es mit einem fingierten Text versehen war, der die Gründe des jungen Mannes für den angeblichen Selbstmord erläuterten. Es ist aber auch ein hervorragendes Beispiel dafür, dass das Foto lügen kann, dass die Selbstinszenierung trotz allen Anscheins der Realität immer noch eine Inszenierung bleibt. Die Frage nach der abgebildeten 'Realität' stellte sich somit bereits im ersten bekannten fotografischen Selbstbildnis. Gerhard Ihrke nimmt in seine Zeittafel ein früheres Selbstbildnis auf, das 1839 von Robert Cornelius, einem Klempner in Philadelphia, der American Philosophical Society vorgelegt wurde. Es entstand mit einer

Die Technik der Fotografie bot zum ersten Mal die Möglichkeit, sich selbst so zu betrachten, wie andere Menschen einen sehen. Denn in der Spiegelung sehen wir unsere Gesichtszüge immer spiegelverkehrt. Das erklärt auch die Faszination, die die Fotografie bis heute hat, obwohl neuere Bildmedien hinzugekommen sind.⁷²

Die vorliegende Arbeit vertritt die These, dass sich das Medium der Fotografie durch die Möglichkeit des *Performativen* und *Indexikalischen* von anderen künstlerisch verwendeten Medien unterscheidet. Denn nach der semiotischen Kategorie der Objektrelation lässt sich das fotografische Bild als ein Index beschreiben, der durch kausale Beziehung zu seinem Bildobjekt bestimmt wird.⁷³ Dies wird sich im Folgenden für die Untersuchung von fotografischen Selbstbildnissen als besonders gewinnbringend herausstellen, da diese die Medialität immer wieder im Bild thematisieren. So kann die Indexikalität auch dafür benutzt werden, die Auslösesituation *bildimmanent* zu thematisieren, wenn sich der Fotograf zum Beispiel mit Kamera im Spiegel abbildet. Dass sich bereits in frühen Jahren Fotografen dieser Möglichkeit bewusst waren, zeigen die so genannten „L'autoportrait accidentel“, die sicherlich nicht durch das Unvermögen der Fotografen entstanden, sondern bewusste Einfügungen bilden.⁷⁴ Neben dem Schatten des Fotografen, der anscheinend willkürlich in den Bildraum

selbstgebauten Kamera und einer Belichtungszeit von fünf Minuten. (Vgl. Ihrke, Gerhard: Zeittafel zur Geschichte der Fotografie. Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1982, S. 31.)

⁷²So ist der Realitätseindruck in dem Medium des Films deutlich verstärkt, denn im Gegensatz zur Fotografie unterstützt sie Bewegungsmomente sowie Ton. Die filmische Kamera nimmt die Äußerlichkeit des Künstlers auf und erweitert sie durch bewegte Handlung, Inszenierung, Ton, Schnitt, Effekte und zusätzliche Aufnahmen mit Fremdmaterial. Ein Sonderfall bildet die Videofeedbackinstallation, in der die Kamera mit einem Monitor verbunden wird und somit das aufgenommene Bild sofort zeigt. Vgl. Hünnekens, Annette: Selbstbild – Fremdbild. Interaktive Selbstdarstellungen in der Medienkunst. In: Gerhard Johann Lischka, Thomas Feuerstein (Hrsg.): Selbst: Darstellung. Bern: Benteli, 2003, S. 96–109, hier S. 105f. Diese findet in Performances Einsatz und bildet einen Sonderfall der Selbstwahrnehmung. Auch ermöglicht die digitale Fototechnik heute, dass an eine digitale Kamera ein Suchmonitor angeschlossen werden kann, auf dem die Wahl des Bildausschnitts vor dem Auslösen überprüft werden kann. In diesem Zusammenhang ist die psychologische Theorie der „objektiven Selbstaufmerksamkeit“ interessant, nach der eine hohe Konsistenz zwischen Selbstdarstellung und Verhalten bei selbstzentrierter Aufmerksamkeit festzustellen ist. Vgl. Frey, Dieter/Wicklund, Robert A./Scheier, Michael F.: Die Theorie der objektiven Selbstaufmerksamkeit. In: Dieter Frey (Hrsg.): Kognitive Theorien der Sozialpsychologie. Bern, Stuttgart, Wien: Verlag Hans Huber, 1978, S. 192–216.

⁷³Siehe Abschnitt 2.2.

⁷⁴Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie 2004. Diese Publikation bringt zahlreiche Beispiele. Schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts zeigte sich, dass in fotografischen Selbstbildnissen häufig bewusst mit den technischen Möglichkeiten gespielt wurde, die die neue Aufnahmetechnik bot. Fotografien, die mit einem pneumatischen Fernauslöser zum Beispiel über einen Fußbalg entstanden sind, kommen dabei dem Selbstporträt älterer Bildmedien am nächsten. Völlig bewusst werden aber bereits damals bei vielen fotografischen Selbstporträts entweder die Kamera mit einem Spiegel ins Bild geholt oder die technischen Möglichkeiten des fotografischen Mediums ausgenutzt, wovon verzerrende Linsen oder Collagen zeugen. Somit zeigte sich der Fotograf zum Teil selbstbewusst als Künstler mit der Kamera oder räumt den verschiedenen Gestaltungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten einen großen Raum ein. An fotografischen Selbstbildnissen im Spiegel zeigt sich die Selbstbehauptung des Mediums schließlich evident. (Siehe Abschnitt 3.2.1.) In Selbstbildnissen kommt zu der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität oft auch eine Auseinandersetzung mit der Fotografie, also dem künstlerischen Gestaltungsmittel, was im Folgenden interessant sein wird. Diese Selbstbildnisse hinterfragen auch die Abbildhaftigkeit der eigenen Identität, die sich aufgrund des Authentizitätsanspruchs der Fotografie verstärkt stellt.

ragt, zeigen sie auch kleine Reflexionen, die scheinbar ungewollt im Bild auftauchen und den Fotografen im dem Bild vorgelagerten Raum beim Auslösen zeigen.

Diese Vorgehensweise lässt sich darüber hinaus als „performativ“ nach der Sprechakttheorie von John Langshaw Austin bezeichnen.⁷⁵ Austin versteht unter einer „performativen Äußerung“ eine sprachliche Äußerung, mit der durch den Akt des Sprechens selbst eine gewisse Handlung vollzogen wird. Es handelt sich dabei um einen so genannten „illokutionären“ Akt, wohingegen „konstative Äußerungen“ bloß beschreibend sind.⁷⁶ Die Bezeichnung des „Performativen“ lässt sich somit auf fotografische Selbstbildnisse übertragen, die die Handlung des Auslösens *bildimmanent* zum Thema machen und nicht bloß beschreibend sind.

Bei fotografischen Selbstbildnissen, die den Fotografen fotografierend im Spiegel zeigen, handelt es sich um besondere Form der Selbstreferenz. Dieses deiktische Vorgehen ist zudem durchaus mit sprachlichen Verweisen auf das Ich zu vergleichen. Diese „selbstreferentielle Indexikalität“, wie sie seitens der Semiotik bezeichnet wird, lässt sich in Bildmedien in solch einer Eindeutigkeit sonst nicht finden. Denn jedes gemalte Selbstbildnis kann – trotz seiner Deklaration durch den Künstler – theoretisch ein Porträt einer anderen malenden Person sein. Eine gewisse Zweideutigkeit bleibt also bestehen und lässt sich bildimmanent nicht beseitigen. Allein im fotografischen Selbstbildnis mit Spiegelung kann in der Fotografie eine dem sprachlichen 'Ich' ähnliche Referenz möglich werden.⁷⁷ Dies kann als entscheidendstes Medienspezifikum gelten. Dabei kommt dem Blick des Fotografen auf den Betrachter in der dialogischen Situation der bildimmanenten und externen Bezüge eine wichtige Funktion zu.

Wie Derrida in seinem Aufsatz „Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen“ herausstellt, sei es eine Unmöglichkeit, sein Auge zeichnend zu fixieren. Er folgert daraus, dass die Erkenntnismöglichkeiten des Auges beschränkt seien und dass der Künstler visionäre Einsichten

⁷⁵Vgl. Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte [How to do things with Words, 1962]. Stuttgart: Reclam, 1972.

⁷⁶Vgl. Austin 1972, S. 27 Beispielsweise ist die Aussage „Hiermit taufe ich dich auf den Namen ...“ eine performative Äußerung, ebenso wie „ich wette“. Lokutionäre Akte sind Aussagen, illokutionäre Akte sind der Vollzug einer Äußerung in ihrer kommunikativen Geltung z.B. als Frage, Bitte, Warnung, Empfehlung, Drohung. Vgl. Austin 1972, S. 8. Bei Untersuchungen zum Gestus des Zeigers auf den Betrachter wurde postuliert, dass dieser zu der Kategorie 'performativ' gehört. Dieser steht damit im Gegensatz zu den konstativen Gesten, welche das Bild nicht verlassen. Diese sind nicht an den Betrachter gerichtet, sondern funktionieren im Inneren des Bildes zwischen den dargestellten Personen. Vgl. Gandelman, Claude: Der Gestus des Zeigers. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin: Reimer, 1992, S. 71–93, hier S. 79f. Das illusionistische Bild ist folglich konstatierend. Bei der perlokutiven Funktion geht es darum, dass wir als Betrachter aktiv eine bestimmte Funktion vollziehen. Bei illokutiven Gesten bewirke das Bild etwas dadurch, dass es etwas ausspricht. (S. 81.) Gandelman stellt fest, dass in der Hochrenaissance der Gestus seinen performativen Charakter verliert und konstativ wird. (S. 87.) Im Barock richten sich wieder zeigende Gesten aus dem Bild hinaus auf den Betrachter, die illokutive Funktion ging verloren. (S. 88f.)

⁷⁷Vgl. dazu auch den aufschlussreichen Aufsatz von Nöth: Nöth, Winfried: Zur Komplementarität von Sprache und Bild aus semiotischer Sicht. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, 2004, Heft 1, S. 8–22, hier S. 16. Auch Pfisterer und von Rosen weisen in Bezug auf Robert Morris „Eye-Box“ von 1962 darauf hin, dass das Sprachzeichen „Ich“ eigentlich inhaltsleer sei und indexikalisch verwendet werde. Vgl. Pfisterer/von Rosen 2005, S. 11.

blind erhalte, wenn er aus dem Gedächtnis arbeite.⁷⁸ Das starrende Auge des sich selbst Porträtierenden sehe sich blind, so wie er es anhand von Selbstbildnissen Fantin-Latours beschreibt: „Bei dem Versuch, sich selbst beim Sehen zuzusehen, sieht es sich in dem Moment verschwinden, wo die Zeichnung verzweifelt versucht, es wiedereinzufangen. Denn dieses Zyklopeauge sieht nichts, nichts als ein Auge, welches es auf diese Weise davon abhält, irgend etwas zu sehen. [...] Dieses sehende Auge sieht sich blind.“⁷⁹ Diese Kritik am Gesichtssinn, dem sonst eine Erkenntnisfunktion zukommt, ist auch auf das Spiegelbild zu beziehen. Denn das Schauen in den Spiegel erzeugt ein Paradox: Obwohl sich unsere Augen unablässig bewegen, erscheint der Blick immer fixiert, wir können uns immer nur in die Augen sehen. Insofern ist auch die Problematik zu verstehen, die sich bei der Erstellung von Selbstbildnissen in älteren Medien ergibt: Erst unter Einsatz mehrerer Spiegel gelingt es dem Künstler, sich im Profil oder Halbprofil zu sehen. Und wir sehen uns dabei immer seitenverkehrt.⁸⁰ Ohne mediale Vermittlung können wir uns auch niemals mit geschlossenen Augen sehen. Und unser Spiegelbild trügt: Denn so sehen uns die Anderen nicht. Erst im Lichtbild oder im Medium des Films wird ein externer Blick auf das Ich ermöglicht.

Das Sehen wird bei fotografischen Selbstbildnissen insbesondere thematisiert, wenn der Blick des Fotografen in die Kamera oder den Spiegel gerichtet wird. Die Blickwinkel der Augen des Fotografen fallen schließlich mit dem Blick des Betrachters in eins, der Blick in die Kamera wird zum Blick aus dem Lichtbild hinaus auf den Betrachter, der gleichzeitig sich eines Gefühls des Betrachtet-Werdens nicht entziehen kann, obwohl er selbst schauendes Subjekt ist. Zudem ist das bildschaffende Subjekt – der Fotograf – gleichzeitig das abgebildete Objekt – erfährt also eine Objektivierung im Bild – und der Betrachter nimmt oftmals genau die Position ein, in der sich zuvor der Fotograf mit der Kamera befunden hat.⁸¹

⁷⁸Vgl. Derrida, Jacques; Wetzel, Michael (Hrsg.): Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen. [Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, 1990]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997, Bild und Text.

⁷⁹Derrida 1997, S. 62.

⁸⁰Bei gemalten Selbstbildnissen ist oftmals nicht klar, ob die Umkehrung wieder aufgelöst wurde oder nicht. Vgl. Otálora, Zora: Der Blick in den Spiegel. In: Österreichische Galerie Wien (Hrsg.): Narziss. Selbstbildnisse. Bilder und Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Österreichischen Galerie. (Ausst. Kat.) Wien: Österreichische Galerie Wien, 1990, S. 77–81, hier S. 77. Durch Hinzuziehung eines weiteren Spiegels lässt sich die Seitenverkehrung wieder aufheben.

⁸¹Dies ist vor allem bei Selbstbildnissen mit Spiegel der Fall, in denen der Fotograf mit seiner Kamera zu erkennen ist. Der Standpunkt der Kamera, die Linse, wird nun von dem Betrachter vor dem Bild eingenommen. Obwohl es so erscheint, nimmt der Betrachter dennoch nicht immer den Standpunkt des Fotografen ein. Denn bei Selbstbildnissen, die mit Hilfe eines Selbst- und Fernauslösers entstehen, befindet sich der Fotograf *vor* der Kamera. Sicherlich hat er aber vor dem Auslösen die räumliche Situation durch den Sucher überprüft, sodass er sich doch an dieser Stelle befunden haben wird. Wie der Fotograf Otto Steinert feststellt, werde die Situation des Selbstporträts vom Fotografen durchaus als ungewöhnlich empfunden, weil er sich selbst objektiviere: „Der Fotograf als Beobachter seiner selbst im Spiegel, oder mit seiner nüchtern registrierenden, sich selbst auslösenden Kamera konfrontiert, sieht sich einer ungewöhnlichen Situation ausgesetzt. Er wird sich selbst Objekt, Bildvorwurf, sein eigenes Motiv.“ Steinert 1961, S. 5. Zur Geschichte des Spiegelbildes in der Malerei siehe u. a. Hartlaub, Gustav F.: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: Piper, 1951; Sello, Katrin: Spiegelbilder. (Ausst. Kat., Hannover, Duisburg, Berlin) Berlin: Frölich und Kaufmann, 1982; Eissen, Annette Meyer zu: Spiegel und Raum. In: Katrin Sello (Hrsg.): Spiegelbilder. (Ausst. Kat., Hannover, Duisburg, Berlin) Berlin: Frölich und Kaufmann, 1982, S. 27–37; Schickel, Joachim: Narziß oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels. In: Katrin Sello (Hrsg.): Spiegelbilder. (Ausst. Kat., Hannover, Duisburg, Berlin) Berlin: Frölich und Kaufmann, 1982, S. 14–26; Kopanski, Karlheinz W.: Der männliche Blick in den Spiegel. Münster: Lit, 1998; Luyken, Gunda: Spiegelbilder. Bemerkungen zur Geschichte des

In der vorliegenden Untersuchung ist besonders wichtig, dass fotografische Selbstporträts die Möglichkeit bieten, den Werkprozess bildimmanent zu thematisieren und im Bruchteil einer Sekunde festzuhalten, sodass sie performativ erscheinen. Diese Verbindung des dargestellten Produktszenarios mit einem Selbstbildnis des Künstlers ist als Sonderfall des fotografischen Selbstbildnisses zu verstehen. Es wird von Stoichita passend als „auktoriale Einfügung“⁸² bezeichnet. Bereits in zahlreichen Bildern, die vor der Erfindung der Fotografie entstanden, lassen sich solche auktorialen Einfügungen finden. Doch der Unterschied liegt in den Medienspezifika begründet: Allein die Fotografie ermöglicht es, sich mit Hilfe eines Spiegels genau in dem Moment, in dem das Werk entsteht, porträthaft abzubilden. Wenn der Künstler, der gerade an dem vorliegenden Werk arbeitet, neben diesem im Bild mit Hilfe eines Spiegels gezeigt wird, handelt es sich um eine Durchbrechung der Bildillusion. Er wird somit zum Instrument der 'mise en abyme'.⁸³ Dies ist auch bei Selbstbildnissen der Fall, die den Maler am Werk und im Werk mit Hilfe des Spiegels zeigen.

Die Untersuchung von Stoichita ist besonders aufschlussreich, weil er feststellt, dass vor dem 17. Jahrhundert die Selbstthematisierung des Autors in der Malerei fast immer kontextgebunden gewesen sei.⁸⁴ Als kontextuelle auktoriale Einfügung werden auch Selbstdarstellungen verstanden, bei der der Schöpfer als Porträt, nicht als Besucher oder Person anwesend ist, was eine Form der bildlichen Signatur darstellt.⁸⁵ Auktoriale Einfügungen lassen sich vor allem bei den Flamen finden, bei denen der Spiegel das Werkzeug der auktorialen Einfügung in ein Gemälde war, dessen Hauptthema nicht die Selbstreflexion war.⁸⁶ Als prominentes Beispiel dafür ist sicherlich Jan Van Eycks Arnolfini Hochzeit (1434) zu nennen, in der keine der beiden gespiegelten Personen als der Maler charakterisiert sind, aber dennoch als auktoriale Einfügung verstanden wird. Im 17. Jahrhundert ist die Einfügung des Autors als operante Instanz vorherrschend.⁸⁷ Durch die Spiegelung wird dabei der Maler ins Gemälde inkorporiert. Darüber hinaus lässt sich in diesem Jahrhundert eine Tendenz zum 'ausgestellten Malen' finden. Darunter versteht Stoichita ein poetisches Szenario oder Produktszenario, das als Parallelphänomen zur üblichen auktorialen Thematisierung auftritt. Die

Selbstporträts. In: Siegfried Gohr, Edition Sammlung Essl. Kunst der Gegenwart (Hrsg.): Reisen ins Ich. Künstler/Selbst/Bild. (Ausst. Kat.) Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl, 2001, S. 30–44.

⁸²Stoichita, Victor Ieronim: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei [L'instauration du tableau, Dissertation, Paris, 1989]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, S. 245ff.

⁸³Vgl. Stoichita 1998, S. 247. Es ist ein Problem grundsätzlicher Natur, dass in einer analogen Fotografie niemals der fertige Bildabzug im Moment des Auslösens gezeigt werden kann. Folglich ist fraglich, ob der Begriff 'mise en abyme' für das Medium der Fotografie übernommen werden kann. Theoretisch ließe sich aber in der gespiegelten Kamera im Auslösemoment tatsächlich der Film durch die geöffnete Blende sehen, doch nicht das Bild, da dies erst nach der fotochemischen Entwicklung sichtbar wird. Somit würde auch keine unmittelbare Zerstörung der Bildillusion folgen.

⁸⁴Vgl. Stoichita 1998, S. 226. „'Kontextuelle Selbstprojektion' nenne ich also diejenige Darstellung des Autors, die in ein Werk eingefügt ist, als dessen Schöpfer dieser sich auf die eine oder andere Weise erklärt.“ (S. 228) Stoichita unterscheidet den textualisierten Autor, den maskierten Autor, den Autor als Besucher, den Autor als eingebautes Selbstporträt.

⁸⁵Vgl. Stoichita 1998, S. 233. Als Bsp. nennt er Peruginos Selbstporträt, 1496, Fresko, Perugia, Collegio del Cambio. Abb. 98.

⁸⁶Vgl. Stoichita 1998, S. 246.

⁸⁷Vgl. Stoichita 1998, S. 252.

Produktion wird bildimmanent thematisiert⁸⁸ – und das ist insbesondere für Selbstbildnisse von Modefotografen von besonderer Signifikanz und im Folgenden wichtig.

Dieser Topos erfährt in einer Vielzahl fotografischer Selbstbildnisse eine Fortsetzung und ist auch im Kontext der vorliegenden Arbeit von besonderer Bedeutung. Denn die implizite Darstellung des Produktionsszenarios destruiert die Illusion der Bildwirklichkeit. So wird die Mimesis, die das vorherrschende Charakteristikum der Fotografie zu sein scheint, einerseits dazu eingesetzt, die Bildillusion aufzubauen, um sie andererseits durch die Darstellung des Auktoralen gleichzeitig zu zerstören. Dies ist besonders relevant, dienen frühe Modefotografien doch noch dazu, eine Illusion entstehen zu lassen. Zudem stützen sich fotografische Selbstbildnisse, die den Fotografen mit Kamera im Spiegel zeigen, auf ein weiteres Paradoxon: Der Betrachter nimmt exakt die Stelle des Fotografen ein. So ist er zwar der mitgedachte Dritte und kann sich gewissermaßen mit seinem Gegenüber im Spiegel identifizieren, ist aber gleichsam aus dem Bild ausgeschlossen, da sein Platz bereits belegt ist. Das aktive Sehen des Betrachters wird zu einem passiven Erblickt-Werden seitens des Fotografen. Die Suggestion des Dialogs, die frontale Selbstbildnisse erzeugen, wird hier destruiert. Diese zwei Aspekte, die Zerstörung der Bildillusion durch die mimetische auktoriale Einfügung und das Paradox des Betrachterstandpunktes können als die Besonderheiten des fotografischen, gespiegelten Selbstbildnisses gelten. Sie sind bildmäßige Äußerungen zum Realismusproblem der Fotografie, das in Studien zur Semiotik der Fotografie diskutiert wird und die sich als relevant erweisen werden.⁸⁹

Nach diesem einführenden Teil gilt es, im Folgenden der Frage nachzugehen, inwieweit Selbstbildnisse von Modefotografen kommerziellen Zwecken dienen. Wichtiger Ausgangspunkt der Analyse ist, die Funktion des Selbstbildnisses zwischen den beiden Polen, die sich in den anfangs genannten Zitaten von Blumenfeld und Newton schon ausdrückten, von introspektiver Selbstreflexion und extrovertierter Selbstvermarktung zu verorten. Dabei sind die Grenzen zunächst getrennten Sphären von Öffentlichkeit und Privatheit insbesondere im Internetzeitalter einer Auflösung unterworfen, was als wichtiger Hintergrund für aktuelle Selbstdarstellungen Geltung beansprucht. So sollen im folgenden Abschnitt die mannigfaltigen Beweggründe für Selbstbildnisse und die Neukontextualisierung von Selbstbildnis und Modefotografie überprüft werden.

⁸⁸Vgl. Stoichita 1998, S. 257f.

⁸⁹Siehe Abschnitt 2.2.

2 Im Spannungsfeld von autonomer Kunst und Kommerzialisierung: Modefotografie und Selbstrepräsentation

Selbstbildnisse von Modefotografen können als Schnittstelle sowohl von privat-introspektiven und öffentlich-extrovertierten Konzepten als auch von künstlerisch-autonomer und kommerziell-angewandter Fotografie verstanden werden. Wie in der Einleitung deutlich wurde, ist heute eine Entwicklung festzustellen, in der Modefotografien mit Selbstdarstellungen kombiniert werden. Dies ist das Resultat einer langen Entwicklung, an deren Ende die Veränderung des Selbstverständnisses von Modefotografen steht und die zu einer Veränderung der Funktionen des Selbstbildnisses, aber auch der Modefotografie geführt hat. Dieser wechselseitige Funktionstransfer der vormals strikt getrennten Genres hat einerseits zu einer Neukontextualisierung und daraus folgend andererseits zu einer Diskursverschiebung geführt. So wurde das vormals anscheinend genuin private Selbstbildnis in ein kommerzielles, öffentliches Umfeld verschoben. Das Modefoto unterliegt wiederum seit einigen Jahren einer Diskursverschiebung, scheint es doch den Stellenwert einer autonomen Kunstform erlangt zu haben. Schließlich hat die Musealisierung auch dazu geführt, dass sich Modefotografen heute als Künstler inszenieren und wahrgenommen werden – ihr Status hat sich von dem eines Berufsfotografen im kommerziellen Auftrag zu dem eines Autorenfotografen verändert.

Gemeinsam ist all diesen Kontextverschiebungen, dass sie nicht zu unterschätzende Funktionstransfers nach sich ziehen. Denn das veränderte Selbstverständnis, das im Hauptteil dieser Arbeit anhand der Selbstinszenierungen untersucht werden soll, ist Folge divergierender Tendenzen, die sich gegenseitig bedingen und den Wandel nicht nur des Selbstverständnisses sondern auch der Modefotografie verdeutlichen. Als entscheidende Faktoren in diesem Prozess sind die veränderten Räume von Öffentlichkeit und Privatheit, sowie von Kunst und Kommerz zu nennen.

2.1 Neukontextualisierung und Funktionstransfer

Bei der Untersuchung der Gattung des Selbstbildnisses kommt dem Kontext der Bildentstehung und der implizit intendierten Rezeption eine nicht zu unterschätzende Rolle zu. So ist die Frage existenziell, an welches Publikum sich das Selbstbildnis richtet. Dient es zum Beispiel als Übungs- oder Bewerbungsstück und soll folglich das Können des Künstlers unter Beweis stellen? Richtet es sich konkret an einen Auftraggeber oder ist es alleinig der Betrachtung des Künstlers unterworfen, der es reflexiv, als innersten Ausdruck, gar als Seelenstück versteht? Soll es allein im Kreis der Familie oder einer mehr oder minder großen

Öffentlichkeit betrachtet werden? Findet eine introvertierte Selbstbefragung statt oder dienen die Selbstinszenierungen der extrovertierten Selbstvermarktung?

Diese Fragen sind insbesondere für die Untersuchung von Selbstbildnissen von Modefotografen entscheidend, bewegen sie sich doch genuin an der Schnittstelle zur Öffentlichkeit und versuchen, mit ihren kommerziellen Werken ein bestimmtes Publikumsegment anzusprechen. Die Dichotomie von innerem Selbstaussdruck und kommerziellen bzw. das Image betreffenden Beweggründen zeigt die beiden Pole, vor denen sich das Selbstbildnis insbesondere von Modefotografen entfaltet.

Es soll die These vertreten werden, dass es bei Selbstbildnissen von Modefotografen zu einem mehrfachen Funktionstransfer kommen kann: Erstens, wenn sich die Fotografen eine genuin beim Modefoto liegende Funktion, nämlich die der Aufmerksamkeitserweckung, für das Selbstbildnis zu eigen machen und zweitens indem sie einen Imagetransfer von dem (Star-)Modell auf sich anstreben. Diese Transferleistungen können durchaus als Besonderheit des modefotografischen Selbstbildnisses verstanden werden, wobei Modefotografie selbst einer Diskursverschiebung unterliegt. Somit soll der Frage nachgegangen werden, wie sich der wechselseitige Funktionstransfer von Modefoto und Selbstbildnis gestaltet, welche Bedeutung die Veränderung des Kontextes einnimmt und welchen Einfluss Funktions- und Diskursverschiebungen auf die Entwicklung vom Berufs- zum Autorenfotografen haben.

Zunächst sollen kurz Beweggründe von Selbstbildnissen unter Einbeziehung historischer Entstehungs- und Rezeptionskontexte behandelt werden. Im beginnenden 21. Jahrhundert scheinen sich die Konzepte von Privatheit bzw. Intimität aufgelöst zu haben. Diese Hintergründe sind für Selbstbildnisse von Modefotografen insbesondere relevant, weil sie sich mit ihren kommerziellen Arbeiten genuin im Feld der massenmedial vermittelten Öffentlichkeit bewegen. Wenn in aktuellen Positionen neue Veröffentlichungs- und Präsentationskontexte für das Selbstbildnis erschlossen werden, führt dies auch zu einer Funktionsverschiebung der Aufmerksamkeitserweckung vom Modefoto auf das Selbstbildnis.

Darüber hinaus ist insbesondere in den letzten Jahren ein Wandel in der Wahrnehmung von Künstlern vollzogen worden: Sie werden immer mehr zu Protagonisten eines um sich greifenden Starkults. Inwieweit Mode- und auch Kunstfotografen vom dem Starsystem profitieren gilt es ebenso zu überprüfen; dabei ist der als zweiter Funktionstransfer benannter Faktor entscheidend: die Verlagerung des Images des Starmodells auf den Fotografen. Heute findet wie selbstverständlich eine kommerzielle Selbstvermarktung des Selbstbildnisses von Modefotografen statt, was sich anhand von Positionen Tellers und Richardsons zeigt. Doch, worauf die eingangs gestellten Fragen nach dem Ziel und Zweck des Selbstbildnisses schon hindeuteten, Selbstdarstellungen sind generell nicht nur Resultat künstlerischer Individualität und Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, sondern konnten durchaus auch zweckgebunden sein. Doch in der Literatur hält sich der Topos des Selbstporträts, das aus dem innersten Bedürfnis des Künstlers und völlig ohne fremde Auftraggeberschaft entstan-

den sein soll, noch immer hartnäckig, obwohl er nachweislich nicht der historischen Realität entspricht.⁹⁰

Zwar scheinen viele Selbstbildnisse persönliche Einblicke zu ermöglichen, doch die große Anzahl an Selbstbildnissen mit repräsentativem Duktus zeugen von einem nicht zu unterschätzenden Aspekt: Der Selbstvermarktung. Darunter soll die Eigenwerbung ebenso verstanden werden wie die Vermittlung eines Images⁹¹ und die Orientierung am Markt, die sich allerdings schon in der Renaissance finden ließ.⁹² Somit handelt es sich bei der Annahme, das Selbstbildnis sei *allein* eine introspektive Selbstreflexion um ein Vorurteil, da die Zweckbestimmung eine existentielle Rolle spielt.

Auf die jeweilige Funktion muss daher insbesondere in den Bildanalysen eingegangen werden, sei es das Vermitteln eines Images als Erotomane, was bei Newton und Teller eine Rolle spielen wird, als Kunstfotograf bei Blumenfeld, Penn und Tillmans, als Teilnehmer an der High Society, wie bei Beaton oder als Provokateur wie Richardson. Besonders bedeutsam ist dabei die auktoriale Einfügung des Fotografen, der sich nicht länger hinter der Kamera verstecken will, was sich besonders in Bezug auf Newton zeigen wird, der sich explizit als Bildschaffender ausweist. Und ist dies nicht auch eine bildimmanente Möglichkeit, den Platz des Fotografen im (mode-)fotografischen Diskurs neu zu verorten? Denn damit verschiebt sich zum ersten Mal das Sujet des Selbstbildnisses in das System der Mode. Aber auch konkrete kommerzielle Bedingungen werden eine Rolle spielen, wenn Selbstdarstellungen zu Werbezwecken eingesetzt werden, wie sich bei Newton, Gundlach, Teller und Richardson zeigen wird.⁹³

Dabei sind die eingangs aufgeworfenen Fragen nach dem Publikum und dem Veröffentlichungsort insbesondere für Selbstdarstellungen von Modefotografen relevant, da die Pole

⁹⁰So lässt sich beispielsweise bei Victor Ieronim Stoichita folgende Annahme finden: „Ein Selbstporträt hat, ideal gesprochen, keine Kundschaft. Sein idealer Auftraggeber ist das Ich des Malers.“ Stoichita 1998, S. 234. Vgl. auch Billeter 1985b, S. 16.

⁹¹Image bedeutet ein Vorstellungsbild von den Eigenschaften des Künstlers und seiner Erscheinung, es bildet sich aus allen öffentlichen Aussagen, Bildern und Informationen über den Star. Vgl. Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, S. 441. Vgl. auch Hellmold, Martin et al.: Einleitung. In: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München: Fink, 2003, S. 9–15, hier S. 10.

⁹²So hat bekanntermaßen bereits Vasari im 16. Jahrhundert eine monumentale Sammlung ausschließlich von Künstlerbildnissen angeregt, unter denen auch viele Selbstbildnisse waren, sodass sie zum beliebten Sammlerstück wurden. Vgl. Boehm 1997, S. 26. Die Quellen belegen, dass Selbstbildnisse sehr wohl zum Objekt eines offiziellen Auftrages werden und sich speziell bei humanistischen Kunstsammlern großer Beliebtheit erfreuen konnten. Vgl. Marschke 1998, S. 10. Sie waren bereits ab dem 16. Jahrhundert begehrte Sammlerstücke und konnten auch als Bewerbungsstücke dienen, um sie als Probe des Könnens bei potenziellen Auftraggebern vorzuzeigen. So lassen sich im öffentlich wirksamsten Medium des 16. Jahrhunderts, der Druckgrafik, zahlreiche Selbstbildnisse finden. Und im 17. Jahrhundert hat Rembrandt beispielsweise sein Selbstbildnis gezielt verbreitet. Vgl. Kranzfelder 1999, S. 15. Auch das autonome Tafelbildnis verdankte seine Entstehung dem Bedürfnis von Kunstliebhabern. Vgl. Stoichita 1998, S. 234. Wie Hans-Joachim Raupp darlegt, trennten sich innerhalb des Künstlerbildnisses die Bereiche des Offiziellen und des Privaten im 18. Jahrhundert zum ersten Mal deutlich. Vgl. [hier S. 13]Raupp1980.

⁹³So hat Newton beispielsweise für den Uhrenhersteller Rolex 2001 ein symptomatisches Selbstbildnis geschaffen. [Abbildung 40], wird in Abschnitt 3.2.1 eingehend behandelt.

der introspektiven Selbstbefragung einerseits und extrovertierten Selbstvermarktung andererseits an das potentielle Publikum und wiederum an die Veröffentlichungsmöglichkeiten gekoppelt sind. Dies führt wiederum zu einem vollkommen unterschiedlichen Umgang mit dem Selbstbildniswerk. Als konträre Pole sind unter diesem Aspekt Erwin Blumenfeld und Helmut Newton zu nennen. Denn Blumenfeld hat Selbstbildnisse im privaten Familienkreis geschaffen und sie einer privaten Funktion zugeführt. Sogar Selbstbildnisse, die ihn im Studio zeigen, waren nur für die eigene Betrachtung, nicht für Publikationen gedacht, und legen nahe, dass es ihm um eine reflexive Auseinandersetzung mit dem Ich ging. Newton hingegen hat eine in diesem Ausmaß damals für Modelfotografen noch unbekannte Selbstvermarktung begonnen, indem er Selbstbildnisse in Modefotos integrierte, selber Ausstellungen mit ihnen bestritt und sogar in Werbekampagnen auftrat. Bei ihm ist ein gewisser Exhibitionismus zu verzeichnen, der sicherlich auch seine Bekanntheit vorantrieb. Newton kann somit als Vorläufer aktueller Positionen wie Tellers oder Richardsons gelten, bei denen das Modefoto selbst zum Schauplatz erotischer Selbstinszenierungen geworden ist. So steht neben der Imagevermittlung und der Intention der Aufmerksamkeitserweckung auch die Verwendung des Selbstbildnisses als Werbeträger zur Disposition, ein neuer Umstand, der weit über die Bewerbungstücke oder das Zeigen der Meisterschaft vergangener Epochen hinausgeht. Dabei werden auch die ursprünglichen Funktionen verändert, das Selbstbildnis wird zur Werbung, das bildliche Ich des Fotografen zum Werbeträger und somit selbst zu Modell.

Ebenso sind diese Selbstdarstellungen oder -zurschaustellungen Folge einer Grenzverschiebung von Intimität und Öffentlichkeit, die heute in den Medien immer exzessiver postuliert wird.⁹⁴ Diese exhibitionistische Tendenz, die sich seit Anfang der 90er Jahre zeigt, hat das Internet noch auf die Spitze getrieben. Intimität wird jetzt kommuniziert, und die Protagonisten machen sich selbst zum Bild.⁹⁵ Laut Baudrillard werden die Menschen sich unaufhaltsam selbst in Bilder verwandeln, hinter den Bildern verschwinden.⁹⁶ Doch andererseits sind die Protagonisten der Internet- und Fernsehöffentlichkeit keineswegs einer passiven Übernahme durch Bilder ausgesetzt. Vielmehr wird die eigene Persönlichkeit als ein zu konstruierendes Image verstanden, das in und durch die Medien erst aufgebaut werden kann. Und auch dadurch postuliert sich das Image von Modelfotografen heute.

⁹⁴ Vgl. zum Verbalexhibitionismus und zur Befriedigung voyeuristischer Bedürfnisse in der Talkshow Meyer-Büser, Susanne: Sprechen? Zeigen? Diskursrituale, Netzdialoge und die Kunst der Verständigung. In: Susanne Meyer-Büser, Bernhart Schwenk (Hrsg.): Talk. Show. Die Kunst der Kommunikation in den 90er Jahren. (Ausst. Kat., München, Wuppertal) München, London, New York: Prestel, 1999, S. 17–25, hier S. 21f.; Niedersächsischen Landesmedienanstalten für privaten Rundfunk (NLM) (Hrsg.): Die Tyrannei der öffentlichen Intimität und Tabubrüche im Fernsehen. Boulevardmagazine, Talkshows und Comedy. Dokumentation der Tagung der Niedersächsischen Landesmedienanstalten für privaten Rundfunk (NLM) im Mai 1998 in Hannover. Berlin: Vistas, 1999.

⁹⁵ Vgl. Schürgers, Georg: Zur Pornographie des Alltags. In: Wolfgang Hantel-Quitmann, Peter Kastner (Hrsg.): Die Globalisierung der Intimität. Die Zukunft intimer Beziehungen im Zeitalter der Globalisierung. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2002, S. 173–178, hier S. 173.

⁹⁶ Vgl. Baudrillard, Jean: Die Gewalt am Bild. In: Barbara Heinrich (Hrsg.): Jean Baudrillard. Die Abwesenheit der Welt. (Ausst. Kat.) Kassel: Kunsthalle Fridericianum Kassel, 2003, S. 4–9, hier S. 5.

Eine drastische Veränderung der sozialen Räume der Öffentlichkeit und Privatheit⁹⁷ lässt sich im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert erkennen, denn aufgrund von Massenmedien ist das Verbreitungsgebiet von Informationen exorbitant angestiegen.⁹⁸ Diese heutige Tendenz des Publizierens von Intimität ruft gesellschaftliche Veränderungen hervor, in der möglichst provokante Selbstperformances an der Tagesordnung zu sein scheinen.⁹⁹ Zudem ist Sexualität heute fast überall in der öffentlichen Sphäre präsent.¹⁰⁰

Diese Möglichkeiten der massenmedialen Selbstperformanz wird von Modefotografen wie Teller und Richardson aufgegriffen, wobei sogar Intimes wie der Geschlechtsakt inszeniert wird, eine drastische Darstellung, die u. a. auf Jeff Koons sexualisierten, pompösen

⁹⁷Wie Peter von Moos und Gert Melville verdeutlichen, entziehe sich das Begriffspaar „Öffentlich“ und „Privat“ einer einheitlichen Bestimmung. Unter dem Öffentlichen „das prinzipiell allen Zugängliche, Zugehörige und Betreffende“ und dem Privaten „das nur dem einzelnen Zugängliche, Zugehörige und Betreffende“ zu verstehen, sei unter kulturhistorischen Gesichtspunkten nicht ausreichend. Vgl. Melville, Gert/Moos, Peter von (Hrsg.): Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 1998, Norm und Struktur, Bd. 10, S. VII. Vgl. auch Erlhoff, Michael/Heidkamp, Philipp/Utikal, Iris: Design als Öffentlichkeit. In: Michael Erlhoff, Philipp Heidkamp, Iris Utikal für Köln International School of Design (KISD) (Hrsg.): Designing Public. Perspektiven für die Öffentlichkeit. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2008, S. 8–10.

⁹⁸Siehe dazu auch: Hickethier, Knut: Öffentlichkeit im Wandel: Zur Einleitung. In: Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.): Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 7–14. Dort wird die Position vertreten, Öffentlichkeit lasse sich raumbezogen, medienbezogen und akteursbezogen definieren. In ihrem Zusammenwirken der Aspekte bilden sich die spezifischen Strukturen der einzelnen Öffentlichkeiten heraus. Vgl. Hickethier 2000, S. 9. Die Massenmedien schaffen laut Gehlen eine sekundäre Öffentlichkeit, die aber ein bloßes Konstrukt bleiben muss. Vgl. Gehlen, Arnold: Die Öffentlichkeit und ihr Gegenteil. (Vortrag beim 6. Salzburger Humanismusgespräch 1972. Veröff. in: Oskar Schatz (Hg.): Auf dem Weg zur hörigen Gesellschaft? Graz: Styria 1973). In: Karl-Siebert Rehberg (Hrsg.): Arnold Gehlen: Gesamtausgabe. Band 7: Einblicke, Frankfurt am Main: Klostermann, 1978, S. 169–182, S. 346.

⁹⁹Insofern stellt sich die Frage, inwieweit noch von Intimität und Öffentlichkeit als semantische Gegenstücke im ursprünglichen Sinn die Rede sein kann. Zur Wortgeschichte des Begriffspaares „öffentlich“ und „privat“ s. insbes. Melville/von Moos 1998; Moos, Peter von: „Öffentlich“ und „privat“ im Mittelalter. Zu einem Problem historischer Begriffsbildung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004; Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 4, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S. 583–637 (Lexikoneintrag von Arthur Strum: Öffentlichkeit/Publikum) sowie Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 4, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, S. 413–467; Settekorn, Wolfgang: Überlegungen zur Konzeptualisierung von „Öffentlichkeit“. In: Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.): Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 15–33; Kleinstüber, Hans J.: Öffentlichkeit und öffentlicher Raum. In: Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.): Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 34–47; Schiewe, Jürgen: Sprachgeschichte als Kommunikationsgeschichte in Hinblick auf die Entstehung und den Wandel von Öffentlichkeit. In: Michael Erlhoff, Philipp Heidkamp, Iris Utikal für Köln International School of Design (KISD) (Hrsg.): Designing Public. Perspektiven für die Öffentlichkeit. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2008, S. 66–73.

¹⁰⁰Bezeichnenderweise ist Intimität nicht nur ein Thema der massenmedialen Kommunikation, sondern längst auch ins Interesse von Kunsthistorikern gerückt. Vgl. Heinzmann, Markus: Die Ränder der Intimität. In: Markus Heinzmann (Hrsg.): Personal Affairs. Neue Formen der Intimität. (Ausst. Kat., Leverkusen) Köln: DuMont, 2006, S. 17–20 und Gardner, Belinda Grace et al. (Hrsg.): True Romance. Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute. (Ausst. Kat., Köln, Wien München) Köln: DuMont, 2007. Vgl. zudem Giddens, Anthony: Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften. Frankfurt am Main: Fischer, 1993, S. 9f. und Schürgers 2002, S. 175. Vgl. Marianne Streisand: Intimität/intim. S. 175–195. In: Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001a, S. 175f.

Selbstdarstellungen der Serie „Made in Heaven“ (1989-1991) mit seiner Frau, der Pornodarstellerin „La Cicciolina“, gründet.¹⁰¹ Diese Inszenierungen orientieren sich deutlich an pornografischen Aufnahmen von Sexmagazinen und sollen den Voyeurismus des Betrachters evozieren. Besonders pikant ist aber auch, dass es sich bei der Frau tatsächlich um Koons' Ehefrau handelt.¹⁰² In der zeitgenössischen Kunst ist hingegen eher die Tendenz zu erkennen, dass Intimes nicht abgebildet werde, sondern die Beobachtung von Intimität im Vordergrund stehe.¹⁰³ Intimität als Form beobachtbar zu machen werde insbesondere in den Medien Film und Fotografie in adäquater Form thematisiert. Sicherlich sind Nan Goldins intime Einblicke in ihr Leben und die Dokumentation der subkulturellen Freundeskreise in „The Ballad of sexual Dependency“ (1981-1996) oder „Heartbeat“ (2000-2001) dazu ebenso zu zählen wie Tracey Emins Installation „Everyone I ever slept with“ (1995).¹⁰⁴

Sennetts These von der „Tyrannei der Intimität“ scheint angesichts solcher Positionen schon längst bestätigt, wenn nicht sogar von der Entwicklung der letzten Jahre überholt. Denn Sennett versteht darunter ein übermäßiges Interesse an Persönlichem in der öffentlichen Sphäre, sodass auf der Basis von Gefühlsregungen öffentliche Angelegenheiten betrieben werden, mit denen angemessen nur auf Grundlage von nicht-personalen Deutungen umgegangen werden könne.¹⁰⁵ Das intime Erleben werde somit zu einem „Allzweckmaßstab“ für die Beurteilung der Wirklichkeit.¹⁰⁶

Obwohl Sennett davon ausgeht, dass Medien Passivität erzeugen,¹⁰⁷ lässt sich heute auch die Tendenz erkennen, dass durch die massenmedialen Kommunikationsmittel *aktiv* das vormals Intime publiziert wird. Dies wiederum stößt auf ein Interesse, das Sergio Benvenuto aufschlussreich als „Postmodernen Voyeurismus“ bezeichnet.¹⁰⁸ Und auch damit – mit der voyeuristischen Neugier des Betrachters – spielen Selbstbildnisse von Modefotografen in einem werbenden Kontext.

So befriedigen Reportage- und Paparazzi-Bilder nach Barthes die kollektive Neugier.¹⁰⁹ Dies ist heutzutage nicht nur in Bezug auf Prominente aus der Unterhaltungsbranche, sondern auch der Politik, freien Wirtschaft und gar der universitären Wissenschaft zu verzeich-

¹⁰¹Vgl. Graw, Isabelle: Schon gehört? Schon gesehen? Überlegungen zu Gossip, Kunst und Celebrity Culture. In: Texte zur Kunst, 61/ 2006, S. 40–53, hier S. 51; Gardner et al. 2007, S. 23. Die Fotografie erzielte 700 000 Euro und somit auf dem Kunstmarkt einen Höchstpreis. Vgl. Achenbach, Dorothee: Der Preis der Wollust. In: Die Welt, 3.2.2008, o. S.

¹⁰²Vgl. Lucie-Smith, Edward: Rasse, Klasse, Sex in der zeitgenössischen Kunst. Basel: Wiese Verlag, 1994, S. 101f.

¹⁰³Vgl. Weber, Niels: Intimus. Zur Beobachtung von Höchstpersönlichem. In: Markus Heinzelmann (Hrsg.): Personal Affairs. Neue Formen der Intimität. (Ausst. Kat., Leverkusen) Köln: DuMont, 2006, S. 42–49, hier S. 45.

¹⁰⁴Vgl. Gardner et al. 2007, S. 23; Heinzelmann 2006, S. 18. Bemerkenswert ist, dass Goldins Fotografien aufgrund ihres dokumentarischen Anspruchs nur 8000 Euro erzielen, wohingegen Jeff Koons mehr als das 80-fache erzielte. Vgl. Achenbach 3.2.2008.

¹⁰⁵Vgl. Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität [The Fall of Public Man, 1977]. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, S. 18.

¹⁰⁶Vgl. Sennett 1991, S. 21.

¹⁰⁷Vgl. Sennett 1991, S. 323.

¹⁰⁸Vgl. Benvenuto, Sergio: Postmoderner Voyeurismus. In: Lettre International, 1998, Heft 41, S. 101.

¹⁰⁹Vgl. Barthes 1985a, S. 109.

nen, insbesondere aber auch in der Kunstwelt.¹¹⁰ Zudem werde der Status als Künstler-Star noch verstärkt, wenn der Künstler selbst als Kunstwerk, als eine exzentrische Persönlichkeit wie z. B. Jonathan Meese auftrete. Dies liegt auch in den Mechanismen des Kunstmarkts begründet, der immer wieder neue Tabubrüche fordert. Für die Käufer bedeutet zudem eine Aneignung eines Kunstwerks eines Stars „kulturelles Prestige“.

Auch Isabelle Graw stellt fest, dass die „Protagonisten des Kunstmarkts inzwischen auf Annäherungskurs zur Celebrity Culture“¹¹¹ gehen. So ist in den letzten Jahren deutlich eine Tendenz zu einem erhöhten Inszenierungsdruck zu erkennen.¹¹² Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass Künstler in den letzten Jahren verstärkt Aufgaben von Kuratoren übernehmen, was einerseits eine Öffnung der Museen für aktuelle Positionen bedeutet, andererseits aber auch immer mehr zu einer Form des „Events“ wird. „Das Prinzip 'Celebrity' regiert also mittlerweile auch im Kunstbetrieb, zumal es immer weniger auf die Arbeit und deren konkrete Beschaffenheit anzukommen scheint, als vielmehr darauf, sich als Künstlerpersönlichkeit überzeugend zu verkaufen.“¹¹³ So steht den Künstlern, die im Verborgenen arbeiten, immer deutlicher auch eine Gruppe von Künstlern gegenüber, die öffentlich agieren und ein extrovertiertes Bild von sich aufbauen, was sich wiederum auf die Funktionsweisen des Personenkults zurückführen lässt und auch zeitgenössische Fotografen betrifft.¹¹⁴

Habermas stellt in seiner Untersuchung „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, in der er nachweist, wie aus der literarischen die politische Öffentlichkeit hervorging, ebenfalls eine solche Tendenz fest. In seinem Kapitel „Vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum“¹¹⁵ postuliert Habermas eine Entwicklung, in der das Publikum sich nicht mehr kritisch mit der Kultur auseinandersetze, sondern sie bloß konsumiere.¹¹⁶

¹¹⁰Vgl. Assheuer, Thomas: Siehe, ich bin dein Star. In: Die Zeit, 24.07.2008, S. 39–40.

¹¹¹Graw 2006, S. 41. Der moderne Starkult, dessen Vorläufer im 18. Jahrhundert an der Oper, im 19. und frühen 20. Jahrhundert am Theater zu finden waren, entstand mit dem Aufkommen einer populären Massenkultur Anfang des 20. Jahrhunderts. Siehe dazu: Fowles, Jib: Advertising and Popular Culture. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publication, 1996, Foundations of Popular Culture 5, S. 116f.; Barck et al. 2001a, S. 506f. sowie Hügel 2003, S. 443f.

¹¹²Vgl. Graw, Isabelle: „Ich bin kein Modell!“ Ein Interview mit Rachel Feinstein von Isabelle Graw. In: Texte zur Kunst, 56/ 2004b, S. 103–110.

¹¹³Graw 2004b, S. 103.

¹¹⁴Zudem lässt sich beobachten, dass Innovationen immer wieder vom Künstler eingefordert werden. Vgl. Kampmann, Sabine: Der Künstler als Staffelläufer. Über die Autorfigur Markus Lüpertz im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. In: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München: Fink, 2003, S. 43–66, hier S. 43f.

¹¹⁵Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft [1962]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 248ff.

¹¹⁶Vgl. Habermas 1990, S. 248. Übrigens macht Walter Benjamin dies auch für das Publikum des 20. Jahrhunderts fest, wenn er sagt: „Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen.“ In: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. In: Walter Benjamin (Hrsg.): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001b, S. 7–44, hier S. 33.

Allerdings konnte Habermas, ebenso wie Sennett, noch nicht wissen, welche Veränderungen das Internet mit sich bringen würde: Denn Interaktion zwischen einzelnen Individuen des Publikums ist heute durchaus möglich.¹¹⁷ Denn durch die im Internet sich immer weiter ausbreitende Blog-Kultur kann im Prinzip jeder seine Meinungen, Einstellungen etc. kundtun.¹¹⁸ Diese Interaktionsmöglichkeiten könnten also theoretisch zu einer aktiven Teilhabe des Publikums führen, doch nur ein Bruchteil der Internetnutzer partizipiert an solchen Möglichkeiten. Allerdings haben auch Modefotografen mittlerweile die Bedeutung des Blogs für sich entdeckt, so stellt Nick Knight beispielsweise Kommentare und Bilder seiner Fotoshootings in einem Blog bereit und schafft somit ein neues Forum für seine Arbeiten.¹¹⁹

Die angeführten Untersuchungen zeigen, inwieweit sich die Grenzen von Privatheit und Öffentlichkeit verschoben haben, sei es, dass eine „Tyrannei der Intimität“ vorherrsche, wenn nach Sennett intimes Erleben auf öffentliche Personen übertragen werden,¹²⁰ oder ein verstärkter Rückzug in das Private nach Habermas. Dies ist insbesondere für das künstlerische Selbstbildnis bedeutsam.

So liegt es auf der Hand, bei Selbstbildnissen angewandter arbeitender Fotografen die Funktionsweisen kritisch zu überprüfen. Sei es, dass zunächst private Aufnahmen später in eigenen Publikationen abgebildet wurden und somit aufgrund der Neukontextualisierung eine Funktionsveränderung stattfindet, sei es, dass Selbstporträts als Werbung für fremde Produkte eingesetzt werden oder dass sie in Modefotografien auftauchen.¹²¹ Längst sind auch fotografische Selbstbildnisse zu hochdotierten Sammlerstücken geworden, was zeigt, wie sehr sie kommerziellen Bedingungen unterliegen.¹²² Damit ist ebenfalls eine Funktionsverschiebung verbunden: Das Selbstbildnis wird dem ursprünglichen Kontext wie z. B. dem Freundeskreis entzogen und wird neuen Betrachterkreisen zugeführt. Es wird zudem vielleicht einer Serie oder dem weiteren Œuvre entrissen und nicht selten einer Musealisierung unterzogen, die im Weiteren noch von Bedeutung sein wird. Mit der neuen Art der Betrachtung und der Veränderung der Diskurse, die an das Bild angelehnt sind, verbindet sich auch der Kult um das künstlerische Genie bzw. den Künstler-Star.¹²³

¹¹⁷Das Internet habe neue Formen von Öffentlichkeit geschaffen, die nicht mehr mit den massenmedialen Formen zu fassen seien. Vgl. Hickethier 2000, S. 7. Vgl. Knight, Brooke A.: Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives. In: Art journal, Winter 2000, S. 21–25, hier S. 24.

¹¹⁸Vgl. Klotz, Friedrich: Öffentlichkeit und medialer Wandel. Sozialwissenschaftliche Überlegungen zu der Verwandlung von Öffentlichkeit durch das Internet. In: Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.): Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 210–223, hier S. 213; Bohman, James: Expanding dialogue: The Internet, the public sphere and prospects for transnational democracy. In: Nick Crossley, John Michael Roberts (Hrsg.): After Habermas. New Perspectives on the Public Sphere. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, S. 131–155.

¹¹⁹Internetforum „www.showstudio.com“. Im Kapitel 3.3 wird darauf noch eingegangen werden.

¹²⁰Vgl. Sennett 1991, S. 341.

¹²¹Marschke stellt im Bezug auf Renaissance-Selbstbildnisse fest, dass sich langfristig ein Funktionswandel erkennen lässt. Das Künstlerbildnis kann sekundäre Funktionen annehmen, indem es den Besitzer wechselt. Vgl. Marschke 1998, S. 10.

¹²²Bereits 1880 erzielte ein Selbstbildnis von Albert S. Southworth, eine um 1840 entstandene Daguerreotypie, einen Preis von 36000 Dollar. Vgl. Ihrke 1982, S. 192.

¹²³Boehm 1997, S. 27. Bereits in der Renaissance hatte es durchaus Tendenzen zur Image-Inszenierung sowie zur Selbstüberhöhung gegeben, die den heutigen Starkult vorwegzunehmen scheinen, beispielsweise

So kommt dem Künstler auch heute oftmals im allgemeinen Verständnis der Status eines Genies zu, das sich von anderen aufgrund seiner künstlerischen Kreativität und nicht zuletzt oftmals auch andersartigen Lebensweise unterscheidet. Überformulierungen dieses Images machen deutlich, dass Künstler längst Protagonisten einer Populärkultur geworden sind.

Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang und in Bezug auf Modefotografen auch die Imageübertragung vom so genannten Starmodell auf den Fotografen. So ist die Bekanntheit von Steven Meisel und Peter Lindbergh mit Sicherheit auf die ikonenhaften Darstellungen der Supermodels wie Linda Evangelista, Cindy Crawford, Naomi Campbell und Claudia Schiffer zurückzuführen.¹²⁴ „Aus einem der schlechtest angesehenen Metiers des beginnenden Jahrhunderts war ein Beruf geworden, der einer Eintrittskarte in die High-Society gleichkam.“¹²⁵, so Reinhold. Dies ließ sich in erster Linie auf die gesellschaftliche Bedeutung der Modefotografie zurückführen, und so verwundert es kaum, dass eine vergleichbare Tendenz ebenfalls für Modefotografen zu verzeichnen ist, die sich folglich auch als gesellschaftlich exponiert wahrnahmen und präsentierten.¹²⁶ Insbesondere ist in den letzten Jahren eine neue Entwicklung zu erkennen, in der Modefotografen sich oftmals als exzentrische Künstler inszenieren, wobei der Aspekt der Betonung ihrer Sexualität in den Vordergrund zu treten scheint. Dies lässt sich auch auf die Bedingungen des Kunstmarkts zurückführen.

So haben Untersuchungen zum Phänomen des Künstler-Stars ergeben, dass dieser Produzent *und* Darsteller sei und in dieser Eigenschaft für die Verbreitung seines Bildes innerhalb der begrenzten Kunstöffentlichkeit Sorge.¹²⁷ Heute erleben manche Künstler in Form von Kunst-Rankings einen regelrechten „Hype“, wie es beispielsweise bei Gerhard Richter der

se Albrecht Dürers selbstbewusste Selbstporträts in Christus-Ikonografie. Dennoch ist das Phänomen des Künstler-Stars, um das es im Folgenden gehen soll, an die massenmedialen Möglichkeiten gebunden, die erst das 20. Jahrhundert mit sich brachte. Vgl. auch Schwarz, Michael: Das Phänomen des Künstlerstars. In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hrsg.): Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997, S. 193–203, hier S. 195.

¹²⁴Vgl. Reinhold, Elke: Das Phänomen der Supermodels. In: Charlotte Seeling (Hrsg.): Mode. Das Jahrhundert der Designer 1900-1999. Köln: Könemann, 1999, S. 540–543. Spätestens im Jahr 1996 hatten sie allerdings ihren Zenit überschritten, da sich viele Designer weigerten, die exorbitanten Preise zu bezahlen. Sie wurden von einer jüngeren Generation von mageren Mädchen wie Kate Moss ersetzt. Allerdings kippte die Stimmung wieder nach dem Drogentod des 20jährigen Fotografen Davide Sorrentini im Frühjahr 1997 und die Entwicklung ging erneut zu einem 'Glamourlook' zurück. Vgl. ebenda, S. 543.

¹²⁵Reinhold 1999, S. 541.

¹²⁶Zudem muss darauf hingewiesen werden, dass eine der Vorläuferinnen der Supermodels, Lisa Fonssagrives, die von Mitte der 30er bis in die 50er Jahre in allen bedeutenden Modemagazinen vertreten war, mit Irving Penn verheiratet war. Irving Penn hat seine Frau Lisa Fonssagrives-Penn als Modell für seine berühmte Aufnahme „Die 12 meistfotografiertesten Models des Jahres 1947“ kennenlernt. Vgl. Seidner, David: Statistischer Tanz. In: David Seidner (Hrsg.): Lisa Fonssagrives. Drei Jahrzehnte klassischer Modephotographie. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1996, S. 11–23, hier S. 19. Beide waren seit 1950 bis zu ihrem Tod 1992 verheiratet. Lisa war neben ihrer Arbeit als Model auch selbst künstlerisch tätig, sie schuf Skulpturen und Arbeiten auf Papier, darüber hinaus war sie Tänzerin, Fotografin und Modeschöpferin. Vgl. Engblom, Sören (Hrsg.): Lisa Fonssagrives-Penn. Sculptures and Works on Paper. Skulpturer och verk på papper. Stockholm: Moderna Museet, 1995 und Harrison, Martin: Lisa Fonssagrives-Penn. In: David Seidner (Hrsg.): Lisa Fonssagrives. Drei Jahrzehnte klassischer Modephotographie. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1996, S. 25–42, hier S. 25.

¹²⁷Beispielsweise Jürgen Klauke, Klaus Rinke, Jochen Gerz, aber auch Joseph Beuys Vgl. Schwarz 1997, S. 203. Zum anderen gründe sich sein Ruhm dadurch, dass er in einer Kunstmetropole permanent gesell-

Fall ist. Teils entwickeln diese Rankings im Zusammenspiel mit rekordverdächtigen Auktionsergebnissen auch eine Spirale, der sich der Künstler selbst gar nicht mehr entziehen kann, selbst wenn er dies wollte. Symptom dieser Tendenz ist auch, dass der Kunstmarkt eine gewisse Eigendynamik entwickelt hat, der abgekoppelt von dem musealen Bereich erscheint. Denn das Phänomen des Künstler-Stars scheint primär vom Kunstmarkt auszugehen, wie sich beispielsweise aktuell anhand der Rekordergebnisse Damien Hirsts bei Auktionen zeigt.¹²⁸ Zeitgenössische Kunst findet immer stärker in dem sozialen und institutionellen Zusammenhang des Kunstbetriebs statt, in der ihre Organisation, Vermittlung und Rezeption ebenso wie in der freien Wirtschaft durch Marktmechanismen gesteuert wird. Und zwischen der Kunstproduktion und dem Konsum von Kunst spielen insbesondere Vermarktungsstrategien der Künstler und ihrer Vertreter eine entscheidende Rolle, die ihren Marktwert steigern sollen.¹²⁹ Zudem werden auch bestimmte Kunstschulen oder Künstlergruppen, wie zuletzt anhand der sogenannten „Neuen Leipziger Schule“ und zuvor anhand der „Young British Artists“ (YBA) deutlich wurde, immer mehr zu einem Label auf dem Kunstmarkt.

Vor diesem Hintergrund müssen auch die Selbstinszenierungen von Modefotografen gelesen werden. Wollte man den Begriff des Künstler- oder Fotografen-Stars aufnehmen, ließe sich sicherlich Helmut Newton damit beschreiben. Denn er ist der in der breiten Öffentlichkeit wohl bekannteste der zu analysierenden Fotografen, was auch in der Debatte um sein Frauenbild begründet liegt. Zudem erhalten seine Fotografien bei Auktionen hohe Dotierungen.¹³⁰ Newtons hoher Bekanntheitsgrad lässt sich auch darauf zurückführen, dass er bereits in den 70er Jahren Publikationen mit seinen Fotografien veröffentlichte und seine namentliche Nennung durchsetzte. Sicherlich hat dieses gesteigerte Selbstbewusstsein auch Ausdruck in denjenigen Selbstdarstellungen gefunden, die er in Modefotografien eingebettet hat, was wiederum auch bei Fotografen der jüngsten Generation wie Richardson zu verzeichnen ist. Fotografen wie Avedon und Penn haben hingegen ihren hohen Bekanntheitsgrad weniger ihren Mode-, sondern eher ihren Porträts und Stillleben zu verdanken und somit der Kontextualisierung ihrer Werke in einem musealen Kontext.

schaftlich präsent sei und an der medialen Vermittlung dieser Präsenz arbeite. Beispielsweise Andy Warhol, Gilbert & George, Jeff Koons. Vgl. Schwarz 1997, S. 203.

¹²⁸Seinen bekannten Schädel aus Platin, überzogen von 8601 Diamanten, wurde 2007 für 100 Millionen Dollar versteigert. Hirst gehörte dabei selbst zu jenem Konsortium, das das Werk erwarb. Vgl. Rauterberg, Hanno: Der Mann mit den Goldhänden. In: Die Zeit, 11.09.2008, Nr. 38. Zu Bekanntheit und Ruhm führen auch umstrittene Projekte: So rief das Kunstprojekt „Raum für einen Sterbenden“ von Gregor Schneider im Sommer 2008 Entsetzen in der Öffentlichkeit hervor. Und auch die Verdauungsmaschine „Cloaca Original“ (2000) und die tätowierten Schweine Wim Delvoyes sind heftig umstritten. In beiden Fällen, so unterschiedlichen Intentionen sie folgen, ist den Protagonisten die Aufmerksamkeit sicher.

¹²⁹Vgl. zu diesem Themenkomplex Siemons, Mark: Schöne neue Gegenwelt. Über Kultur, Moral und andere Marketingstrategien. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 1993; Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner, 2007

¹³⁰Zuletzt erzielte sein Gelatinesilberabzug „Piscine, Old Beach Hotel, Monte Carlo“ von 1981 bei einer Auktion bei Lempertz in Köln 30.000 Euro. (100,3 x 100 cm) Vgl. Marianne Hoffmann: Ladenhüter Angela Merkel. in: Die Welt, 8.12.2007, S. 31.

Wie sich aus den historischen Kontexten des Selbstbildnisses schließen lässt, stand der Introspektion schon immer eine Selbstvermarktung und Imagevermittlung des Künstlers gegenüber. In Bezug auf Modefotografen waren die 60er und 70er Jahre eine entscheidende Zeit, in der sich deren Image als affektierte Stars festigte. Diese Entwicklung hatte bereits in den 70er Jahren mit den Zugeständnissen an Modefotografen bei der französischen *Vogue* begonnen, die in Folge zu einem regelrechten Starkult führten.¹³¹ Der Modefotograf wurde einerseits als autonomer Künstler, andererseits als nahezu diktatorisch über die Modelle verfügender Exzentriker wahrgenommen, wie es anhand von Spielfilmen besonders deutlich wird.

So kann auch Michelangelo Antonionis Film „Blow Up“ von 1966, bei dem David Bailey als Vorbild für die Figur des Modefotografen gilt, als frühes Symptom dieses Starkults herangezogen werden.¹³² Bekanntermaßen wird in dem Film die Frage nach den Abbildqualitäten und dem Wahrheitsgehalt des fotografischen Mediums, die Dichotomie von Fiktion und Realität, sowie die Inszenierung von Sexualität thematisiert. Der Bekanntheitsgrad Baileys als „popular cult hero“ in der „swinging London scene“¹³³ der 60er Jahre ist sicherlich auch auf seine Ehe mit Catherine Deneuve und zahlreichen Affären mit seinen Modellen zurückzuführen, ein Hinweis auch auf den wichtigen Imagetransfer des Modells auf den Fotografen.¹³⁴ Helmut Newton konnte in der Zeit des Films in Pariser Bars folgendes beobachten: „Es wimmelte von jungen Männern, die mit sechs Nikons um den Hals herumliefen, auch wenn sie keine Arbeit hatten. Alle, vor allem die jungen, wollten Modefotografen werden. Es war ein richtiger Kult.“¹³⁵ Dies ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Modefotografen das Image hatten, sich mit besonders attraktiven Frauen zu umgeben, was auch bei Newton selbst eine entscheidende Rolle spielt. Dies war in der ersten Generation von Modefotografen noch nicht so ausgeprägt gewesen, vielmehr hatten sie dort den Status eines distanzierten, stilvollen Berufsfotografen.

So ist neben „Blow Up“ auch „Funny Face“, der bereits 1957 entstanden war, als wichtigster Film zu nennen, der damals das öffentliche Bild des Modefotografen prägte. Bezeichnenderweise war Richard Avedon als Berater für das Musical mit Fred Astaire und Au-

¹³¹Laut Honnef haben bereits die führenden Magazine der 60er Jahre ihren wichtigsten Fotografen immer größere Freiräume eröffnet. Vgl. Honnef, Klaus: Eine andere Geschichte der Fotografie. Die Sammlung F. C. Gundlach. In: Zdenek Felix (Hrsg.): *A clear Vision. Photographische Werke aus der Sammlung F. C. Gundlach.* (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, S. 6–13, hier S. 13.

¹³²Fotograf Thomas gespielt von David Hemmings. Die Machtausübung über die Modelle zeigt sich neben der berühmten Szene, in der er mit gespreizten Beinen über dem Modell Verushka kniet, das auf dem Boden liegt und in ekstatischen Zuckungen – in Anspielung an einen Orgasmus – von ihm fotografiert wird, auch in einer Szene, in der er mehrere Frauen zunächst in unmöglichste Posen bringt, um sie dann stundenlang mit geschlossenen Augen in seinem Studio auf ihn warten zu lassen, was sie auch widerspruchslos tun.

¹³³Hall-Duncan 1979, S. 224.

¹³⁴Allerdings bröckelte der Mythos des Helden um 1968, was auf eine unsichere Wirtschaftslage und das Aufkommen alternativer Mode zurückzuführen war, worauf Hall-Duncan hinweist. Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 183.

¹³⁵Newton, Helmut: *Autobiographie.* München: Bertelsmann, 2002, S. 214.

drey Hepburn tätig und konnte somit Einfluss nehmen.¹³⁶ Die Beweggründe des Fotografen, im kommerziellen Bereich zu arbeiten, werden an einer Stelle thematisiert, als Jo Stockton (Hepburn) den Fotografen Dick Avery (Astaire) fragt, wieso er Modefotograf sei und zum Beispiel nicht stattdessen Bäume fotografiere. Seine Antwort lautet: „Ich fotografiere, um davon zu leben. Das hängt mit Angebot und Nachfrage zusammen. Sie wären bestimmt erstaunt, wie wenig Bilder von Bäumen gefragt sind. Meine Arbeit macht Spaß, die Bezahlung ist ausgezeichnet und ich komme einmal im Jahr nach Paris.“ Dabei ist er so charmant, dass sich die junge intellektuelle Frau und Anhängerin des „Empatikalismus“, einer Parodie des Existenzialismus, bald in ihn verliebt und ihre Skrupel bezüglich der kommerziellen Modewelt verliert.

Anhand dieser beiden Filme wird auch das veränderte Rollenverständnis deutlich: Während Fred Astaire in dem Musical noch einen eleganten und moralisch unbedenklichen Fotografen Ausdruck gibt, treibt sich der Fotograf Thomas bei Antonioni auf Rockkonzerten und Drogenpartys herum und benutzt Frauen rücksichtslos für seine sexuellen Bedürfnisse. Das Bild des Modefotografen hatte sich also bereits innerhalb von zehn Jahren deutlich gewandelt. Dass auch heute noch Modefotografen als egozentrische Exzentriker wahrgenommen werden, zeigt der Film „Prêt-à-porter“ von Robert Altman aus dem Jahre 1995. Der Starfotograf Milo O’Brannigan¹³⁷ wird dabei von den drei Chefredakteurinnen der Magazine *Vogue*, *Elle* und *Harper’s Bazaar* umschwärmt, die ihn jeweils für ihr Magazin gewinnen wollen.¹³⁸ Dabei nimmt die erste in Kauf, sich vor ihm auf allen Vieren zu erniedrigen, die zweite reißt sich ihre Bluse auf und die dritte entkleidet sich bis auf ihre Unterwäsche, um ihn zu verführen. Er hingegen lässt sich nicht einwickeln und hält die oftmals lächerlichen Situationen jeweils mit seiner Kleinbildkamera fest, sehr zum Erschrecken der Chefredakteurinnen. Der Fotograf wird hier als gefühlskalt und skrupellos dargestellt. Als ihn die leicht dümmlich gezeichnete Reporterin Kitty Potter¹³⁹ fragt, wie er es „nach ganz oben“ geschafft habe, antwortet er: „Vermutlich auf dieselbe Art wie sie auch, Kitty. Ich habe die Unsicherheit meiner Mitmenschen ausgenutzt.“ Somit wird auch bei Altman der Modefotograf als exzentrischer Zyniker dargestellt, was wiederum sein Bild in der Öffentlichkeit prägt.

Ähnlich ist auch in Wim Wenders Film „Palermo Shooting“ von 2008 die Figur des Fotografen Finn¹⁴⁰ angelegt. Der erfolgreiche, ruhelose Fotograf nutzt die digitalen Möglichkeiten des Mediums, um eine künstliche Bildwelt zu schaffen, ein direkter Verweis auf Andreas Gursky.¹⁴¹ Als er nur knapp dem Unfalltod entgeht, beschließt er, sein hektisches, durch Termindruck und Jet Set geprägtes Leben zu verändern und muss sich während eines Auf-

¹³⁶ als „special visual consultant“. Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 224. Regie: Stanley Donen. Deutscher Titel: „Ein süßer Fratz“.

¹³⁷ gespielt von Stephen Rea

¹³⁸ gespielt von Linda Hunt, Sally Kellerman und Tracey Ullman

¹³⁹ gespielt von Kim Basinger

¹⁴⁰ gespielt von Campino

¹⁴¹ Der Film thematisiert auch die Kritik an den digitalen Manipulationsmöglichkeiten der Fotografie, nutzt aber wiederum dessen Ästhetik auch in der filmischen Bildsprache. Dabei nimmt der Film auch deutliche Bezüge auf Antonionis „Blow Up“, indem er die Abbildqualitäten des Mediums hinterfragt: Doch digital manipuliert ist das fotografische Bild kein evidenten Beweis mehr, sondern ein autonomes Bild.

enthaltet in Palermo mit dem Tod auseinandersetzen, der ihn, verkörpert durch Dennis Hopper, verfolgt. Interessant im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist insbesondere, dass Finn, der seinen Platz in der Welt der Museen längst durch großformatige, digital arrangierte Landschaftsfotografien und Stadtaufnahmen behauptet, von seinem Freund und Manager immer wieder aufgefordert wird, mit der Modefotografie aufzuhören, da sie seinen Status in der Kunstwelt bedrohe. Finn entgegnet hingegen, dass sie ihm ein absurdes Gefühl der Freiheit vermittele – was wiederum auf z. B. Newtons Aussagen zu kreativen Freiräumen in Auftragsarbeiten rekurrieren könnte, worauf noch eingegangen wird. In Palermo besinnt er sich durch die Liebesbeziehung zu einer Restauratorin auf existenzielle Fragen wie Liebe, Wahrheit und Tod. Insgesamt vermittelt aber der Film erneut das Bild des (Mode-)Fotografen als eines Außenseiters und Exzentrikers.

Es lässt sich aber auch noch eine weitere Tendenz erkennen, die das Image des Modefotografen bestimmt. Es handelt sich dabei um den Versuch, selbst in die höhere Gesellschaft aufzusteigen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von Cecil Beaton, der sich in Kreisen von Prominenten und Adligen bewegte, zum Porträtisten und Chronisten dieser wurde und schließlich 1972 durch Queen Elisabeth II. zum Ritter geschlagen und somit endgültig in der höheren Gesellschaft aufgenommen wurde.¹⁴² Somit lässt sich auch der Imagetransfer von der porträtierten Person der High Society zum Fotografen erkennen.

Aber auch die Zeitschriften hatten einen Anteil an der öffentlichen Wahrnehmung von Modefotografen. So wurden bereits in den 50er Jahren neben den Modellen auch Modefotografen bewusst zu Stars aufgebaut. Beispielsweise hatte die deutsche Zeitschrift *Film und Frau* 1953 die Hochzeit von Hubs Flöter und dem Mannequin Gaby van Cleef zu einem Reportagethema gemacht. Somit schien der Glanz der Stars auf die Fotografen zurückzufallen; Richard Avedon, Regina Relang, Hubs Flöter, Norbert Leonard, Charlotte Rohrbach und F. C. Gundlach, mit denen sich *Film und Frau* Anfang 1956 als ihrem Star-Modelfotografen rühmte, rückten nun selbst in das Scheinwerferlicht.¹⁴³ Sicherlich ist das Interesse an den Fotografen zum einen der Neugier des Publikums, zum anderen aber auch der bewussten Image-Erstellung von Seiten der Zeitschriften zu verdanken, die eine Identifikation mit den Fotografen anstrebte. Öffentliche bzw. royale Anerkennung lässt sich allerdings eher durch den angestrebten Kunstanspruch legitimieren, auf den noch eingegangen wird.¹⁴⁴

Bezüglich der Einflüsse des Starsystems muss jedoch noch auf einen wichtigen Aspekt hingewiesen werden: Modefotografen stehen durch die massenhafte Verbreitung ihrer Foto-

¹⁴²Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 224. Beaton hatte Bailey 1968 persönlich kennen gelernt. Vgl. Beaton, Cecil; Vickers, Hugo (Hrsg.): *Beaton in the sixties. The Cecil Beaton diaries as he wrote them, 1965 - 1969*. Erste Auflage. New York: Knopf, 2004, S. 267.

¹⁴³Vgl. Kaufhold, Enno: *Fixierte Eleganz. Photographien der Berliner Mode*. In: Gundlach, F. C./Richter, Uli (Hrsg.): *Berlin en Vogue. Berliner Mode in der Photographie*. (Ausst. Kat., Berlin, München, Hamburg) Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1993, S. 13–46, hier S. 39. Beispielsweise hat F. C. Gundlach 1956 eine Reportage über Richard Avedon fotografiert, die in der Ausgabe 14/1956 der Zeitschrift *Film und Frau* abgedruckt wurde. Vgl. Koetzle, Hans-Michael: *Ästhetik im Auftrag. F. C. Gundlach und die gedruckte Seite*. In: Klaus Honnef, Hans-Michael Koetzle, Sebastian Lux, Ulrich Rüter (Hrsg.): *F. C. Gundlach. Das fotografische Werk*. (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2008, S. 191–302, hier S. 251.

¹⁴⁴Zur Kunstrezeption durch die Modefotografie siehe Kranzfelder 1993, S. 95.

grafien in Zeitschriften indirekt immer im Rampenlicht. Doch sicherlich sind nur die prominentesten unter ihnen einem Publikum bekannt, das sie anhand ihres fotografischen Stils erkennt. Die Mehrzahl von Modefotografien, vor allem auflagenschwächerer Magazine, werden von Fotografen angefertigt, die nur im Impressum namentlich genannt werden. Ihnen stehen die Fotografen-Stars gegenüber, deren Modefotografien als Inkunabeln des Genres gelten und einen überzeitlichen Wert – völlig abgekoppelt von der dargestellten Mode – erlangt haben. Dies ist sicherlich auf einen Musealisierungsprozess zurückzuführen.

Denn es ist im vergangenen Jahrzehnt eine immer stärkere Annäherung an die Kunstfotografie zu beobachten: Der Modefotograf will als Künstler bzw. Autorenfotograf verstanden werden. In diesem Zusammenhang ist primär der Veröffentlichungskontext der Fotografien entscheidend, der sich aufgrund der Musealisierung teilweise eminent verändert hat. Zudem ist die Aufbrechung der Grenzen von Kommerz und Kunst von den Modefotografen selbst bewusst vorangetrieben worden, damit sie selbst als Kunstschaffende in den Mittelpunkt rückten. Damit verbindet sich auch die auktionale Einfügung im Modefoto, die in Abschnitt 3.2.1 eingehend behandelt wird, und die zu einer Vermischung der Genres von Modefotografie und Selbstbildnis geführt hat. Dies ist in unserem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, denn diese neue Bildkonzeption führt gleichzeitig zu einer neuen Konzeption des Ichs. Denn das auktoriale Selbstbildnis dient auch dazu, die Position des Fotografen im (mode-)fotografischen Diskurs neu zu verorten.

Der Imagewandel vom Berufs- zum Autorenfotografen ist der entscheidendste Faktor in der Veränderung des Selbstverständnisses von Modefotografen, was sich wiederum auf die Dichotomie von Kunst und Kommerz gründet. Daher sollen an dieser Stelle kurz die Sphären Kunst und Kommerz, die vielfach als Gegensatzpaar verstanden werden, beleuchtet werden. Um die Modefotografie darin zu verorten, soll u. a. auf Horkheimer und Adornos Begriff der „Kulturindustrie“¹⁴⁵ eingegangen werden. Dieser Abschnitt stützt sich weitgehend auf Untersuchungen zur Trivialkunst und dem Film¹⁴⁶ sowie zu dem erweiterten Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts¹⁴⁷ und Studien zum Künstlertum.¹⁴⁸ Dabei zeigt sich deutlich, dass der Modefotografie oftmals ein Status als Gebrauchskunst zukommt, der gering geschätzt wird.¹⁴⁹

¹⁴⁵Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer, 1969.

¹⁴⁶Wie Forssman, Erik: Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1975; Panofsky, Erwin: Stilarten und das Medium des Films [1959]. In: Alphons Silbermann (Hrsg.): Mediensoziologie, Band 1: Film. Düsseldorf, Wien: econ Verlag, 1973, S. 106–122.

¹⁴⁷Vgl. Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst [Beyond the Brillo Box: The visual Arts in Post-historical Perspective, 1992]. München: Fink, 1996; Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. Zweite Auflage. München: Beck, 2002.

¹⁴⁸Vgl. Hellmold et al. 2003; Kampmann 2003; Wetzels, Michael: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. In: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München: Fink, 2003, S. 229–241; Krieger 2007.

¹⁴⁹Vgl. Barck et al. 2002, S. 153; Cornelia Klinger: Moderne, S. 121-167.

Als Gründe des Status der Modefotografie als Nicht-Kunst können genannt werden: die kommerziellen Grundbedingungen der Auftragsarbeit, die Arbeit im Team,¹⁵⁰ die Diskussion über den Kunstcharakter der Fotografie bedingt durch ihren mechanischen Charakter und der daraus folgende lange Kampf der Fotografie um die Wahrnehmung als künstlerisches Medium sowie die „Unredlichkeit“ der Modefotografie, die eine manipulative, künstliche Inszenierung von Schein-Welten sei. Zudem haftet der Modefotografie der Vorwurf an, es handele sich dabei um eine bloße Rezeption avantgardistischer Kunstströmungen und um keine eigenständige künstlerische Leistung.

Die vorliegende Arbeit vertritt die These, dass zum einen die Kriterien, die an Modefotografie herangetragen werden, unzureichend sind, zum anderen, dass dieses Sujet der Fotografie in einzelnen Bildformulierungen durchaus einen künstlerischen Wert besitzen kann, der sie weit über die bloße kommerzielle Gebundenheit erhebt.

Modefotografie weist eine Affinität zu aktuellen Kunstströmungen auf, die sie bewusst rezipiert, sodass sie sich durchaus der so genannten Hochkunst annähern will. Folge ist, dass sich Modefotografien genuin im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Intention und den kommerziellen Zwängen durch den Charakter der Auftragsarbeit befinden. Die Erweckung von Aufmerksamkeit, die Förderung des Kaufanreizes sowie die Erstellung eines bestimmten Images eines Modeherstellers sind die Ziele der kommerziellen Modefotografie. Dies unterscheidet sie im wesentlichen von der künstlerischen Fotografie. Zudem haftet der Modefotografie der Vorwurf an, sie sei eine bloße Inszenierung künstlicher Schein-Welten.¹⁵¹ Dabei vertrete sie keine objektive Realismusauffassung, sondern sei subjektiv und rein nach Vorstellung des Fotografen inszeniert.¹⁵² Doch die Modefotografie kann durchaus als eigenständiges künstlerisches Betätigungsfeld dienen. Von Robin Derrick wird die Modefotografie daher passend als „poor but pretty sister of real photography“¹⁵³ bezeichnet, da sie aufgrund ihrer Künstlichkeit und ihrem offensichtlichen Appell an den potenziellen Käufer nicht als seriöses künstlerisches Medium wahrgenommen werde. Die Dichotomie von Kunst und Kommerz scheint in dieser Debatte vorherrschend, obwohl es durchaus fraglich

¹⁵⁰Blumenfeld beispielsweise empfand die Arbeit im Kollektiv als problematisch. Vgl. Teicher, Hendel: Erwin Blumenfeld (einleitender Text). In: Erwin Blumenfeld (Hrsg.): *Meine 100 besten Fotos*. Bern: Benteli, 1979, S. 8–33, S. hier 26. Insbesondere mit den Art Directors und den Editors kam er immer wieder in Konflikt. Gespräch mit Henry Blumenfeld in Gif-sur-Yvette am 15.11.2006.

¹⁵¹Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 10; Brooks, Rosetta: *Fashion Photography. The Double-Page Spread*: Helmut Newton, Guy Bourdin & Deborah Turbeville. In: Juliet Ash, Elisabeth Wilson (Hrsg.): *Chic Thrills. A fashion reader*. Berkeley: University of California Press, 1992, S. 17–24, hier S. 17.

¹⁵²Dass es keine wirklich objektive Fotografie geben kann, und dass somit dieses Argument ungültig ist, macht Pierre Bourdieu deutlich. Jede Fotografie ist, wie er feststellt „das Ergebnis einer willkürlichen Wahl und somit einer Bearbeitung“, ist also durchaus subjektiv. Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*. In: Pierre Bourdieu und Mitarbeiter (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 85–109, hier S. 85f. Zu der Ikonizität der Fotografie siehe auch Abschnitt 2.2. Zum „directorial mode“ siehe auch: Coleman, A.D.: *Depth of Field. Essays on Photography, Mass Media and Lens Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998, S. 53ff.

¹⁵³Derrick, Robin/Mur, Robin (Hrsg.): *Unseen Vogue. The secret History of Fashion Photography*. London: Little, Brown, 2002, S. 8.

erscheint, ob es sich tatsächlich um eine Antonymie oder doch vielmehr um eine Überlagerung handelt.

Die Frage, was Kunst sei, beschäftigt beispielsweise die ästhetische Theorie seit langem und ist zu keiner eindeutigen Antwort gelangt.¹⁵⁴ Immerhin weisen neuere Studien zur Ästhetik des Pragmatismus nach, dass sich die Opposition von praktischem Gebrauch und ästhetischer Betrachtung nicht halten lässt. Auch lassen sich an kommerzielle Werke durchaus hohe ästhetische Standards anlegen.¹⁵⁵ Diese Tendenz lässt sich sicherlich auch bei Modefotografien beobachten, von denen ein ästhetischer Genuss ausgeht. Immerhin wollen sie – im Regelfall, zu dem Toscanis Schockfotografien für Benetton sicherlich nicht gehören – bei dem Betrachter positive Assoziationen wecken, die sich auf das Produkt oder den Hersteller übertragen sollen. Dennoch werden Modefotografien meist nicht als Kunst wahrgenommen, was sich auch darauf zurückführen lässt, dass das Gefallen an bestimmten Fotografien dem Status als Kunst zuwiderlaufe, sollte die Kunstbetrachtung doch mit intellektueller Anstrengung verbunden sein.¹⁵⁶

Dies hat auch zur Folge, dass generell angenommen wird, dass der Geschmack zum Vorrecht der Hochkunst und die Geschmacklosigkeit zum Attribut der Gebrauchskunst gehöre.¹⁵⁷ Mit diesen Kategorien spielt aber in der Tat die zeitgenössische Modefotografie, wenn sie Geschmacklosigkeit als subversives Element dazu einsetzt, ihre Standortbestimmung in Frage zu stellen. Denn in der bewussten Provokanz eines Tellers, Richardsons und auch Toscanis, die jedem guten Geschmack zuwiderläuft, wird auch die Frage nach der Zugehörigkeit zur Gebrauchskunst gestellt, die sich durch Geschmacklosigkeit definiert. Das Ausloten des Möglichen im kommerziellen Umfeld, die Übertreibung, kann dazu führen, dass die Geschmacklosigkeit so ausgereizt wird, dass sie durch ihre Überspitzung schon wieder selbstkritisch wirkt.

Oft wird die Zweckdienlichkeit und Funktion als Unterscheidungskriterium bemüht.¹⁵⁸ Doch Kunst ist immer auch mit Zweckdienlichkeit verbunden gewesen, was von Horkheimer und Adornos „Dialektik der Aufklärung“ diskutiert wird, denn Kunstwerke seien schon immer Waren gewesen.

Zudem stellen die Autoren fest, dass es die so genannte Gebrauchskunst schon immer gab, und sie habe die Hochkunst begleitet. Die leichte Kunst als Zerstreuung sei keine Verfalls-

¹⁵⁴Vgl. Shusterman, Richard: Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 25. Er vertritt die Meinung, dass populäre Kunst ihre Popularität erreichen kann, ohne dadurch in die ästhetische Wertlosigkeit und ins Vulgäre abzugleiten.

¹⁵⁵Richard Shusterman vertritt die Position, dass die Unterteilung in schöne Kunst und ausführendes Handwerk nicht richtig sei, da sie auf der grundlegenden Opposition von Praktischem und dem Ästhetischen beruhe, was er in Frage stellt. Vgl. Shusterman 1994, S.49.

¹⁵⁶Vgl. Shusterman 1994, S. 50f. Vgl. auch Hofmann, Werner: Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1972, Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 18, S. 210–225, hier S. 211.

¹⁵⁷Vgl. Hofmann 1972, S. 222.

¹⁵⁸Vgl. Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hrsg.): Lexikon der Ästhetik. München: Beck, 1992, S. 140 und Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 1, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000, S. 669; Hilmar Frank: Bildenden Kunst, S. 669-695.

form. „Leichte Kunst hat die autonome als Schatten begleitet. Sie ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten.“¹⁵⁹

Somit wird deutlich, dass Kunst heute den Bedingungen des Kunstmarkts unterliegt. Dies wird wiederum von Habermas aufgegriffen, der postuliert, dass das Gesetz des Marktes in die Substanz der Werke eingedrungen sei.

„Nicht mehr bloß Vermittlung und Auswahl, Aufmachung und Ausstattung der Werke – sondern ihre Erzeugung als solche richtet sich in den weiten Bereichen der Konsumentenkultur nach Gesichtspunkten der Absatzstrategie.“¹⁶⁰

Diese Orientierung am Markt und die Divergenz des Publikums kann sicherlich als Fortführung der (kommerziellen) Abhängigkeit von einem Auftraggeber oder Mäzen gesehen werden, die verdeutlicht, dass auch im 20. und schließlich beginnenden 21. Jahrhundert eine wirkliche Autonomie des Kunstwerks utopisch erscheint. Denn Kunstwerke waren und sind oftmals einem Zweck untergeordnet, wie auch Klaus Honnef deutlich macht. Die Annahme, dass Kunst und Geld unvereinbar seien, sei die Folge einer idealistischen Weltbetrachtung und entspreche nicht den historischen Tatsachen, so Honnef.¹⁶¹

Die simplifizierende Unterscheidung von Kunst und Kommerz in der Autonomiedebatte stützt sich somit auf die in der Avantgarde entstehende Annahme, dass Kunst allein aus dem Willen des Künstlers entstehe.¹⁶²

Entscheidend ist auch, dass die Frage nach dem Status des Kunstwerks mit der ästhetischen Einstellung zusammenhängt, wie Bourdieu nachweist.¹⁶³ Dabei sei die Wahrneh-

¹⁵⁹Horkheimer/Adorno 1969, S. 143f.

¹⁶⁰Habermas 1990, S. 254.

¹⁶¹Vgl. Honnef, Klaus: Fotografie im Auftrag – Kunst oder Kommerz. In: Gabriele Honnef-Harling, Karin Thomas (Hrsg.): „Nichts als Kunst...“. Schriften zur Kunst und Fotografie. Köln: DuMont, 1997b, S. 337–354. Dies wird auch durch Martin Warnkes Untersuchung zum Hofkünstler deutlich, in der er zeigt, dass Künstler ihren Lebensunterhalt nur in Abhängigkeit vom höfischen Mäzenatentum bestreiten konnten. Vgl. Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln: DuMont, 1985, S. 12.

¹⁶²Eine Intellektualisierung der künstlerischen Tätigkeit fand bekanntermaßen erst in der Renaissance statt, als eine Orientierung an der Poesie erfolgte, die zu den artes liberales zählte. Vgl. Krieger 2007, S. 13. Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen [dt. 1970]. Fünfte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 84. Darüber hinaus werden im Zeitalter der Dekonstruktion eines traditionellen Kunstbegriffs alte Definitionen unbrauchbar, worauf auch Arthur C. Danto hinweist. Vgl. Danto 1996, S. 191. Durch die Pop Art setzte sich eine liberalere Auffassung vom Kunstmachen durch; diese war Modell für die unterschiedlichen Liberalisierungsbestrebungen der 60er Jahre. Hans Belting geht in „Das Ende der Kunstgeschichte“ sogar so weit, festzustellen, dass nicht mehr die Frage entscheidend sei, wie sich die Kunst zur Massenkultur verhalte, sondern ob die Massenkultur der Kunst noch eine eigene Domäne einräume. Vgl. Belting 2002, S. 82. Vgl. Morawski, Stefan: Ein Versuch zur Bestimmung des Begriffes „Kunstwerk“. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1969, Bd. XIV, S. 145–178, hier S. 149. Beat Wyss geht sogar noch weiter, wenn er – auch in Zusammenhang mit Andy Warhol – postuliert, dass zwischen Kunst und Werbung kein Unterschied bestehe. Vgl. Wyss, Beat: Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien. Köln: DuMont, 1997, S. 117. Vgl. zur Autonomiedebatte der Moderne: Barck et al. 2002, S. 151; Cornelia Klinger: Moderne, S. 121–167. Wie problematisch und unscharf schon der Begriff „Massenkultur“ ist, weist Umberto Eco nach. Die Kultursphäre erweitere sich durch die Zirkulation einer populären Kunst, die sich „von unten“ in die Zivilisation einführe. Vgl. Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [Apocalittici e integrati, 1964]. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

¹⁶³Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [La distinction. Critique sociale du jugement, 1979]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 58.

mung durch den Betrachter als reine ästhetische Form und nicht funktionsgebunden entscheidend.¹⁶⁴ Für diese ästhetische Betrachtung ist auch der Kontext bzw. das System konstituierend, in dem sich beispielsweise ein Bildwerk befindet.

Diese Beobachtung ist insbesondere auch in Bezug auf Modefotografien interessant, da diese bekanntermaßen Anleihen an der so genannten Hochkunst nehmen, wie beispielsweise in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts an dem Piktorialismus, in den 30er und 40er Jahren an dem Surrealismus oder in den 90er Jahren an der ungeschönten, direkten Fotografie eines neuen Realismus.¹⁶⁵ So wies bereits 1941 die amerikanische *Vogue* in einem Sonderheft „Camera Issue“ darauf hin, dass kommerzielle Fotografien durch ihre Publikationsmöglichkeiten mehr den ästhetischen Geschmack des US-amerikanischen Volkes und die „visual culture“ prägen als museale Kunst, die die Massen nicht erreiche.¹⁶⁶ Allerdings darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Modefotografie dennoch nicht als eigenständige, seriöse Kunstform anerkannt ist, was sicherlich auch durch das Bildobjekt, die Mode, bedingt ist, die momentan ebenfalls um den künstlerischen Status ringt.¹⁶⁷ Mode befindet sich heute ebenfalls im Spannungsfeld von Kunst und Kommerz, sei es, dass Modeschöpfer sich an zeitgenössischer Kunst orientieren oder Künstler Mode in ihr Werk integrieren. So hat beispielsweise die deutsche *Vogue* im Jahr 2000 ein Themenheft zur „Mode und Kunst“ publiziert, in der kubistische Muster, „expressive Basics“ und grafische Kostüme sowie eine Fotostrecke von Karl Lagerfeld, in der er aktuelle Mode mit Klassikern der Moderne „verschmilzt“, gezeigt wurden.¹⁶⁸

Und Künstler werden immer öfter auch selbst zu Designern: So kooperiert der japanische Künstler Takashi Murakami seit 2003 mit Marc Jacobs, dem Kreativdirektor des Labels Louis Vuitton, für den er das alte Logo umgestaltete sowie eine Handtasche entwarf. Auch Tracey Emin, die eng mit Vivianne Westwood befreundet ist, hat eine exklusive Kollektion von Handtaschen für das Luxustaschenlabel Longchamp entworfen und Lagerfeld forderte kürzlich 20 Künstler auf, eine Chanel-Handtasche zu gestalten.¹⁶⁹ Dieses so ge-

¹⁶⁴ „Die Klasse der künstlerischen Gegenstände [...] zeichnet sich mithin durch den Anspruch aus, rein ästhetisch, d. h. in ihrer *Form* eher denn in ihrer *Funktion* wahrgenommen zu werden.“ Bourdieu 2006, S. 58. Hervorhebung im Original.

¹⁶⁵ Die Rezeption verschiedener Kunstströmungen wird im Hauptteil als Grundlage für die Selbstinszenierungen genauer untersucht. Siehe Kapitel 3.

¹⁶⁶ Vgl. Agha, M. F.: Raphaels without Hands. Am. Vogue, 15.06.1941, S. 19 und 77.

¹⁶⁷ Soziologisch und semiotisch ist sie hingegen schon eingehend untersucht worden. So verdeutlichte bereits Georg Simmel deren Bedeutung als soziale Instanz: „So ist die Mode nichts anderes als eine besondere unter den vielen Lebensformen, durch die man die Tendenz nach sozialer Egalisierung mit der nach individueller Unterschiedenheit und Abwechslung in einem einheitlichen Tun zusammenführt.“ Vgl. Simmel, Georg: Philosophie der Mode (1905). In: Otthein Rammstedt, Michael Behr, Volkhard Krech, Gert Schmidt (Hrsg.): Georg Simmel. Gesamtausgabe. Band 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 9–37, hier S. 11. Zu den Theorien der Mode siehe auch: Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

¹⁶⁸ Vogue deutsch, 9/2000, September: Themenheft: Mode und Kunst. Lagerfeld, Karl: Musenküsse. In: Vogue deutsch, 2000b, Heft 9, S. 132–138. Dort wird beispielsweise ein Modell im weißen Seidenkleid von Givenchy vor die Fontaine von Marcel Duchamp gestellt, oder ein Modell im transparenten Kleid von Genny vor einen Malewitsch. Lagerfeld, Karl: Meisterklasse. In: Vogue deutsch, 2000a, Heft 9, S. 272–289.

¹⁶⁹ Mit den Entwürfen geht das Mobil Art Museum auf Welttour, worauf eine Frauenzeitschrift hinweist. Vgl. Amica, 06/2008, S. 183.

nannte „Crossover“ ist schließlich aber kein neues Phänomen. Denn bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat beispielsweise der französische Modeschöpfer Paul Poiret den Status und das Auftreten eines Künstlers angestrebt. Im Spannungsverhältnis von Originalität und Reproduktion, der elitären und populären Kultur, präsentierte sich Poiret als großzügiger Unterstützer zeitgenössischer Kunst.¹⁷⁰ Seine Haute Couture Modelle waren deutlich von der Art Déco Bewegung beeinflusst, er unterhielt enge Kontakte zu zeitgenössischen Künstlern und schuf eine umfassende Kunstsammlung. Die enge Verbindung von Kunst und Mode im 20. Jahrhundert zeigt sich darüber hinaus auch daran, dass Salvador Dalí Entwürfe wie für den berühmten Schuh-Hut für Elsa Schiaparelli geschaffen oder Andy Warhol Schuhe für ein Glamour-Magazin entworfen hat.¹⁷¹ Doch dass zeitgenössische Künstler als Entwerfer für eine Tasche arbeiten und gleichzeitig diese als Modell vorführen, wie Tracey Emin für Longchamp¹⁷² oder in einem Shooting mit New Yorker Künstlern, die den „Bohemien-Stil der Saison“ inspirieren, diese Tendenz ist neu.¹⁷³ So verstärkt sich das Gefühl, dass insbesondere in letzter Zeit das Phänomen des Crossovers oder „Der Flirt der Systeme“¹⁷⁴ der Mode und Kunst zugenommen hat. Dennoch bewegt sich die Mode einerseits noch immer an der Grenze zum Kunsthandwerk, das sich durch eine deutliche Gebrauchsfunktion auszeichnet.¹⁷⁵ Andererseits lässt sich ein Musealisierungprozess in Bezug auf die Mode ebenso erkennen wie auf dessen Fotografie und auch ernsthafte Kunstzeitschriften nehmen sich längst der Mode an.¹⁷⁶

Zudem kann man sich des Gefühls nicht erwehren, dass auch einzelne Designer momentan zu höherer Bekanntheit gelangen, als es noch ihre Vorgänger waren. Dies wiederum lässt sich auf die öffentliche Darstellung und Wahrnehmung als Exzentriker zurückführen, wie es beispielsweise bei Jean-Paul Gaultier, Karl Lagerfeld oder Vivienne Westwood der Fall zu sein scheint. Dabei bewegen sie sich selbst immer öfter im Spannungsfeld von Kommerz und Kunst, was zuletzt daran deutlich wurde, dass Lagerfeld z. B. 2004 für die Modekette H&M eine eigene, erschwingliche Kollektion entwickelte, was einen Bruch mit dem klassischen Courturier-Epos darstellte. Lagerfeld, der übrigens ebenfalls als Fotograf tätig ist, nimmt einen ambivalenten Standpunkt ein. So antwortete er auf die Frage nach seiner Arbeitsweise, insbesondere bei Auftragsarbeiten: „Meine Devise ist: 'Doing for Doing' – 'Tun für Tun',

¹⁷⁰Vgl. Troy, Nancy J.: *Couture Culture. A study in Modern Art and Fashion*. Cambridge, Mass.; London, England: MIT Press, 2003.

¹⁷¹Vgl. Kranzfelder 1993, S. 60ff.; Urbauer 1999, S. 149; Gasparina, Jill: *I Love Fashion. L'Art contemporain et la mode*. Paris: Éditions cercle d'Art, 2006, S. 12 und insbesondere Wood, Ghislaine: *The surreal body: Fetish and Fashion*. London: V & A Publications, 2007, S. 62ff.

¹⁷²Vgl. Graw, Isabelle: *Der letzte Schrei. Über modeförmige Kunst und kunstförmige Mode*. In: *Texte zur Kunst*, 56/ 2004a, S. 80–95.

¹⁷³Vgl. Bond, Gavin: *Die jüngsten Wilden*. *Vogue deutsch*, September 2000, Nr. 9/2000, S. 346–353.

¹⁷⁴Wenzel/Lippert 2008, S. 32.

¹⁷⁵„Die zeitgenössische modische Mode flirtet gern mit der bildenden Kunst, doch mit einem so überholten Ausdruck wie 'Kunstgewerbe' will sie nichts zu tun haben. Trotzdem träre er ironischerweise am besten, was die Beziehung der Mode zur Kunst definiert.“ In: Lagerfeld 2000b, S. 138.

¹⁷⁶So hat sich die Zeitschrift *Texte zur Kunst* in zwei Themenheften der Mode gewidmet: 25/1997 und 56/2004. Und *Artforum International* hat in ihrer Ausgabe 02/1982 ihre Chefredakteurin in einer Bekleidung von Issey Miyake auf ihr Titelblatt gestellt. Vgl. Wenzel/Lippert 2008, S. 34f.

Ziel und Zweck vergesse ich. Das ist meine Idee von künstlerischer Freiheit – sofern ich mich für einen Künstler halte.“¹⁷⁷

Neben der Problematisierung der Mode als angewandte Kunst kommt der Modefotografie neben dem kommerziellen Charakter auch kein Status als Hochkunst zu, weil sie Produkt einer Teamarbeit ist, die sich neben dem Fotografen und Modell auch aus dem Moderedakteuren, dem Art Director, Hairdresser, Make-up Artist, Stylisten, Assistenten und anderen zusammensetzt.¹⁷⁸ In den Prozess sind viele Personen involviert, und das Budget bestimmt die Locations, Ausrüstung und Timing. Bevor die fertige Fotografie erscheinen kann, muss das Layout, Retusche und Druck durchgeführt werden. Allerdings ist die größte kreative Leistung durchaus bei dem Fotografen selbst anzusehen, dem die Konzeption und Ausführung unterliegt. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, Erwin Panofskys Ausführungen zum Film hinzuzuziehen, in denen er verdeutlicht, dass dieser auch das Resultat einer Gemeinschaftsarbeit darstelle, aber dennoch eine Kunstform sei. So vergleicht er den Film als modernes Gegenstück zu einer mittelalterlichen Kathedrale, die auch in Zusammenarbeit einzelner entstand.¹⁷⁹ Zu dieser lebendigen visuellen Kunst ließe sich die Modefotografie ebenfalls zählen, da sie, wie Belting für die Werbung konstatierte,¹⁸⁰ die Welt ästhetisiert und einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur visuellen Kultur leistet. Denn das bereits beschriebene Crossover-Phänomen lässt sich auch in eine andere Richtung beobachten: Wenn Kunstfotografen Modefotos rezipieren, wie es beispielsweise bei Jemima Stehli und Laura Beecroft der Fall ist.¹⁸¹ Insofern lässt sich Modefotografie aus der heutigen Kultur nicht mehr wegdenken – trotz ihrer kommerziellen Gebundenheit.

¹⁷⁷Koether, Jutta: Alles in allem. Ein Interview mit Karl Lagerfeld von Jutta Koether. In: *Texte zur Kunst*, 56/ 2004, S. 33–43, hier S. 36. Das Feld der Mode bietet sicherlich insbesondere unter Einbeziehung des Crossover-Phänomens viele relevante Aspekte, die für eine wissenschaftliche Untersuchung lohnenswert wären, doch dies würde leider den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹⁷⁸Vgl. Harrison 1991, S. 18; Gundlach, F.C./Richter, Uli (Hrsg.): *Berlin en Vogue. Berliner Mode in der Photographie*. (Ausst. Kat., Berlin, München, Hamburg) Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1993, S. 11.

¹⁷⁹Vgl. Panofsky 1973, S. 119. Laut Panofsky liegt die Hauptverantwortung und der größte kreative Gehalt sowohl bei dem Architekten als auch bei dem Regisseur. Dies erinnert wiederum an Autortheorien in Bezug auf den Film, die den Film als „Werk“ des Regisseur verstehen und ihm, im Gegensatz zu dem Drehbuchautor, zu Schauspielern, Kostümbildnern, Kameramann etc. die größte künstlerische Leistung zugestehen. Vgl. Coleman 1998, S. 53ff.

¹⁸⁰Vgl. Belting 2002.

¹⁸¹Stehli behandelt in ihren großformatigen Bildern die Frage nach den Geschlechterrollen, der Sexualität und der Ästhetik, indem sie bekannte Werke männlicher Künstler, wie zum Beispiel Allen Jones oder Helmut Newton aufgreift. Vgl. Braham, Phil: *Naked Women. Der weibliche Akt in der Fotografie von 1850 bis heute*. Frankfurt am Main: Umschau/Braus, 2002, o. S. Beecroft wurde dadurch bekannt, unbedeckte, weibliche Modelle in hochhackigen Schuhen in einem Ausstellungsraum typische Posen einer Modeaufnahme einnehmen zu lassen. Sie evozieren den Voyeurismus des Betrachters, wobei jegliche Kommunikation unterbunden wird. Vgl. Schwenk, Bernhart: *Body Talk – Kommunikation der Körper?* In: Susanne Meyer-Büser, Bernhart Schwenk (Hrsg.): *Talk. Show. Die Kunst der Kommunikation in den 90er Jahren*. (Ausst. Kat., München, Wuppertal) München, London, New York: Prestel, 1999, S. 27–39, hier S. 37; de Beaupré 2002, S. 10.

Diese stellt Panofsky auch für den Film fest, der zumeist ein Geschäft sei.¹⁸² Doch auch die so genannte Hochkunst sei kommerziell ausgerichtet gewesen.

„Während es einerseits durchaus zutrifft, daß kommerzielle Kunst immer Gefahr läuft, als Prostituierte zu enden, so trifft es andererseits auch zu, daß nicht-kommerzielle Kunst immer Gefahr läuft als alte Jungfer zu enden.“¹⁸³

Panofsky vertritt die Meinung, dass gerade die als kommerziell gescholtene Kunst neben hervorragenden ästhetischen Leistungen oftmals auch eine stärkere Wirkung entfalten könne, eine Auffassung, der auch diese Arbeit folgt. Diese Lebendigkeit lässt sich neben dem Film auch in der Modefotografie finden, werden in ihr doch provokante Seherlebnisse oder hyperstilisierte, künstliche Welten produziert, mit denen aufgrund ihrer massenmedialen Verbreitung wesentlich mehr Menschen als mit der Hochkunst erreicht werden können.

Auch Honnef schließt sich dieser Meinung an, wenn er sagt, dass die Auftragsfotografien

„in der Regel interessantere und aufschlußreichere Einblicke in kultursoziologische Zusammenhänge vermitteln als die so genannte 'kreative Fotografie'.“¹⁸⁴

Honnefs und Panofskys Ausführungen decken sich mit der Auffassung, die in der vorliegenden Arbeit vertreten werden soll. Basierend auf ihren Studien lässt sich festhalten, dass weder das Arbeiten im Team noch der kommerzielle Aspekt als Manko der Modefotografie absolute Geltung beanspruchen kann, da sie durchaus kreative Freiräume lässt. Dennoch kommt der Modefotografie, neben dem eben beschriebenen Aspekt der Teamarbeit und der kommerziellen Verwendbarkeit, der Status der Nicht-Kunst zu, weil sie einen maschinelle Charakter habe.¹⁸⁵ Letzterer Aspekt ist in Bezug auf den Status der Fotografie als Kunst oder als technisches Handwerk entscheidend, ein Diskurs, der seit der Erfindung der Fotografie im Jahr 1839 existierte, und heute allerdings überholt erscheint.¹⁸⁶

¹⁸²Auch Horkheimer weist darauf hin, dass die ökonomischen Bedingungen der Filmproduktion gegen die Autonomie des Kunstwerks spreche. Vgl. Horkheimer, Max: Art and Mass Culture [1937]. In: Zeitschrift für Sozialforschung [dtv Reprint München 1980], 9/ 1941, S. 290–304, hier S. 302f.

¹⁸³Panofsky 1973, S. 120.

¹⁸⁴Honnef 1997b, S. 353f.

¹⁸⁵Vgl. Honnef 1997b.

¹⁸⁶Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie [On Photography, 1977]. Frankfurt am Main: Fischer, 1984, S. 122ff. Dieser Diskurs, der den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist in der Literatur sehr gut dokumentiert. Siehe dazu u. a.: Kahmen, Volker: Fotografie als Kunst. Tübingen: Wasmuth, 1973; Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. München: Roger & Bernhard, 1976, S. 82ff.; Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Band 3, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001b, S. 494–550. Dass Fotografie nicht als Kunst verstanden wird, findet bis heute auch in den deutschen Steuer- und Zollgesetzen Niederschlag. So wird für Gemälde und Zeichnungen, aber auch Collagen, der ermäßigte Mehrwertsteuersatz von 7 Prozent angewandt, wohingegen bei Lichtbildarbeiten aber der volle Satz von 19 Prozent fällig wird. Vgl. Rudolf Kicken: Ist Photographie Kunst? Kunstphotographie und ihr Marketing. Lagebericht und Ausblick. S. 33–39. In: Weiermair, Peter (Hrsg.): Aspekte und Perspektiven der Photographie. Dokumentation des Symposiums zur Art Frankfurt 1996. Regensburg: Lindinger plus Schmid, 1996, S. 34f. Vgl. dazu auch den aktuellen Gesetzestext des Umsatzsteuergesetzes, § 12, Abs. 2, Anlage Nr. 2, Stand 18.08.2008. Zu Newtons Status außerhalb der Kunst vgl. Seitter 1993, S. 20.

Verbunden ist die Diskussion über den Kunstwert von (Mode-)Fotografien auch immer mit der Frage nach der Autorschaft¹⁸⁷ und der Wahrnehmung als Autorenfotograf. Dieser Begriff wurde 1979 von Klaus Honnef in Anlehnung an den Autorenfilm geprägt, der dem Fotografen eine eigene künstlerische Autorschaft zuweist, ohne ihn als Künstler bezeichnen zu müssen, eine damals für Fotografen als unpassend empfundene Kategorie. In der Fotografie könne sich die persönliche Sehweise des Fotografen sogar noch deutlicher als im Film niederschlagen, da Regisseur und Kameramann, wenn man so wolle, zusammenfallen. Ein dokumentarischer Anspruch und eine subjektive Sichtweise schließen sich dadurch keinesfalls aus, der Autor sei eine schöpferische Persönlichkeit, „die durch die Auswahl der fotografischen Gegenstände und ihre fotografische Akzentuierung eine subjektive Einstellung zur Wirklichkeit verrät.“¹⁸⁸ So bezeichnet er auch Helmut Newton als Autorenfotografen, weil dieser der Welt „den Stempel seiner ästhetischen Vision“¹⁸⁹ aufdrücke. So gehen von Modefotografen durchaus Bildinnovationen aus, die als autonome künstlerische Leistungen bestehen können. Die wichtigsten Bestandteile künstlerischer Fotografie, die Konzeption und ästhetische Gestaltung, lässt sich ebenso auch in Modefotografien finden.¹⁹⁰

Eng verbunden ist die Frage nach der Autorschaft auch mit dem Selbstverständnis des Künstlers, der als eigenständiges Phänomen von der Forschung immer wieder aufgegriffen wurde.¹⁹¹ Verena Krieger macht mehrere Motive fest, die bis heute das Bild des Künstlers prägen: frühe Begabung, widrige Umwelt, Leben außerhalb bürgerlicher Konvention, Armut, Unverstandenheit, die Diskrepanz zwischen Berufung und Brotberuf, der frühe tra-

¹⁸⁷ An dieser Stelle die Autorschaftsdiskurse der Poststrukturalisten auszuführen würde den Rahmen der Arbeit sprengen, sodass darauf nur verwiesen werden kann. Bekanntermaßen bilden in diesem Diskurs Roland Barthes' „Tod des Autors“ (1968) und Michel Foucaults „Was ist ein Autor?“ (1969) die konstituierenden Texte. Sie schufen eine Kritik an einer bis dahin gängigen Lesart von Literatur, die Stil und Inhalt primär unter Bezug auf deren Urheber reflektiert. So wies Barthes darauf hin, dass die Rezipienten den größeren Anteil an dem Werk hätten, weil erst im Rezeptionsvorgang die Bedeutung des Werkes konstituiert wird. Für Foucault ist der Autor ein Konstrukt, das im Rezeptionsprozess erst geschaffen werde. Denn nicht Autorschaft sei relevant für Rezeption, sondern einzig der Text in seiner Verortung zu anderen Texten. Dieser Komplex ist in der Literatur eingehender untersucht worden, siehe dazu auch: Wetzel 2003.

¹⁸⁸ Honnef, Klaus: Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über die Fotografie [1979]. In: Gabriele Honnef-Harling, Karin Thomas (Hrsg.): „Nichts als Kunst...“. Schriften zur Kunst und Fotografie. Köln: DuMont, 1997a, S. 152–182, hier S. 171.

¹⁸⁹ Honnef, Klaus: Die Lust zu sehen. Mehr als ein Fotograf – Ein Meister der Bilder: Helmut Newton. In: Gabriele Honnef-Harling, Karin Thomas (Hrsg.): „Nichts als Kunst...“. Schriften zur Kunst und Fotografie. Köln: DuMont, 1997c, S. 447–473, hier S. 448.

¹⁹⁰ Vgl. Lehmann, Ulrich: Einführung. In: Ulrich Lehmann, Jessica Morgan (Hrsg.): Chic Clicks. Modefotografie zwischen Kunst und Auftrag. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002, S. T4–T7; Honnef 2003.

¹⁹¹ Vgl. Osswald, Anja: Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Naumann, Vito Acconci, Joan Jonas. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003, Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 18; Hellmold et al. 2003; Krieger 2007. Dabei ist dieses Phänomen äußerst komplex, worauf Martin Hellmold u. a. hinweisen. Den Künstler könne man betrachten als ein intertextuell und intermedial erzeugtes Image, als einen Gegenstand von populärer und Fach-Presse oder des direkten Austauschs der Kunstrezipienten, als ein Element des kulturellen Wissens, als ein Produkt der Kulturindustrie und Bestandteil ihrer Marketingstrategien, als ein soziales Phänomen, ein Idol oder kulturelles Stereotyp. Vgl. Hellmold et al. 2003. Die Autoren stützen sich dabei interessanterweise auf eine Untersuchung zum Phänomen des Stars, vgl. Lowry, Stephen: Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. In: montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 6.2.1997, S. 10–35.

gische Tod und erst nach dem Tod einsetzender Ruhm.¹⁹² Einige dieser Aspekte lassen sich beispielsweise in Blumenfelds Selbstwahrnehmung als Künstler wiederfinden. Heute ist zudem auffällig, dass Modefotografen oftmals als Exzentriker auftreten, was auch eine Form des Außenseitertums bildet und beispielsweise auch in Filmen über Modefotografen zu erkennen ist.¹⁹³

Zudem scheinen sie sich eher als Künstler denn als Berufsfotografen zu verstehen, was sich anhand von hohen Preisen für Modefotografien am Kunstmarkt¹⁹⁴ und dem Auftreten als Künstler zeigt. Zudem nehmen sich auch ernstzunehmende Fotokünstler zwischenzeitlich gern der Modefotografie an, was also eine *Umkehrung des Kontexttransfers* darstellt, was sich anhand von Nan Goldin, die eine Werbekampagne für Helmut Lang schuf,¹⁹⁵ oder Samuel Fosso als Modell und gleichzeitig als Fotograf für *Vogue* zeigt.¹⁹⁶ Somit findet das System Kunst einen neuen Platz im System Mode.

Heute scheint die Tendenz vorherrschend zu sein, dass Designer und Modefotografen als Künstler wahrgenommen werden wollen. So zeigt sich, dass genuin künstlerische Ästhetiken auf die Modefotografie zurückwirken.¹⁹⁷

Zudem können kommerzielle Zwänge auch als kreativer Ansporn genutzt werden. So hat Newton darauf hingewiesen, dass er einen enggesteckten Rahmen brauchte, um kreativ zu werden:

¹⁹²Vgl. Krieger 2007, S. 9. So gehe der Kult des tragischen Genies auf die Sturm und Drang-Zeit zurück.

¹⁹³Zum Künstler als Gegenbild des bürgerlichen Alltags vgl. Sennett 1991, S. 45.

¹⁹⁴Vgl. Honnef, Klaus/Honnef-Harling, Gabriele: Von Körpern und anderen Dingen : deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert. (Ausst. Kat., Prag) Heidelberg: Edition Braus, 2003. So wurde die berühmte Aufnahme Horst P. Horsts des „Mainbocher Corset“, Paris 1939, am 10.04.2008 bei Christie's New York für 133.000 US Dollar verkauft, obwohl es sich um einen Nachdruck handelte. Der Schätzwert lag nur bei 30.000 bis 50.000 Dollar. Vgl. Homepage von Christie's (www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5054057&sid=&link=next&page=8). Aufruf vom 15.08.2008. Ein Blick auf den aktuellen Kunstmarkt zeigt, dass mit diesem Metier Höchstpreise zu erzielen sind, trotz gestiegenen Angebots. Lag der Umsatz im Jahr 1997 noch bei unter einer Millionen Euro, so erbrachten Modefotografien bei internationalen Auktionen im vergangenen Jahr über 14 Millionen Euro. Vgl. Karcher, Eva: Mode im Fokus. In: *Artinvestor*, 2008, Heft 1, S. 19. Beispielsweise kann heute für einen Platindruck einer der bekanntesten Modefotografen, Irving Penn, bei Christie's bis zu 350.000 US\$ verlangt werden, vor zehn Jahren war er noch für weniger als 8.000 US\$ zu haben. Und bei einer Auktion Ende der 70er Jahre wurden heute heiß begehrte Vintage Prints von Horst P. Horst sogar für unter 1.000 US\$ angeboten. Vgl. die Preisliste von Steven White's Gallery of Photography (Hrsg.): *The fashionable World. Original photographs used to illustrate Vogue and Vanity Fair. From the personal collection of the late Dr. M. F. Agha*. Los Angeles: Steven White's Gallery of Photography, 1979. Heute überrundet diese Fotografie in einer Rangliste mit Auktions-Rekorden sogar Aufnahmen Eugène Atgets und William Henry Fox Talbots. Vgl. Sweet, Christopher: *Art Market Watch*. In: *Artnet*, 16.10.2007. (Online-Magazin www.artnet.de)

¹⁹⁵Vgl. Pryde, Josephine: Entdeckung eines angeborenen Sinns. In: *Texte zur Kunst*, 25/ 1997, S. 63–71, hier S. 65.

¹⁹⁶In der Herbst/Winter-Ausgabe 1999/2000 der *Vogue Hommes* schuf Samuel Fosso eine Serie von Selbstbildnissen, in denen er selbst die Kleidung wie in einem Rollenspiel präsentiert. Fosso, der ebenso wie Sherman durch sein Selbstbildnis-Werk bekannt geworden war, nutzt den Kontext der Modefotografie für seine bewährte selbstporträtistische Praxis. Vgl. Hölzl 2008, S. 212.

¹⁹⁷Vgl. Pryde 1997, S. 63.

„Ich habe es stets als stimulierend und inspirierend empfunden, für Zeitschriften und andere Auftraggeber zu arbeiten. Offenbar brauche ich diese Art von Disziplin und einen festen Rahmen, innerhalb dessen ich arbeite.“¹⁹⁸

Darüber hinaus bot für Newton das kommerzielle Arbeiten den Vorteil, dass er dadurch zeitlich unter Druck gesetzt wurde, sodass er disziplinierter arbeiten musste.¹⁹⁹ Auch Toscani, der in den 90er Jahren für Benetton umstrittene und schockierende Anzeigenkampagnen schuf, vertritt die Meinung, dass innerhalb der engen Grenzen der Auftraggeberschaft durchaus Platz für künstlerische Freiheiten sei. „Die erste Regel für einen Künstler, der frei sein will, lautet: ‚Machen Sie ihren Kunden reich.‘ [...] Wenn sie ihren Kunden reich machen, ohne die Gesetze zu brechen oder im Knast zu landen, erwerben Sie ihre künstlerische Freiheit.“²⁰⁰

Darüber hinaus ist das Modefoto selbst mittlerweile im musealen Kontext angelangt, was der wichtigste Faktor in der vorliegenden Untersuchung ist, denn die Musealisierung des Modefotos führt zu einer Verschiebung der sie betreffenden Diskurse. So kommt einer Fotografie beispielsweise im Umfeld einer Modezeitschrift eine andere gesellschaftliche Bedeutung und somit Rezeptionsweise zu, als in einer wissenschaftlichen Publikation oder einer Ausstellung. Die Diskurse verschieben sich somit von dem kommerziellen Umfeld auf eine wissenschaftliche und ästhetische Betrachtung. Und auch die (kunst-)wissenschaftliche Forschung hat sich diesem Sujet angenommen. Publikationen zu diesem Thema beschäftigen sich zum Beispiel mit einem umfassenden historischen Abriss der Geschichte der Modefotografie,²⁰¹ der Untersuchung eines bestimmten historisch eng umrissenen Bereichs²⁰² oder mit Modefotografien einzelner Magazine,²⁰³ darüber hinaus gibt es monografische Publi-

¹⁹⁸Newton 2002, S. 328f.

¹⁹⁹Vgl. Krüger, Werner: Nichts in der Kamera – alles im Kopf. Gegenseitig fotografiert: Helmut Newton und Alice Springs. In: Weltkunst: aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, 70/ 2000, Heft 10, S. 20–23, hier S. 21.

²⁰⁰Wenzel/Lippert 2008, S. 130.

²⁰¹Beispielsweise: Hall-Duncan 1979; Brugger 1990; Wilkes 1991; Gundlach, F. C./Philipp, Claudia Gabriele (Hrsg.): Mode – Körper – Mode. Photographien eines Jahrhunderts. (Ausst. Kat.) Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 2000, Dokumente der Photographie 5.

²⁰²Beispielsweise: Gundlach, F. C.: Vom New Look zum Petticoat. Deutsche Modephoto-graphie der Fünfziger Jahre. Berlin: Frölich und Kaufmann, 1984; Gundlach, F. C.: Modewelten. Photographie von 1950 bis heute. Berlin: Frölich und Kaufmann, 1985; Harrison 1991; Kranzfelder 1993; Gundlach 1995; Jobling 1999; Cotton, Charlotte: Imperfect Beauty. The Making of Contemporary Fashion Photography. London: V & A Publications, 2000; Chermayeff, Catherine (Hrsg.): Mode Fotografie Heute. Erste Auflage. München: Knesebeck, 2000; Moderegger, Johannes Christoph: Modefotografie in Deutschland 1929-1955. Nordstedt: Libri Books On Demand, 2000; Sanders, Mark/Poynter, Phil/Derrick, Robin: The impossible image. Fashion photography in the digital age. London: Phaidon, 2000; Rasche, Adelheid (Hrsg.): Botschafterinnen der Mode. Star-Mannequins und Fotomodelle der Fünfziger Jahre in internationaler Modefotografie. (Ausst. Kat.) Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2001a; Rasche, Adelheid (Hrsg.): La fotografia di moda a Berlino negli anni Trenta. Die Modefotografie in Berlin in den Dreißiger Jahren. La photographie de mode à Berlin dans les années 30. (Ausst. Kat., Berlin) Mailand: Silvana Editoriale SpA, 2001b; Pohlmann, Ulrich: Die Eleganz der Diktatur. Modephoto-graphie in deutschen Zeitschriften 1936-1943. In: Ulrich Pohlmann, Simone Förster (Hrsg.): Die Eleganz der Diktatur. Modephoto-graphie in deutschen Zeitschriften 1936-1943. (Ausst. Kat.) München: Verlag Wolf und Sohn; Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, 2001, S. 4–11; de Beaupré 2002; Kismaric/Respini 2004; Frisa/Tonchi 2004.

²⁰³Beispielsweise: Liberman, Alexander: Vogue. Book of fashion photography. London: Thames and Hudson, 1984; Derrick/Mur 2002.

kationen und Ausstellungskataloge zu einzelnen Fotografen. In diesem Zusammenhang ist entscheiden, dass sich durch den Kontext der Veröffentlichung bzw. Hängung auch die Bedeutung des Bildes verändert. Dies ist wiederum auf die semantische Unterdeterminierung des fotografischen Bildes zurückzuführen.²⁰⁴

Dies wiederum hat weitreichende Folgen für die Rezeption, was anhand von semiotischen und soziologischen Untersuchungen von Barthes und Bourdieu gezeigt werden soll. Was F. C. Gundlach, selbst Modelfotograf und gleichzeitig einer der bedeutendsten deutschen Sammler von Fotografien, für Reportagefotografien postuliert, lässt sich auch auf angewandte Fotografien im Allgemeinen übertragen: „Dem Alltagsgeschäft enthoben werden sie zu künstlerisch verdichteten Momentaufnahmen [...]“. ²⁰⁵ Ihren ephemeren Charakter, die Schnellebigkeit des Zeitschriftenbildes, haben sie dabei eingebüßt, gewinnen aber sowohl an Status als auch an Dauerhaftigkeit.²⁰⁶ So sind auch die Preise für Modelfotografien in den letzten Jahrzehnten rasant angestiegen, sie sind längst zu exklusiv gehandelten Kunstobjekten geworden.²⁰⁷ Dies ist wiederum sicherlich Folge der Musealisierung, an der beispielsweise Gundlach selbst einen nicht zu unterschätzenden Anteil hatte.²⁰⁸

Erklären lässt sich die neue Bewertung aufgrund der Kontextverschiebung durch die Performativität des Sprachlichen, denn die Fotografie ist semantisch unterdeterminiert. So nennt Roland Barthes diese Eigenschaft von Fotografien „polysemisch“, da ein jedes Bild eine Kette von Signifikaten impliziere, von denen der Betrachter nur einzelne auswähle.²⁰⁹ Die sie umgebende Schrift bzw. Beschriftung spielt dabei eine entscheidende Rolle, sei sie doch bedeutungskonstituierend bzw. ermögliche eine denotierte Beschreibung des Bildes.²¹⁰

²⁰⁴Vgl. Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes [1964]. In: Roland Barthes (Hrsg.): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b, S. 28–46, hier S. 34ff.

²⁰⁵Vgl. Arbeitskreis Photographie Hamburg e. V. (Hrsg.): Das deutsche Auge. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Schirmer/Mosel, 1996, S. 8.

²⁰⁶Vgl. Urbauer 1999, S. 623.

²⁰⁷Vgl. Taubhorn 2006, S. 245.

²⁰⁸So hat er schließlich seine Sammlung in unterschiedlichen Ausstellungen präsentiert: 1984, 1985, 1993, 1995, 2000, 2003, 2005, 2006. Siehe Abschnitt 3.2.2. Gundlach weist auch darauf hin, dass auch Pressefotografien seit fünf bis acht Jahren auch Einzug in Museen gefunden haben. Symposium „Schnittstellen. Mode und Fotografie im Dialog“ 28./29. Juli 2008 in den Hamburger Deichtorhallen. Davon zeugt auch eine aktuelle Ausstellung Annie Leibovitz’ „A photographer’s Life“, mit der sie momentan durch die Welt tourt und in der sie neben Auftragsarbeiten für Vanity Fair und Rolling Stone gleichwertig auch private Aufnahmen präsentiert. Vgl. Holborn, Mark (Hrsg.): Annie Leibovitz. A photographer’s Life. München: Schirmer/Mosel, 2006. Zur Wertschätzung Gundlachs Werk und dem Status als kommerzielle Kunst vgl. Koetzle 2008.

²⁰⁹Vgl. Barthes 1990b, S. 34.

²¹⁰Vgl. Barthes 1990b, S. 34. Barthes bezieht sich in seiner konkreten Untersuchung auf die Schrift, die sich in der Anzeige befindet. Seine Ausführungen lassen sich aber ebenso auf die umgebende Schrift von Modelfotografien beziehen, die beispielsweise in einem längeren Text die Modestile erläutern oder kurze Angaben zum Designer etc. machen. Diese ist nicht minder bedeutungskonstituierend.

Den begleitenden Text bezeichnet er als „parasitäre Botschaft“.²¹¹ Denn Bildunterschriften u. ä. sollen dem Bild zusätzliche Signifikate verleihen.

Darüber hinaus kann sich die Bedeutung des Bildes ebenfalls ändern, wenn es weniger um das Signifikat (nämlich die Mode) sondern vielmehr um die Gestaltung des Bildes geht, was bisher so noch nicht ins Interesse rückte. So verändert sich eine ursprüngliche Angabe zu dem Designer, dem Modell oder dem Preis bei einer musealen Hängung schnell in eine Angabe „ohne Titel“, die den Betrachter auf den ästhetischen Genuss konzentrieren lässt, ohne dass er durch den Inhalt abgelenkt wird. So wird in Katalogen ein Modefoto oftmals nur mit dem Namen des Fotografen, dem Veröffentlichungsort und der Jahreszahl abgebildet, seltener hingegen erfährt man den Designer, das genaue Datum oder die Überschrift der Modestrecke, zu der sie ursprünglich einmal gehörte. Das führt dazu, die sozialen, publizistischen Zusammenhänge zu verkennen und dem Bild einen rein ästhetischen Wert zukommen zu lassen, das es genuin nicht besaß.²¹² Somit verschiebt sich die Betrachtungsweise von den modischen Details zum Fotografen und die ursprünglich angewandte Fotografie gewinnt einen Status als autonomes Kunstwerk.

Dies ist auch bei Helmut Newtons Modefotografien zu bemerken, die in seinen eigenen Publikationen abgebildet werden. So erschien in der französischen *Vogue* 1970 die bekannte Aufnahme Newtons eines vorgeblich lesbischen Paares – die eine Frau im engen, langen, geschlitzten Rock, die andere im schwarzen, engen Anzug – die ihre Zigaretten aneinander entzünden, während sie sie beide im Mund behalten, sodass ein Kuss suggeriert wird. Wieder ist ein Text, der von der Orientierung der Mode an Marlene Dietrich und Greta Garbo handelt, auf der linken Bildseite *auf dem Bild* abgedruckt, umfließt die Silhouette der linken Frau und geht an einer Stelle, oberhalb ihres rechten Ellenbogens, sogar in ihren Körper über.²¹³ In einer Publikation Newtons, die zu einer retrospektiven Ausstellung entstand, und

²¹¹Zu den Konnotationsverfahren zählt er die Fotomontage, die Pose, Objekte, Fotogenität, Ästhetizismus und Syntax. Vgl. Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft [1961]. In: Roland Barthes (Hrsg.): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a, S. 11–27, S. 16f. Zur Frage nach der Fotografie als „Botschaft ohne Code“ (Barthes 1990a, S. 13) siehe Abschnitt 2.2. Vgl. auch Barthes, Roland: Die Sprache der Mode [Système de la mode, 1967]. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985b, S. 23. Übrigens hatte schon Walter Benjamin darauf hingewiesen, dass der Betrachter von Fotografien immer nach dem einzig richtigen Sinn suche, sodass bei illustrierten Zeitungen Beschriftungen zum ersten Mal obligat geworden seien. Vgl. Benjamin 2001b, S. 21.

²¹²Dafür lassen sich zahlreiche Beispiele nennen. So erschien im Jahr 1997 im Stern Sommermode von John Galliano, die von David LaChapelle in typisch hyperstilisierter Weise in Szene gesetzt wurde. In der Zeitschrift erschien die Fotografie mit der auf den Bildraum gedruckten Beschriftung: „Feine Maßarbeit. Spitzenwerke: Zur kurzen Bluse aus Seidensatin mit filigraner Büstenpartie paßt prima ein langer Rock, das Jäckchen aus Seidenspitze hat üppige Puffärmel.“ (Stern, 08/1997, S. 76/77.) In einem Ausstellungskatalog zur Modefotografie aus dem Jahr 2006 hingegen wird das Bild freistehend mit folgender Bildunterschrift abgedruckt: „David LaChapelle: Say it with diamonds, New York City, 1997“. Siehe Gundlach, F. C.: The Heartbeat of Fashion. Zur Einleitung. In: Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg (Hrsg.): The Heartbeat of Fashion. Sammlung F. C. Gundlach. (Ausst. Kat., Hamburg) Bielefeld, Leipzig: Kerber Verlag, 2006, S. 8–11, Abb. auf S. 292. Und in einer Übersichtspublikation erscheint die Fotografie mit Angaben zum Fotografen und der Bildunterschrift „Milchmädchen, Stern, 1996“. Siehe Buttolph, Angela: Das Modebuch. Berlin: Phaidon, 2001, S. 259.

²¹³Französische Vogue, 03/1979.

maßgeblich von ihm mitgestaltet wurde, heißt es unter dem Foto hingegen nur: „Yves St. Laurent, French Vogue, Paris 1979.“²¹⁴ Zu der Mode und dem Aufnahmeort lassen sich keine detaillierten Angaben mehr finden. Besonders augenscheinlich wird dieser kontextuelle Unterschied von Zeitschriftenseite und Ausstellungskatalog in Newtons Publikation „Pages from the Glossies“, in der ohne Kommentar, nur mit Angabe der Zeitschriftenausgabe, die Zeitschriftenseiten abgebildet werden und anhand dieser sich der ursprüngliche Publikationskontext, das Layout der Seiten und die verwendete Typografie ablesen lassen.²¹⁵ Dort beschreibt Newton auch, wie wichtig es für seine Karriere war, namentlich genannt zu werden.

„I realised very early on that the most important factor would be to be published, with a by-line, and that to me was much more important than the money people would pay me for the pictures.“²¹⁶

Dies ist in der Tat besonders wichtig, da innerhalb einer Modestrecke der Name des Fotografen oftmals nur klein an einer recht verborgenen Stelle oder gar im Impressum zu lesen ist, bei vielen Anzeigenkampagnen bis heute oft gar nicht.²¹⁷ Im Museum oder im Katalog hingegen ist der Name meist direkt *neben* oder *unter* dem Bild zu finden, sodass der Fotograf schnell identifizierbar ist. Oft werden die Fotografien dann nach dem Veröffentlichungsort oder – in musealer Tradition – als „ohne Titel“ benannt.²¹⁸ Bei solch einer Bildunterschrift steht der Kunstanspruch der Fotografien höher als die Werbefunktion für die Mode.

Insofern bildet auch diese Namensnennung eine Bedeutungskonstitution bzw. einen Funktionstransfer, durch den sich auch der Diskurs um das Bild verändert: Der Fotograf wird als Künstler wahrgenommen.²¹⁹

Darüber hinaus hat der Kontext- bzw. Systemwechsel auch ein verändertes Wahrnehmungsverhalten zur Folge: Fotografien in großen Abzügen und in musealer Beschriftung

²¹⁴Newton, Helmut; Heiting, Manfred (Hrsg.): *Work*. (Ausst. Kat., Berlin) Köln: Taschen, 2000, S. 124, Abb. 19.

²¹⁵Vgl. Newton 1998b.

²¹⁶Newton 1998b, S. 11.

²¹⁷Beispielsweise wurde in der Anzeigenkampagne des Herstellers Sisley aus dem Jahr 1999 der Name des Fotografen Terry Richardson nicht auf der Anzeige abgedruckt. Vgl. Wenzel/Lippert 2008, S. 192-193. Hingegen wurden bei redaktionellen Arbeiten bereits schon vor dem Ersten Weltkrieg in gehobeneren Modemagazinen die Namen der Fotografen genannt. Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 32ff.

²¹⁸Bezeichnenderweise ist dies auch bei den Modeaufnahmen Cindy Shermans für *Comme des Garçons* der Fall gewesen, die in der Zeitschrift *Harper's Bazaar* 1993 als „untitled“ abgedruckt wurden. Beispielsweise: „Untitled (Jean Paul Gautier), 1993“. Siehe Wenzel/Lippert 2008, S. 38f. Laut Hölzl wurden sie als Postkarten ohne Kommentar verschickt und nicht als Werbung genutzt, was aber nicht richtig ist, da sie bei *Harper's Bazaar* publiziert wurde. Vgl. Hölzl 2008, S. 212.

²¹⁹Einen Sonderfall bildet in diesem Zusammenhang die Veröffentlichung von Modefotos in Autobiografien, die im Regelfall dazu eingesetzt werden, stolz auf das eigene Können hinzuweisen oder um anekdotische Momente zu dokumentieren, sowie die verwendete Technik zu beschreiben. Dies ist bei Helmut Newtons Autobiografie mehrfach der Fall, der in einem gesonderten Teil, der mit „Die Arbeit“ überschrieben ist. Ab S. 255 in Newton 2002. Auch Erwin Blumenfeld hat Modeaufnahmen in seine Autobiografie aufgenommen, doch im Vergleich zum Gesamtumfang und zu Newton sind es erheblich weniger. Vgl. Blumenfeld 1998.

ziehen eine ehrfürchtige Kunstrezeption nach sich, wohingegen an Bildern in Modezeitschriften oftmals nur vorbeigeblättert wird. Die unterschiedlichen Kontexte der Veröffentlichung bzw. Präsentation führen somit zu verschiedenen Rezeptionen, die auch den Status des Fotografen als „commercial photographer“ oder Autorenfotograf berühren. In diesem Zusammenhang ist Bourdieus Untersuchung „Zur Soziologie der symbolischen Formen“ besonders aufschlussreich, weil er Kunstwerke, Fotografie und Kunstgewerbe etc. in drei „Legitimationssphären“ einordnet. Bourdieu geht davon aus, dass sich verschiedene kulturelle Ausdruckssysteme objektiv im Rahmen einer von individuellen Meinungen unabhängigen Hierarchie staffeln, die die Skala kultureller Legitimität festlegt.²²⁰ Damals, zur Veröffentlichung seines Buches zu Beginn der 70er Jahre befand sich die Fotografie noch auf dem Weg zur öffentlichen Kanonisierung, ein Hinweis, der auch für die (wissenschaftliche) Rezeption von angewandter Fotografie relevant ist. Denn mag die künstlerische Fotografie mittlerweile als autonomes, ästhetisches Kunstwerk anerkannt sein, trifft dies auf die angewandten Arbeiten nur in Einzelfällen zu.²²¹

Wie bereits deutlich wurde, hat die Mode in der Tat bis heute einen Stellenwert, der zwischen Kunst und Kunstgewerbe anzusiedeln ist, was wiederum auf den Status der Modefotografie zurückwirkt.²²² Bei der Modefotografie ist nun gegenwärtig ein Übergang von der Sphäre „potentieller Legitimation“ zur „Legitimitätsphäre mit Anspruch auf universelle Anerkennung“ nach Bourdieu zu verzeichnen: Denn Modefotografien scheinen ihren festen Platz im Museum gefunden zu haben. So wirkt das Museum konstituierend für Kunstwerke.

²²⁰Vgl. Bourdieu 1994, S. 104.

²²¹Auch Gisèle Freund zählte schon 1976 die Fotografie zu den grafischen Künsten und weist darauf hin, dass sie längst in die Museen eingezogen seien. Vgl. Freund 1976, S. 213; Freund, Gisèle: Die Zeit der Museen. In: Gisèle Freund (Hrsg.): *Memoiren des Auges*. Frankfurt am Main: Fischer, 1977, S. 131–134, hier S. 131. Zur Anerkennung von Fotografie als Kunst sei darauf hingewiesen, dass in den 60er Jahren eine Wende eintrat, in der Künstler die Fotografie als Dokumentationsmittel für Performances, als Vorlage für Pop-Art und die Neorealisten, als *objet trouvé* für Konzeptualisten nutzten. So wurde die Fotografie selbst als Kunstwerk wahrgenommen und für den Kunstmarkt hoffähig. Der Musealisierungsprozess der Fotografie vollzog sich seit Anfang der 70er Jahre, als bei der *documenta 5* in Kassel 1972 die Fotografie als selbstständiges künstlerisches Ausdrucksmittel ausgestellt wurde. Honnert weist darauf hin, dass das Museum of Modern Art zwar schon in den 40er Jahren eine fotografische Abteilung gegründet hatte, doch erst in den 70er Jahren fand die Fotografie einen Einzug in New Yorker Galerien. In Deutschland war die Entwicklung ähnlich, so begannen das Rheinische Landesmuseum in Bonn sowie das Folkwang Museum in Essen Mitte der 70er Jahre regelmäßig Fotografie auszustellen bzw. eine eigenständige Abteilungen für Fotografie aufzubauen. Vgl. Honnert 2003, S. 13. Auch die Berufsfotografen suchten seit den 60er Jahren verstärkt nach neuen Möglichkeiten, denn die Krise der Life-Fotografie zwang viele nach neuen Kommunikationswegen zu suchen. So kamen immer mehr Bücher auf den Markt. Vgl. Böttcher, Peter: *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie*. In: *Fotoforum Kassel* (Hrsg.): *Photography as Art – Art as Photography*. Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. Kassel: Fotoforum Kassel, 1975, S. 9–22, S. 12. So wurde die Fotografie beispielsweise 1989 als gleichberechtigte künstlerische Technik und als eigenständiger Bereich der Kunst bezeichnet. Vgl. Straka, Barbara: *Fotografie nach allen Regeln der Kunst*. Standortbestimmung eines künstlerischen Mediums heute am Beispiel der Sammlung F. C. Gundlach (Supplement). In: *Kunstverein Hamburg* (Hrsg.): „Das Medium der Fotografie ist berechtigt, Denkanstöße zu geben.“. (Ausst. Kat.) Hamburg: Kunstverein Hamburg, 1989, S. 1–18, hier S. 5.

²²²Allerdings scheint sie sich auch auf dem Weg zur Legitimitätsphäre mit Anspruch auf universelle Anerkennung zu befinden, hat sie doch die Unterstützung seitens der legitimen Legitimationsinstanzen wie Universität und Museum auf ihrer Seite. So gibt es seit den 90er Jahren eigene Abteilungen für Mode in namhaften Museen. Vgl. Barck et al. 2002, S. 172. Brunhilde Wehinger: *Modisch/Mode* (S. 168–183).

„Das Kunstmuseum, Vergegenständlichung dieses Anspruchs [der rein ästhetischen Intention, Anm. der Verfasserin], ist die zur Institution geronnene ästhetische Einstellung [. . .]“²²³, bemerkt Bourdieu treffend.²²⁴

Dies ist insbesondere in Bezug auf die Fotografie wichtig, da sie einen medialen Aspekt aufweist, der sie von älteren Bildmedien unterscheidet. Denn die Fotografie ist genuin ein Medium der Duplizierbarkeit, dem aber durch die museale Hängung der Status eines einzigartigen Originals zukommt, was eigentlich einen paradoxen Vorgang darstellt.²²⁵ Der Fotografie wurde folglich – um Walter Benjamins Begriff aufzufassen – die Aura der Kunst verliehen.²²⁶ In der Tat steht dieses aber Benjamins Ausführungen entgegen, denn seiner Meinung nach verkümmere die Aura des Kunstwerks im „Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. An die Stelle des einmaligen Vorkommens eines Kunstwerks werde durch die Reproduktion sein massenweises gesetzt.²²⁷ In der Fotografie beginne der Ausstellungswert den Kultwert vollkommen zurückzudrängen, so Benjamin.²²⁸

Benjamins Ausführungen sind auch für Modefotografien gewinnbringend, lässt sich damit doch treffend deren Diskursverschiebung und somit der wichtigste Faktor in der Veränderung der Wahrnehmung von Modefotografen beschreiben. Denn merkwürdigerweise kommt Fotografien, denen aufgrund ihrer Multiplizierbarkeit eigentlich kein Originalcharakter zukommen kann, eine Aura zu, die sich mit ihrem Ausstellungswert verbindet. Noch deutlicher gesagt: Eine Modefotografie im Museum besitzt einen reinen Ausstellungswert, völlig abgekoppelt von dem Kultwert, der hier die Einbindung in ursprüngliche Sinnzusammenhänge und Veröffentlichungskontexte bedeuten würde. Anhand der Modefotografie lässt sich dies besonders deutlich zeigen: Wird sie ihrem genuinen Umfeld – der Modezeitschrift – entnommen, so verliert sie ihren Kultwert, der die Funktion der Werbung bedient und zudem auf massenhafte Reproduktion angelegt ist. Durch die Institutionalisierung bzw. Musealisierung

²²³Bourdieu 2006, S. 60.

²²⁴ Wie auch Werner Busch verdeutlicht, ist ein Kunstwerk „multifunktional“. So mache es die ästhetische Dimension zum Kunstwerk, wenn es beispielsweise in ein Museum überführt werde und somit den sozialen Kontext, die Traditionszugehörigkeit auflöse. Vgl. Busch, Werner: Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung. In: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München: Piper, 1997, S. 5–26, hier S. 21. Auch Kemp macht deutlich, dass im musealen System – im institutionalisierten Rahmen – die Objekte ihrem ursprünglichen Gebrauch entfremdet werden. Vgl. Kemp, Wolfgang: Kunst wird gesammelt. In: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München: Piper, 1997, S. 185–204, hier S. 185. Die bürgerliche Kunsttheorie habe den Begriff von Kunst verändert und aus seinem ursprünglichen funktionalen Zusammenhang gelöst. Auch laut Shusterman werde ein Kunstwerk als solches definiert durch komplexe Kunstpraktiken wie z. B. die Ausstellungspraxis in Museen, was auf die Rezeption einwirke. Vgl. Shusterman 1994, S. 38. Diese Meinung vertritt auch Ziff. Vgl. Ziff, Paul: Was es heißt zu definieren, was ein Kunstwerk ist. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 524–550, hier S. 533.

²²⁵ Vgl. Phillips, Christopher: Der Richterstuhl der Fotografie. In: Herta Wolf (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 291–333, hier S. 291.

²²⁶ Zum Begriff der Aura vgl. Benjamin 2001b.

²²⁷ Vgl. Benjamin 2001b, S. 13.

²²⁸ Vgl. Benjamin 2001b, S. 21. Allerdings besitzen laut Benjamin frühe Porträtfotografien noch die Aura der Abgebildeten, doch wo der Mensch sich aus der Fotografie zurückziehe, trete der Ausstellungswert in den Vordergrund.

des Modefotos wird es zum einen dem ursprünglichen Kontext bzw. Systemen entzogen – verliert also den Kultwert – und wird zum anderen zu einem künstlerischen Unikat, zu einer Ikone, gemacht, was sich auch an der Größe der Abzüge, der Rahmung hinter Glas, der Hängung und Beschriftung zeigt. So kommt es, dass es nun – aufgrund des Funktionswandels – rein ästhetisch oder fachmännisch beurteilt wird und einer institutionalisierten Rezeption unterworfen ist. Diese Vorgehensweise hat auch zur Folge, dass Modefotografien wie Kunstwerke rezipiert werden und somit – verstärkt seit den 90er Jahren – der Modefotograf auch einen Status als Künstler erlangen konnte. Und damit wurden ihm wiederum größere künstlerische Freiheiten zugesagt, was aktuelle provokante Bildschöpfungen und schließlich die Verbindung von Selbstbildnis und Modefotografie nach sich zog.

Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass nur ein geringer Teil von Modefotografien als Inkunabeln des Genres gelten und einen überzeitlichen Wert – völlig abgekoppelt von der dargestellten Mode – erlangt haben. Als Vorreiter dieser Musealisierung ist sicherlich Helmut Newton zu nennen, der seine Arbeiten in den 70er Jahren in Form von hochwertigen Publikationen herausbrachte und sich damit auch einen Namen in der Kunstwelt machte. Ihm war bewusst, dass ein Modefoto genuin nur ephemeren Charakter hat, wohingegen ein Ausstellungskatalog lange Bestand hat. So schreibt er in seiner Autobiografie:

„Ausstellungen sind etwas ganz anderes als die bedruckte Seite: Man hat es mit ganz anderen Dimensionen zu tun. Originalvergrößerungen, seien sie klein oder groß, wirken ganz anders auf den Betrachter. Und während eine Zeitschrift ein ephemeres Medium ist, ist ein Buch wie ein Haus: Es hat lange Zeit Bestand. Es sind zwei ganz verschiedene Disziplinen.“²²⁹

Zudem ist auch seitens der Modezeitschriften eine Tendenz zu beobachten, ihre Modefotografen in den Rang von Künstlern zu erheben, indem deren Fotografien in Auflagen und Signaturen, wie bei Kunstfotografien üblich, angepriesen werden.²³⁰

Die Musealisierung oder wissenschaftliche Untersuchung von Modefotografien aber ist kein alleinstehendes Phänomen, ganz im Gegenteil, denn in anderen Forschungszweigen kam es in den letzten Jahrzehnten zu immer mehr Untersuchungen von Kunstformen, die als Ausdruck der Massenkultur gelten.²³¹ Die Kunstgeschichte hatte hingegen noch lange gezögert, sich diesen Forschungsrichtungen anzuschließen und sich mit populärem Bildschaffen zu befassen. Oft wurde befürchtet, die Wissenschaft selbst zu trivialisieren.²³² Vice versa ist

²²⁹Newton 2002, S. 329.

²³⁰So hat die deutsche Vogue im Jahr 2000 ein Jubiläums-Portfolio angepriesen, eine „imponierende Symbiose aus Mode und Kunst“. Es umfasste eine auf 2000 Exemplare limitierte, handnummerierte Fotoedition von 45 Bildern der berühmtesten Vogue-Fotografen, hergestellt im Novaspace und Novatone-Verfahren, Preis 198,00 DM. Vgl. Vogue deutsch, 9/2000. Und die Zeitschrift Amica weist beispielsweise in ihren Ausstellungstipps auf eine Herbert List-Retrospektive im Mailänder Dolce & Gabbana-Showroom hin. Vgl. Amica, 06/2008, S. 30.

²³¹So kam beispielsweise in den 60er Jahren in der Literaturwissenschaft die Trivialliteraturforschung auf. Vgl. Hofmann 1972. Vgl. auch: Bürger, Christa: Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA. In: Christa Bürger, Peter Bürger (Hrsg.): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 34–55. Und auch die Musikwissenschaft hat sich der Trivialmusik angenommen.

²³²Vgl. Forssman 1975, S. 7.

aber auch die Frage, inwieweit triviale, kitschige oder in unserem Fall angewandte Kunst in den Status von Hochkunst erhoben wird, allein dadurch, dass man sie einer wissenschaftlichen Analyse unterzieht. Sicherlich muss sich auch die vorliegende Arbeit diese Frage gefallen lassen, doch vertritt sie die These, dass eine Untersuchung von Modefotografien – insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Selbstreferentialität des Fotografen – nur unter einer kritischen kunstwissenschaftlichen Herangehensweise erfolgen kann. Die Ergebnisse, die hier erzielt werden sollen, sollen einen Beitrag zur Erforschung des Selbstverständnisses von angewandt arbeitenden Fotografen leisten, das bisher noch nicht ins Interesse der Forschung gerückt und angesichts des gesellschaftlichen Wandels und der Diskussion über die Bildwissenschaft von besonderer Aktualität ist. Insbesondere die vielfältigen Funktions-transfers – vom Mode- ins Kunstsystem und von dem Privaten ins Öffentliche – die auf den fotografischen Selbstbildnissen von Modefotografen einwirken, sind so noch nicht zur Sprache gekommen und sicherlich auch für viele postmoderne Selbstdarstellungen aufschlussreich.²³³

Wird die Frage nach Originalität und Authentizität neu gestellt, so haben sich auch die Grenzen zwischen der so genannten Hochkunst und der Popkultur in der Postmoderne längst aufgelöst. Insbesondere bietet das Metier der Modefotografie vielen Fotografen die Möglichkeit, ihre Positionen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Der Veröffentlichungsort kann durchaus auch als künstlerisches Experimentierfeld dienen, wie Tillmans es in einer Vorreiterrolle vollzog und somit das System Kunst in das System Mode überführt.²³⁴ Allerdings hat Kranzfelder nicht unrecht, wenn er ausführt, dass die kritischen Inhalte einzelner avantgardistischer Kunstströmungen bei der Inszenierung der Modefotografie vollkommen verloren gehen, denn allein die Ästhetik wird übernommen.²³⁵ Dies lässt sich auch von Umberto Eco stützen, der darlegt, dass der Massenkultur verschiedene Anklagepunkte vorgeworfen werden, von denen einer besonders bedeutend ist: Die Massenmedien stützen den herrschenden Geschmack, seien resistent gegen Erneuerungen.²³⁶ Dies lässt sich sicherlich auch auf die Mehrzahl von Modefotografien beziehen, die bloß einer Verkaufsästhetik unterliegen. Doch dies als allgemeines Urteil stehen zu lassen ist problematisch, weil Modefotografien durchaus eine visuelle Instanz des Alltags sind. So wird diese Arbeit die Frage,

²³³Forssmans Untersuchung ist noch in einem weiteren Punkt aufschlussreich, weil er einen „Verrückungseffekt“ in der Musik konstatiert, beispielsweise wenn ein Volkslied im Konzertsaal von einem Opersänger gesungen wird. Dadurch werde ein Hochkunst-Effekt angestrebt, der die Sache selbst verfälsche. Vgl. Forssman 1975, S. 12. Die Herauslösung eines Kunstwerks aus seinem spezifischen Kontext und seine Überführung in ein anderes Medium könne übrigens ebenfalls zu einer Verfremdung führen, eine Wirkung, auf die die Surrealisten setzten. Dies wäre ein lohnender Aspekt, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

²³⁴Siehe Kapitel 3.3.2.

²³⁵Zudem sei Modefotografie oftmals nur ein Abklatsch ihrer künstlerischen Vorbilder. Vgl. Kranzfelder 1993, S. 160. Diese Aussage Kranzfeldes lässt sich in ähnlicher Form bei Adorno und Horkheimers Definition der Kulturindustrie finden, denn dort heißt es in Bezug auf „schwache Kunstwerke“: „Anstatt diesem Scheitern sich auszusetzen, in dem der Stil des großen Kunstwerks seit je sich negiert, hat das schwache immer an die Ähnlichkeit mit anderen sich gehalten, an das Surrogat der Identität. Kulturindustrie endlich setzt die Imitation absolut.“ In: Horkheimer/Adorno 1969, S. 139.

²³⁶Vgl. Eco 1994, S. 42.

ob man sich nicht am „Ende der Kunstgeschichte“²³⁷ als Bildwissenschaftler auch diesen Produkten der zeitgenössischen visuellen Kultur annehmen muss, bejahen.

Wie sich anhand der Ausführungen zeigte, sind die Sphären Kunst und Kommerz keinesfalls als antonymisch zu verstehen, sondern überlappen sich, und das bereits in vormoderner Zeit. Dennoch scheint der Modefotografie einerseits ein Status als Gebrauchskunst zuzukommen, andererseits ließ sich ein Musealisierungsprozess beobachten, der sich auf die Ontologie des fotografischen Bildes als polysemische Botschaft stützte. So wurde deutlich, dass sich die Diskurse von dem kommerziellen Umfeld auf eine wissenschaftliche und ästhetische Betrachtung verschieben. Dass zeitgenössische Modefotografen an dieser Entwicklung bewusst partizipieren, wird im Hauptteil anhand der Analysen zu Helmut Newton, und als Vergleich von F. C. Gundlach und Juergen Teller, nachverfolgt werden. Es zeigte sich, dass die Kontextverschiebung der Modefotografie daher der wichtigste Faktor in der Verschiebung des Selbstverständnisses vom „commercial photographer“ zum Autorenfotograf betrachtet werden kann.

Ebenso wichtig ist es aber auch, auf die Intention und Rahmenbedingungen der Selbstbildnisse zu achten, um Rückschlüsse auf die Funktion zu erhalten. Anhand von soziologischen Untersuchungen wurden die gesellschaftlichen Veränderungen aufgezeigt, die zu einem Verlust der Trennschärfe von öffentlich und privat führten. Vor diesem Hintergrund bewegen sich auch die Selbstbildnisse von Modefotografen, weil sie diese gesellschaftliche Realität in überspitzter Weise für sich entdeckt haben.

Nach diesem theoretischen Teil, der die kunstsoziologischen und gesellschaftlichen Grundbedingungen der Einstufung von angewandt-kommerzieller und autonomer Autorenfotografie aufgezeigt hat, gilt es die verschiedenen Formen der Selbstreferentialität methodisch greifbar zu machen.

2.2 Selbstreferentialität in Fotografie und Autobiografie

Susan Sontag stellt in ihrer berühmten Abhandlung „On Photography“ fest, dass Fotografie in Museen oftmals genauso wie Malerei ausgestellt werde. Doch diese Parallelisierung von Fotograf und Maler sei ein Irrtum, da Fotografen in den meisten Fällen hinter ihrem Bildprodukt zurücktreten und nur eine untergeordnete Rolle spielten. In der Fotografie dränge sich immer der fotografierte Gegenstand, das Thema, in den Vordergrund.²³⁸

In gewisser Weise lässt sich dies auch auf die inszenierte Fotografie von Mode – insbesondere der frühen, stilisierten Modefotografie – übertragen, soll sie doch auch einen in sich geschlossenen, illusionistischen Bildraum herstellen, in dem der Fotograf selbst nicht aufspürbar ist. So beschrieb Beaton das Ziel der Modefotografie:

²³⁷Belting 2002.

²³⁸Vgl. Sontag 1984, S. 130f.

„It is up to the fashion photographer to create an illusion. In doing so, he is not behaving with dishonesty, but when properly invoked, the result is not merely an illusion: rather, it makes the observer see what he should see.“²³⁹

Dies ist insbesondere bei den dynamischen, spontanen Aufnahmen Munkacsis der Fall, aber auch bei neoklassizistischen und surrealistischen Arrangements von Horst, Hoyningen-Huene und Beaton, und zuvor bei Baron de Meyer, dessen üppig ausgestattete Modefotografien eine in sich geschlossene Parallelwelt evozieren. Dabei inszeniert zwar der Fotograf das Bildarrangement, doch die Bildillusion ist absolut, vollkommen unterschieden von der Realität, zu der auch der Fotograf selbst gehören würde. Oftmals wird – insbesondere bei Werbestrecken – der Name des Fotografen nicht genannt, sodass allein das Bild Bedeutung im jeweiligen Kontext erlangt, wohingegen die individuelle Autorschaft keine Rolle zu spielen scheint.²⁴⁰ Allerdings gibt es eine geringe Zahl von Ausnahmen in der Modefotografie, die dieser Bildauffassung zuwiderlaufen und in denen der Fotograf sich *im Bild* zeigt und sich dadurch explizit als Bildschaffender ausweist. Doch in dem Moment, wenn die Anwesenheit des Fotografen sichtbar wird, wird die Bildillusion unwiederbringlich zerstört. Gleichzeitig aber zeugt sie von einem wachsenden Selbstbewusstsein des Fotografen, der seinen Platz *hinter* der Kamera mit dem *davor* eintauscht. Mit welchen bildimmanenten und kontextuellen Strategien sich Modefotografen selbst inszenieren, ist eine der zentralen Leitfragen, die in dem analytischen Teil der Arbeit Anwendung finden werden.

Folglich musste in einer medienspezifischen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Selbstbildnis insbesondere das Auktoriale innerhalb der Bildgenese und -rezeption untersucht werden, was eine traditionelle ikonografische Klassifizierung nicht leisten kann. Als methodische Grundlage wird daher die Semiotik herangezogen, die u. a. das Verhältnis des Zeichens zu seinem Bezeichneten, bzw. der Abbildung zur Realität untersucht. Denn sie soll neben der Autobiografieforschung als Analyseinstrument dienen, da beide in Bezug auf die Selbstreferentialität des fotografischen Selbstbildnisses ausgesprochen aufschlussreich sind: So dient die Semiotik der Analyse des Verhältnisses von Bildobjekt und Repräsentation und somit der Referentialität des Bildes, wohingegen die Autobiografieforschung die Problematik der selbstreferentiellen Darstellungsmittel beleuchtet. Beides wird sich im Folgenden als adäquate Methodik erweisen.

Wenn der Frage nach der Funktion und der intendierten Rezeption der jeweiligen Selbstdarstellung nachgegangen wird, so verbindet sich dies auch immer mit den bildimmanenten Blickstrukturen zwischen Betrachter und Fotograf. Insbesondere das fotografische Selbstbildnis setzt sich oft genuin mit der Hinterfragung der Abbildqualitäten des fotografischen

²³⁹Beaton, Cecil/Buckland, Gail: The magic image. The Genius of Photography from 1839 to the present day. Boston, Toronto: Little, Brown & Company, 1975, S. 280. Hervorhebung im Original.

²⁴⁰So ließ sich allein durch eine unverwechselbare Bildsprache eine Zuschreibung erlangen, wie es beispielsweise Blumenfeld anstrebte: „Blumenfeld’s ambition is to have his photographs so personal that even if they are not signed people who know about photography will immediately recognize their origin, their style.“ Kraus, H. Felix/Downes, Bruce: Blumenfeld at Work. In: Popular Photography, Oktober 1944, S. 38–46 und S. 88–90, hier S. 90. Entscheidend für die Nennung des Namens ist zumeist, ob es sich um eine redaktionelle Arbeit für die Zeitschrift oder um eine Werbeanzeige handelt.

Mediums auseinander.²⁴¹ Dies ist vor allem bei Selbstdarstellungen zu beobachten, die den Fotografen explizit als Bildschaffenden darstellen, was auf den Bildentstehungsprozess verweist, und es ist auch bei Selbstbildnissen von Modelfotografen relevant, da insbesondere das Metier der Modelfotografie genuin darauf ausgerichtet ist, eine in sich geschlossene Bildillusion zu schaffen. In dem Moment, wenn der Autor im Bild auftaucht, wird das geschlossene System zerstört. Die vorliegende Untersuchung stützt sich auf die Annahme, dass fotografische Selbstbildnisse besonders deutlich von ihrem Verhältnis zur Realität geprägt sind – weitaus mehr, als es bei Formulierungen malerischer Bildmedien der Fall ist. Dies lässt sich anhand des Objekt- bzw. Referentenbezuges verdeutlichen, wie er von der semiotischen Forschung bezeichnet wird. Die Veränderung in der Selbstdarstellung von Modelfotografen, die sich im Dreiecksverhältnis von Betrachter, Bild und Fotograf äußert, lässt sich anhand der semiotischen Zeichenklassen der Objektrelation beschreiben. Diese methodische Vorgehensweise kann der Untersuchung der Selbstdarstellungen insbesondere vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der öffentlichen Repräsentation der Fotografen dienen und dabei aufschlussreiche Bezüge offenlegen. Denn wie sich zeigte, ist die Selbstdarstellung von Modelfotografen auch immer mit der Frage nach ihrem Selbstverständnis verbunden, das sich im Bild manifestiert. Stellen sie sich im Modelfoto auktorial als Fotografen dar oder in einer klassischen Porträtsituation in einem privaten Kontext?

Diese Arbeit vertritt die These, dass sich die von Charles S. Peirce entwickelten triadischen Zeichen des Objektbezugs *Ikon*, *Index* und *Symbol* nicht nur auf die Fotografie als Medium, sondern auch konkret auf fotografische Selbstdarstellungen anwenden lassen.²⁴² Diese Begrifflichkeiten können dazu dienen, das Selbstverständnis der Fotografen anhand ihrer Selbstdarstellungen zu untersuchen, und zum ersten Mal wird eine Kategorisierung von ikonischen, symbolischen und indexikalischen Selbstbildnissen vorgeschlagen. Zudem lässt sich anhand des Objektbezugs eine Entwicklung im Umgang mit dem Ich und der Betrachterposition feststellen, was in den Einzelanalysen immer wieder einen wichtigen Platz einnehmen wird.

Im Folgenden gilt es zu erläutern, dass das fotografische Selbstbildnis im Spiegel oder mit Hilfe des Schattens über die fotografische Indexikalität, die von Peirce, Barthes und Krauss postuliert wird, hinausgeht, weil es die Bildentstehung selbst zum Thema des Bildes macht. Somit 'schreibt' sich nicht nur der fotografische Referent, das Bildobjekt, qua fotochemischen Prozess in das Bild 'ein', sondern auch die Autorschaft wird im Bild dargestellt und ist somit eindeutig zuschreibbar. Dies lässt sich als performativer Akt nach der Sprechakttheorie Austins beschreiben.²⁴³ Hingegen werden die als ikonisch beschreibbaren Selbstbildnisse, in denen der Fotograf als Porträierter, ohne Hinweis auf den Schaffenspro-

²⁴¹ Siehe Kapitel 1.

²⁴² Die Untersuchung geht zunächst von Charles Sanders Peirce aus, der als einer der Begründer der modernen Semiotik gilt. Dieser entwickelte bereits im 19. Jahrhundert eine Kategorienlehre, die sich mit den Erscheinungsweisen des Seins befasst. Diese ist grundlegend für seine Zeichenlehre, die die methodische Ausgangsbasis dieser Arbeit bildet.

²⁴³ Vgl. Austin 1972, S. 27. Zu Austin siehe Kapitel 1.

zess selbst, erscheint, in erster Linie durch Ähnlichkeit bestimmt und benötigen zusätzlich eine Deklaration durch den Bildtitel.²⁴⁴

Peirce unterscheidet in seiner Zeichenlehre drei Formen des Zeichens, Ikon, Index und Symbol, die durch unterschiedliche Verbindungen zu dem Objekt, das sie bezeichnen, bestimmt werden.²⁴⁵ Das Verhältnis zum Objekt wird nach Peirce grundlegend beim Ikon durch strukturelle Ähnlichkeit, beim Symbol durch arbiträre und konventionalisierte Codes und beim Index durch physikalische Kausalität charakterisiert.²⁴⁶

In der folgenden Untersuchung des fotografischen Selbstbildnisses von Modelfotografen können die Kategorien ikonisch, indexikalisch und symbolisch ausgesprochen hilfreich sein, da sie aufzeigen, wie die Selbstrepräsentation in Beziehung zum Realismusproblem angelegt ist.

Dabei bildet der Realitätsbezug der Fotografie die entscheidende Grundlage, vor dem sich das autoreferentielle Bild abspielt, weshalb ein kursorischer Überblick über die Forschungspositionen bezüglich der Semiotik der Fotografie gegeben werden soll. Da eine analoge Fotografie sowohl eine Ähnlichkeit zu dem abgebildeten Objekt aufweist, als auch in einer physischen Abhängigkeit von ihm entsteht, liegt nahe, sie als ikonisch und zugleich indexikalisch zu beschreiben.²⁴⁷ Doch neben der Ikonizität werden dem fotografischen Bild von einigen Theoretikern auch Aspekte der Arbitrarität zugesprochen, die es ins Feld des Symbolischen verweisen. Die Darstellung und Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Objektbezug der Fotografie dient als Grundlage für das Verständnis des autoreferentiellen Bezuges im fotografischen Selbstbildnis. Hier soll die Auffassung vertreten werden, dass Bildarrangements dieses fotografischen Sujets sowohl ikonische, symbolische als auch indexikalische Charakteristika besitzen können. Diese können in den Bildformulierungen unterschiedlich deutlich und auch in Kombination hervortreten und thematisieren neben dem Verhältnis zur Realität auch den Platz des Betrachters und die Intention des Fotografen.²⁴⁸

²⁴⁴Auf die Bedeutungskonstitution von Fotografien durch verbale Zusätze wurde bereits hingewiesen, siehe Kapitel 2.1. Auf Lejeunes „Autobiografischen Pakt“ wird im Folgenden im vorliegenden Abschnitt noch eingegangen.

²⁴⁵Nach Peirce ist der Objektaspekt neben dem Zeichenaspekt und dem Interpretantenaspekt eines der drei Korrelate des Zeichens. Hier ist vor allem die Beziehung des Zeichens zu seinem Objekt, das es bezeichnet, von Bedeutung, da dies auch auf die Ontologie des fotografischen Bildes bezogen werden kann.

²⁴⁶Einen knappen Abriss der Peirce'schen Trichotomien gibt u. a.: Oehler, Klaus: Charles Sanders Peirce. München: Beck, 1993, Beck'sche Reihe Denker 523, S. 127f.. Vgl. zum Ikon: Hartshorne, Charles/Weiss, Paul (Hrsg.): Collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. II: Elements of Logic (1932). Fünfte Auflage. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1980, 2.247. Vgl. auch Peirce, Charles Sanders; Helmut Pape (Hrsg.): Phänomen und Logik der Zeichen. Zweite Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 64f.. Vgl. Kurze Logik. MS 595, 1895. In: Peirce, Charles Sanders; Kloesel, Christian/Pape, Helmut (Hrsg.): Semiotische Schriften. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 202-229, hier S. 205. Zum Index: Vgl. Hartshorne/Weiss 1980, 2.247. Die Kunst des Raisonierens. MS 404, 1893. In: Peirce 1986, S. 191-201, hier S. 198. Zum Symbol: Hartshorne/Weiss 1980, 2.247.

²⁴⁷Dies gilt allerdings nicht für die digitale Fotografie, bei der nicht mehr zwangsläufig eine indexikalische Beziehung zum Referenten besteht, da digital eine eigene 'Realität' geschaffen werden kann. Somit wären computergenerierte Bilder ohne einen kausalen Bezug zum realen Objekt als ikonisch zu bezeichnen.

²⁴⁸Hinsichtlich der Objektrelation hat Peirce selbst das fotografische Zeichen einerseits als Ikon, andererseits als Index bezeichnet. Vgl. Peirce 1993, S. 65. Vgl. auch: Kurze Logik. MS 595, 1895. In: Peirce 1986, S. 202-229, hier S. 205. „Logisches Traktat Nr. 2 und zwei Teile der Dritten Lowell-Vorlesung von 1903.“ In:

Von Peirces semiotischer Objektrelation ausgehend entstanden in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Untersuchungen, die sich mit dem Realitätsbezug der Fotografie auseinandersetzen. Vielen dieser Studien ist gemein, dass das Medium der Fotografie nur in *eine* bzw. *zwei* Kategorien des Realitätsbezuges eingeordnet werden. In der vorliegenden Untersuchung soll hingegen die These aufgestellt werden, dass es sich bei Fotografien je nach Bildinhalt um ikonische, symbolische oder indexikalische Charakteristika handeln kann und dass eine technische Kausalitätsbeziehung allein nicht ausreicht, um der Fotografie den Status als Index zuzuweisen.

Ikonische und zugleich indexikalische Qualitäten werden in der Folge von Peirce u. a. von Krauss, Barthes und Broeg für die Fotografie postuliert. So betont Krauss in ihrem bekannten Essay „Notes on the Index“ die indexikalische Referentialität als Medienspezifikum.²⁴⁹ Doch Krauss übersieht, dass Fotografien durchaus symbolische Bezüge aufweisen können, wenn sie sich zum Beispiel auf ikonografische Konventionen beziehen. Der primäre Charakterzug als Index kann allein Gültigkeit beanspruchen, wenn die technische Entstehung und Bedingtheiten des fotografischen Bildes betrachtet werden.

So greift auch Krauss' Beschreibung der Fotografie primär als Index zu kurz, wenn sie postuliert: „Das Bindegewebe, das die von der Fotografie festgehaltenen Gegenstände zusammenhält, ist eher das der Welt selbst, als das eines kulturellen Systems.“²⁵⁰

Hier wird eine Gegenposition zu Peirce und Krauss eingenommen, da davon auszugehen ist, dass Fotografien durchaus auch ein symbolischer Charakter zukommt. Ähnlich der Sprache, die nach semiotischer Begrifflichkeit ebenfalls symbolisch ist, kann eine fotografische Abbildung durch willkürlich zugeschriebene Konvention erfolgen. Auch die Übernahme traditioneller Topoi ist bereits ein symbolischer Akt, sowie die Auseinandersetzung mit den Darstellungskonventionen des Selbstbildnisses.

Krauss' Ausführungen basieren auf Roland Barthes, der ebenfalls die These vertritt, dass sich der Referent ins Bild 'einschreibt'. So stellt dieser in Hinblick auf die physische Verbindung der Fotografie mit ihrem Referenten fest:

„ Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin [...]“²⁵¹

Barthes beschreibt die Fotografie als perfektes Analogon der Wirklichkeit und weist zudem auf die kausale, physische Bedingtheit, der Abhängigkeit vom Referenten, hin. Die Ähnlich-

Peirce, Charles Sanders; Kloesel, Christian/Pape, Helmut (Hrsg.): Semiotische Schriften. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 98-165, hier S. 114. Die Kunst des Rasonierens. MS 404, 1893. In: Peirce 1986, S. 191-201, hier S. 193. Auch Hartshorne/Weiss 1980, 2.281.

²⁴⁹Wie Krauss postuliert, habe Marcel Duchamp als erster die Verbindung zwischen dem Zeichentyp des Index und der Fotografie hergestellt. Vgl. Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index: Teil 1 [1976]. In: Herta Wolf (Hrsg.): Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000a, Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2, S. 249-264, hier S. 253.

²⁵⁰Krauss, Rosalind: Anmerkungen zum Index: Teil 2 [1977]. In: Herta Wolf (Hrsg.): Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000b, Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2, S. 265-276, hier S. 267.

²⁵¹Barthes 1985a, S. 90f.

keitsbeziehung, die Ikonizität des fotografischen Bildes, wird bei Barthes besonders betont, sie erscheine sogar als Double des Objektes.²⁵² Darüber hinaus besitze sie eine Verweis- und Beweisfunktion, denn das „Es-ist-so-gewesen“ sei das „Noema der Photographie“.²⁵³ Der fotografische Referent sei die *notwendig* reale Sache, die vor der Kamera platziert war. Dabei kommt bei Barthes den avantgardistischen Bildkonzepten und -techniken wie z. B. Solarisationen und Negativbearbeitungen, die eben eine bloße Wiederholung der Wirklichkeit verneinen, kein Platz zu. Dabei haben sie sich bereits in den 20er Jahren von der Realitätsabbildung abgewandt und dem Medium der Fotografie einen symbolischen Ansatz verliehen, den Barthes und auch Krauss mit dem Beharren auf Indexikalität nicht gerecht werden. Denn Barthes hat die Fotografie bekanntermaßen als „Botschaft ohne Code“ bezeichnet.²⁵⁴

Doch Barthes räumt in seinen Schriften dem symbolischen und somit kodierten Gehalt des fotografischen Mediums durchaus einen Platz ein. So weist er auf mehrere bildmäßige Verfahren hin, die der Fotografie einen zusätzlichen Sinn, Konnotation und somit eine Kodierung verleihen.²⁵⁵ Im Kontext dieser Arbeit erweist sich das Konnotationsverfahren der Objekte am fruchtbarsten, beschreibt Barthes dort doch neben der Ideenassoziation auch kulturelle Symbole, die über sich hinaus auf einen anderen Zusammenhang verweisen.²⁵⁶ Die Übernahme ikonografischer Topoi älterer Bildmedien ist dabei nur ein Beispiel. Zudem erfolgt in Bezug auf die pragmatische Ebene auch durch den Veröffentlichungs- und Nutzungskontext eine symbolische Bezugnahme, auf die schon hingewiesen wurde. Barthes zeigt auch auf, dass Codes die Lektüre steuern.²⁵⁷ Darüber hinaus beruht unsere Bildbetrachtung – und zwar nicht nur in Bezug auf Fotografie, sondern auf Bildmedien im Allgemeinen – immer auf Wahrnehmungsmustern und einer kulturellen Verknüpfung, worauf Umberto Eco hinweist. Auch Barthes erwähnt, dass der Betrachter *gleichzeitig* die perzeptive und kulturelle Botschaft rezipiere.²⁵⁸ Daher sind ikonische Darstellungen durchaus konventionell bestimmt, wobei hier mit der Begrifflichkeit „konventionell“ auch der Einfluss von Wahrnehmungs- und Erkennungs-codes zu verstehen ist. Von einer „Botschaft ohne Code“ kann also keinesfalls die Rede sein.

So vertritt Eco folgende Hypothese, die auch die Grundlage der Semiotik bildet: Unter jedem Kommunikationsprozess existieren Regeln oder Codes und diese beruhen auf irgendeiner kulturellen Übereinkunft.²⁵⁹ Denn ohne erlernte Erfahrung könne man bestimmte Zei-

²⁵²Vgl. Barthes 1985a, S. 13.

²⁵³Barthes 1985a, S. 87.

²⁵⁴Vgl. Barthes 1990a, S. 13. Darin, dass sich eine konnotierte und somit kodierte Botschaft auf der Grundlage einer Botschaft ohne Code, also einer denotierten Botschaft, dem Analogon, entwickeln kann, sieht Barthes das strukturelle Paradox der Fotografie. Vgl. „Das fotografische Paradox“. In: Barthes 1990a, S. 12ff.. Allerdings revidiert er später sein striktes Urteil über die Unkodiertheit der Fotografie in „Die helle Kammer“. Vgl. Barthes 1985a, S. 99.

²⁵⁵Zu den Konnotationsverfahren zählt er die Fotomontage, die Pose, Objekte, Fotogenität, Ästhetizismus und Syntax. Vgl. Barthes 1990a, S. 16f.

²⁵⁶Vgl. Barthes 1990a, S. 18.

²⁵⁷So spielen die Kenntnisse des Betrachters eine wichtige Rolle sowie dessen sozialer Status, Bildung, kulturelles Umfeld etc.

²⁵⁸Vgl. Barthes 1990b, S. 32.

²⁵⁹Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik [1972]. Neunte Auflage. München: W. Fink, 2002, S. 20.

chen und Hinweise nicht richtig deuten. Eco schlussfolgert daraus, dass alle als Indices interpretierbaren visuellen Phänomene als konventionelle Zeichen betrachtet werden können.²⁶⁰

Eco vertritt die These, dass das ikonische Zeichen nicht mit dem Gegenstand Eigenschaften gemein hat, sondern mit dem *Wahrnehmungsmodell* des Gegenstandes.²⁶¹ Dies wird auch von den Untersuchungen der Gestaltpsychologie gestützt. So weißt Rudolf Arnheim darauf hin, dass Abbilder wesentliche Wahrnehmungsqualitäten ihrer Objekte aufnehmen.²⁶² Das, was ikonisch erscheint, ist somit nicht nur von Ähnlichkeit, sondern bereits durch Selektion bestimmt. Darüber hinaus stützt sich die visuelle Wahrnehmung nach Arnheim neben der spontanen Herleitung aufgrund der Formkomposition auch auf zuvor erworbene Kenntnisse und ist somit wiederum kodiert.

Die Gestaltpsychologie geht davon aus, dass Mängel der selektiven Darstellung durch angeleitetes Wissen ausgeglichen werden.²⁶³ Übertragen auf das ikonische Zeichen bedeutet dies, dass es niemals durch eine absolute Ähnlichkeit zu seinem Objekt bestimmt ist, sondern nur aufgrund der erlernten Wahrnehmungsmodelle verstanden und erkannt werden kann.²⁶⁴ Dabei ist die Übereinstimmung von dem abgebildeten Objekt und dem darauf bezogenen Ikon keineswegs perfekt, sondern es handelt sich in den meisten Fällen nur um eine partiell übereinstimmende gemeinsame Perzeptionsform.²⁶⁵ Problematisch sind diese Ansätze aber, weil von einer Objektivität der Fotografie ausgegangen wird, die diese aber nicht besitzt. Fotografien sind niemals identisch mit dem Blick des Menschen, auch wenn der erste Eindruck dies suggeriert.²⁶⁶

Eine ähnliche Position wie Eco nimmt Ernst H. Gombrich ein, der als wichtiger Vorläufer einer expliziten Semiotik der Kunst gilt.²⁶⁷ In seiner Untersuchung zur Arbitrarität in der malarischen Repräsentation befasst er sich mit dem Merkmal der Konventionalität in der Malerei.²⁶⁸ Das Sehen wird bei ihm als Prozess des Entzifferns arbiträrer Zeichen verstanden und

²⁶⁰Vgl. Eco 2002, S. 199. Konkret auf die Fotografie bezogen weist er darauf hin, dass sich der fotografische Code auf syntagmatische Einheiten des Wahrnehmungscode stütze. Vgl. Eco 2002, S. 261. Siehe auch Eco, Umberto: Über Spiegel. In: Umberto Eco (Hrsg.): Über Spiegel und andere Phänomene. Zweite Auflage. München: dtv, 1991, S. 26–61, hier S. 56.

²⁶¹Vgl. Eco 2002, S. 213.

²⁶²Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Siebte Auflage. Köln: DuMont, 1996, S. 135.

²⁶³Vgl. Schütt, Miriam: Ästhetische Semiotik der Fotografie. In: Fotogeschichte, 18/ 1985, S. 57–61, hier S. 59; Smith, Kim C.: Kunstgeschichte und Semiotik. In: Walter A. Koch (Hrsg.): Semiotik in den Einzelwissenschaften. Bochum: Brockmeyer, 1990, S. 565–587, hier S. 569.

²⁶⁴Eco schlussfolgert daraus, dass Bilder durch diese angeleitetes Konventionen auch eine Form der Sprache seien und somit mit semiotischen Begrifflichkeiten untersucht werden können. Vgl. Eco 2002, S. 197ff.

²⁶⁵Vgl. Brög, Hans: Erweiterung der allgemeinen Semiotik und ihre Anwendung auf die Life-Photographie. Grundlegende Überlegungen für eine künftige Didaktik und Semiotik der Fotografie. Kastellaun/Hunsrück: Aloys Henn Verlag, 1979, S. 24.

²⁶⁶Vgl. Snyder, Joel: Das Bild des Sehens. In: Herta Wolf (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 23–59; Rock, Irvin: Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen. Heidelberg, Berlin: Spektrum. Akademischer Verlag, 1998.

²⁶⁷Vgl. Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Zweite Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000, S. 439.

²⁶⁸Vgl. Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln: Phaidon, 1967. Wie Gombrich weist Kluwe darauf hin, dass das 'Lesen' einer perspektivischen Darstellung, sei es ein

ist somit immer von Konventionen geprägt. Im Bezug auf die Fotografie betont Gombrich den graduellen Aspekt der Ikonizität. Zwar sei Ikonizität für die Fotografie maßgeblich,²⁶⁹ doch sie sei keine Replik des Wirklichen, sondern eine „Transformation, die zurückübersetzt werden muß“²⁷⁰.

Gombrichs Annahme einer graduellen Unterscheidung von Ikonizität und Konventionalität in der Fotografie macht ihn insofern mit Eco und Arnheim vergleichbar, weil alle von einer Kodierung ausgehen. Arnheim betont erlernte Erkennungs-codes bei der visuellen Wahrnehmung und auch Gombrich weist darauf hin, dass es sich bei Fotografien nicht um ein willkürliches Codesystem handelt. Eco betont insbesondere kulturelle Einflüsse, die die Betrachtung aller Ikonen – nicht nur der Fotografie – steuern. Auch Michel Foucault vertritt die Ansicht, dass neben der Sprache auch Wahrnehmungsschemata die wichtigsten Codes einer Kultur bilden.²⁷¹ Von diesen Ansätzen ausgehend muss festgehalten werden, dass unsere Bildbetrachtung niemals unkodiert erfolgen kann und folglich auch die Lektüre von Fotografien durch Codes gesteuert wird. Um in der Peirce'schen Begrifflichkeit zu bleiben, würde dies bedeuten, dass Fotografien durchaus auch symbolische Charakteristika aufweisen können und somit kodiert sind.

Vehement wurde diese Annahme von Pierre Bourdieu vertreten, der darauf hinwies, dass Fotografie die Realität niemals vollständig, sondern nur selektiv darstellen könne.²⁷² Die Fotografie bezeichnet auch er als ein konventionelles System. Dennoch werde die Fotografie allgemein als authentischer Realitätseindruck verstanden, was darin begründet liege,

„weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als realistisch und objektiv gelten. Sie hat sich mit den äußeren Anzeichen einer Sprache ohne Regeln und ohne Syntax dargeboten [...]“²⁷³

Eine Fotografie ist demnach von Konventionen bestimmt und interpretiere die Wirklichkeit, anstatt sie mimetisch abzubilden. Dass wir sie trotzdem 'lesen' und verstehen können, beruht somit auf einem traditionellen Darstellungssystem.

Gemälde oder eine Fotografie, allein durch Konventionen verständlich sei. Vgl. Kluwe, Vincent: Gestaltung in der Fotografie und ihre Bildwirkung. Aspekte einer theoretisch und empirisch orientierten Fotosemiotik. Berlin: Dissertation FU Berlin, 1982, S. 62. Kluwe unterscheidet Primärcodes (Wahrnehmungscodes), Sekundärcodes (Systeme der intentionalen Mitteilungscodes) und Tertiärcodes (soziokulturelle Codes), die eine Rolle bei der Bildbetrachtung spielen. Vgl. Kluwe 1982, S. 182ff.

²⁶⁹Vgl. Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984a, S. 16.

²⁷⁰Gombrich, Ernst H.: Bild und Code: Die Rolle der Konvention in der bildlichen Darstellung. In: Ernst H. Gombrich (Hrsg.): Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984b, S. 274–293, hier S. 278.

²⁷¹„Die fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen, fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.“ Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [Les mots et les choses, 1966]. Neunte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 22.

²⁷²Darauf weist auch Arnheim hin. Vgl. Arnheim in „Film als Kunst“ nach Dubois 1998, S. 42.

²⁷³Bourdieu 1983, S. 85f. Hervorhebung im Original.

Allerdings muss dieser Ansatz Bourdieus doch als zu einseitig kritisiert werden, lässt er doch außer Acht, dass Fotografien trotz Selektion und Bearbeitung physisch von ihrem Referenten abhängen und somit in der Bildgenese eindeutig indexikalisch sind. Ebenso greifen aber auch Erklärungen zu kurz, die in der Indexikalität der analogen Fotografie einen Garanten für den Objektivitätsanspruch der Fotografie sehen, so wie es beispielsweise André Bazin betont.²⁷⁴ Bazin geht sogar so weit, im Aufkommen des mechanischen Reproduktionsprozesses und der fotografischen Automatik die Abwesenheit des Menschen in der Fotografie zu sehen.²⁷⁵

Eine schlüssige Zusammenfassung führt Philippe Dubois durch, der in seiner Untersuchung verschiedene fotohistorische und -theoretische Diskurse nach den Kategorien von Peirce kategorisiert, an denen er eine Entwicklung vom Ikon zum Index festmacht.²⁷⁶ Dabei vertritt er eine „indexikalische“ Theorie der Fotografie. Er stellt die These auf, dass keine Fotografie nur als Bild betrachtet werden kann, sondern immer Resultat des fotografischen Aktes sei.²⁷⁷

Dubois geht also von der Indexikalität als bestimmendes Kennzeichen der Ontologie des fotografischen Bildes aus. Allerdings schreibt er allein dem Moment des Auslösens diese Einschreibung des Referenten zu. Nur in diesem Moment könne die Fotografie als „Botschaft ohne Code“, wie Barthes sie beschreibt, verstanden werden:

„Man beachte allerdings auch, daß das Prinzip der Spur, so wesentlich es auch sein mag, nur ein Moment im gesamten fotografischen Ablauf ist. Denn vor und nach diesem Moment der natürlichen Einschreibung der Welt auf die lichtempfindliche Fläche gibt es zutiefst kulturelle, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten [...].“²⁷⁸

So könne nur im Augenblick der Belichtung selbst das Foto als reine Spur eines Aktes angesehen werden. An dieser Stelle wird deutlich, dass Dubois der Fotografie durchaus eine Kodierung und somit einen symbolischen Gehalt zubilligt. Im Akt hingegen werde das Bild

²⁷⁴Die Geschichte der bildenden Künste sei eine Geschichte der Ähnlichkeit, des Realismus. Die Fotografie habe sie von „ihrem Ähnlichkeitswahn befreit.“ Vgl. Bazin, André: *Ontologie des photographischen Bildes*. In: Wilfried Wiegand (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst* [1945]. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981, S. 257–266, hier S. 258ff.

²⁷⁵Vgl. Bazin 1981, S. 261.

²⁷⁶Vgl. Dubois 1998.

²⁷⁷Dubois verdeutlicht, dass der Fotografie vor allem in den Anfangsjahren des neuen Mediums eine hohe Ikonizität zugeschrieben wurde. So stellt Dubois fest, dass vor allem in den Anfangsjahren die Fotografie als objektives Analogon der Wirklichkeit wahrgenommen wurde. Er bezeichnet dies als „Die Fotografie als Spiegel des Wirklichen (der Diskurs der Mimesis)“, Dubois 1998, S. 30. Nach dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sei der erste Diskurs über die Glaubwürdigkeit der Fotografie als das die Realität abbildende Medium vollständig ausformuliert. Vgl. Dubois 1998, S. 31. Bereits im 20. Jahrhundert und vor allem im Strukturalismus bildete sich ein zweiter Diskurs heraus, der die Fotografie als Transformation des Wirklichen begriff und von Dubois als „der Diskurs des Codes und der Dekonstruktion“ bezeichnet wird. Dubois 1998, S. 30. Schließlich ist laut Dubois durch die semio-strukturalistische oder ideologiekritische Welle ein neuer Diskurs entstanden, der die Fotografie als „Spur eines Wirklichen“ begreift: „der Diskurs des Index und der Referenz“. Dubois 1998, S. 49.

²⁷⁸Dubois 1998, S. 54.

aufgrund der physische Verbindung, Singularität, Bezeichnung und des Beweises als Index verstanden.²⁷⁹

Dubois weist selbst in der Folge von Peirce darauf hin, dass es ikonische Indizes und indexikalische Ikonen geben könne und dass keine der drei Kategorien im Reinzustand existiere, sondern sich die eine auf die zwei anderen stütze.²⁸⁰ Daher ist es besonders verwunderlich, wenn er den indexikalischen Charakter so stark betont und das Foto als Resultat des Aktes begreift, ohne auf die bildimmanenten Darstellungen oder die Publikationsorte einzugehen. Denn dies ist für die fotografische Ontologie mindestens so bedeutsam wie der Aspekt der Referentialität. Dies macht das größte Defizit Dubois' Untersuchung aus.

In dieser Arbeit soll den Ausführungen Peter Riedels zugestimmt werden, der postuliert:

„Weit davon entfernt, aus den Produktionsmodi des Lichtbildes erklärt werden zu können, konstituiert sich photographische Referenz in einem komplexen Gefüge von Relationen, von Symbol- und Handlungssystemen, in die sich die photographische Aussage eingebunden findet.“²⁸¹

So versteht er die Fotografie als Mischform aus Ikon, Index und Symbol.²⁸² Riedel übt auch eine berechtigte Kritik an Dubois, wenn er darauf hinweist, dass Kausalität keineswegs mit semiotischer Relation gleichgesetzt werden könne.²⁸³ Das Lichtbild könne indexikalische Funktionen nur vermittels seines Status als Ikon übernehmen. Zudem stehe sie in Abhängigkeit von begleitenden symbolischen Momenten, die den Verweis auf das Objekt vor der Kamera erst ermöglichen.²⁸⁴

Es lässt sich also festhalten, dass das Lichtbild Elemente eines Ikonen, Index und Symbols in sich vereint.²⁸⁵ Die Fotografie ist nur dann ein reiner Index, wenn sie als Resultat der Einwirkung optischer Effekte auf den Film verstanden wird.²⁸⁶ Diese These lässt sich vor allem durch Aussagen von Barthes, Krauss und Dubois stützen. Studien zur Wahrnehmungspsychologie machten aber deutlich, dass jede Bildbetrachtung bereits durch erworbene Wahrnehmungsmuster kodiert ist und somit dem Bereich des Symbolischen angehört. Für eine Kodierung der Fotografie spricht sich insbesondere Bourdieu aus. Kulturelle Einflüsse sowie Erkennungs-codes steuern auch nach Eco unsere Bild-Wahrnehmung. Dies alles

²⁷⁹Vgl. Dubois 1998, S. 55.

²⁸⁰Vgl. Dubois 1998, S. 66f.

²⁸¹Riedel, Peter: Pragmatik der Photographie. Eine Einführung in die Theorie des photographischen Realitätsbezuges. Marburg: Tectum Verlag, 2002, S. 11.

²⁸²Vgl. Riedel 2002, S. 29.

²⁸³Vgl. Riedel 2002, S. 70.

²⁸⁴Vgl. Riedel 2002, S. 81f.

²⁸⁵Auch Jeanne Boerkey weist in ihrer Untersuchung zur Fotorhetorik auf die Verbindung der drei Eigenschaften hin. Vgl. Boerkey, Jeanne: Fotorhetorik. Schlüssel zur Botschaft des fotografischen Bildes. Düsseldorf: VDM Verlag Dr. Müller, 2004, S. 114. Aufschlussreich ist auch eine Untersuchung von Beat Wyss, in der er das Zeichenmodell Peirces auf den Wandel der Bildbegriffe in drei historischen Abschnitten anwendet, die er in das „kultische Bild“, das „rhetorische Bild“ und das „mechanische Bild“ unterteilt. Dabei weist er darauf hin, dass Bildzeichen als Systeme zu verstehen seien, in denen stets alle drei Zeichenklassen ineinander verschränkt erscheinen. Vgl. Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

²⁸⁶Vgl. dazu auch Nöth 2000, S. 185.

spricht für eine symbolische, da kodierte, Komponente der Fotografie. Darüber hinaus muss eine Fotografie immer auch in ihrem Kontext verstanden und analysiert werden, der oftmals eine symbolische Bedeutung beinhaltet. Unbestreitbar weist die Fotografie aber auch eine Ähnlichkeitsbeziehung zu ihrem Referenten auf und lässt sich als ein Ikon beschreiben. Die Ikonizität widerspricht schließlich auch nicht der Annahme einer Kodierung, da Gombrich darauf hinweist, dass es sich nicht um einen willkürlichen Code handle. Es überlagern sich somit mehrere Bedeutungsebenen, die jeweils unterschiedlich deutlich den Bildinhalt determinieren. Es lässt sich folglich die These vertreten, dass alle drei Zeicheneigenschaften zusammenwirken können.

Die Fotografie kann folglich als Ikon mit einem indexikalischen Referentenbezug und symbolischen Zusätzen gelten, die je nach Bildlösung unterschiedlich deutlich hervortreten können. Das, was für die Fotografie im Allgemeinen Gültigkeit beanspruchen kann, lässt sich erstmalig auch auf das Genre des Selbstbildnisses in der Fotografie übertragen. Anhand dieses Sujets zeigen sich die verschiedenen Zugänge des Realismusproblems besonders deutlich, weil sie die Frage nach der Selbstreferentialität der Darstellung aufwerfen.

Bei einer medienspezifischen Auseinandersetzung, die dieser Arbeit zugrunde liegt, muss vor allem dem Auktorialen innerhalb der Bildgenese ein wichtiger Platz eingeräumt werden.

Wie sich in den vorhergegangenen Abschnitten zeigte, zeichnet sich das ikonische Zeichen durch Ähnlichkeit zu seinem Objekt aus. In Übertragung auf das *Selbstbildnis* bedeutet *ikonisch*, dass die Fotografie hier primär als 'beweisendes Medium' der Authentizität eingesetzt wird. Ähnlichkeitsbeziehung vom fotografierten Objekt und dem fotografischen Bild stehen in dieser Bildauffassung im Vordergrund. Es handelt sich um eine konstative, also bloß beschreibende Äußerung über sich selbst, die somit im Gegensatz zum performativen Akt der Sprechakttheorie nach Austin steht.²⁸⁷ Das Selbstbildnis als Simulakrum der Wirklichkeit geht mit der Negation des Schaffensprozesses einher. In dieser Gruppe von mimetischen Selbstbildnissen steht der *Mensch* und nicht der *Fotograf* im Vordergrund.

Diese Form von Selbstbildnissen, die sich auf Ähnlichkeitsbeziehungen zur Wirklichkeit stützen, werden oftmals genutzt, um der Nachwelt ein objektiv wirkendes Bild von sich selbst zu vermitteln, zudem im privaten Umfeld. Ikonische Selbstbildnisse zeichnen sich durch einen dokumentarischen Anspruch auf, sie stellen die Ikonizität in den Vordergrund. Dabei erfolgt oftmals eine direkte Einbeziehung des Betrachters als Gegenüberstehenden, eine dialogische Situation. Die Ähnlichkeitsbeziehung von Objekt und Repräsentationsmuster ist primäres Ziel dieser Selbstbildnisse.²⁸⁸ Ikonische Darstellungen werden vor allem für Selbstbildnisse genutzt, die die Fotografen zusammen mit anderen zeigen. Ebenfalls werden ikonische Herangehensweisen oft für autobiografische Dokumentationen eingesetzt. Zudem lässt sich festhalten, dass ikonische Selbstbildnisse meist ohne Kamera oder Spiegel entstehen und somit eine direkte Aufnahmetechnik bevorzugen. Der Betrachter sieht den Foto-

²⁸⁷Vgl. Austin 1972, S. 27. Zu Austin siehe Kapitel 1.

²⁸⁸Selbstverständlich spielen Konventionen der Darstellung immer eine gewisse Rolle, doch sie sind bei weitem nicht so ausgeprägt wie bei den Selbstdarstellungen der symbolischen Kategorie. In jedem Fall wird die kausale Ursächlichkeit im Gegensatz zum indexikalischen Selbstbildnis nicht thematisiert.

grafien, wie er ihm *in situ* auch gegenüberstünde. Der Betrachterblick auf das Foto ist durch strukturelle Analogie, also der Ähnlichkeit mit dem Wahrnehmungsmodell, mit dem Blick in den Bildraum gleichzusetzen.²⁸⁹ Die Kamera ist niemals zu sehen. Ikonische Selbstbildnisse stützen sich auf den mimetischen Realitätsbezug der Fotografie und sind illusionistisch.

Selbstbildnisse, die als *symbolisch* bezeichnet werden können, beruhen primär auf ikonografischen Konventionen älterer Bildmedien. Ein symbolischer Objektbezug lässt sich in einer Abbildung durch Konvention finden, in der das Zeichen arbiträr dem Objekt zugeordnet ist. Somit stützen sich symbolische Selbstbildnisse verstärkt auf ikonografische Bildlösungen und außerbildliche Verweise. Dabei spielt die Medialität eine eher untergeordnete Rolle, steht doch die bildimmanente Darstellung im Vordergrund. Die Ikonizität bildet somit die Grundlage auch des symbolischen Selbstbildnisses. Diese Bildinszenierungen leiten sich deutlich von Ikonografien älterer Bildmedien ab. So ist z. B. der Künstler mit Modell ein alter Topos der Malerei, der seine Fortsetzung im Medium der Fotografie findet. Selbstbildnisse, die einen symbolischen Gehalt haben, zeichnen sich dadurch aus, dass sie vorgefertigte Bildstrategien übernehmen, modifizieren oder klar ablehnen.

Das Selbstbildnis, das in dieser Untersuchung als *indexikalisch* bezeichnet werden soll, stellt primär den Bezug zum Referenten, zum Produktionsszenario und dem Moment des Auslösens dar. Es ist in Bezug auf Selbstdarstellungen von Modelfotografen als wichtigste Form der Selbstreferentialität zu nennen. Die kausale Ursache der Bildentstehung wird im Lichtbild selbst sichtbar. Es handelt sich dabei um einen performativen Akt nach Austin,²⁹⁰ der die Handlung vollzieht und gleichzeitig abbildet: Die indexikalische Selbstdarstellung wird selbst in dem Bruchteil einer Sekunde bewusst festgehalten, ruft sich selbst hervor und thematisiert sich selbst. Sie bildet sich selbst ab, ohne bloß konstativ beschreibend vorzugehen, sondern tritt in eine dialogische Situation von Betrachter und Fotograf ein, der nach der jeweiligen Rollenzuweisung fragt.

Indexikalische Selbstbildnisse dienen oftmals einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit dem Bildmedium, wenn die Bildentstehung und die Aufnahmesituation selbst zum Thema des Bildes werden und somit eine Rückbesinnung auf die Autorschaft stattfindet. Oft sind es indirekte, mittelbare Selbstbildnisse mit Hilfe von Spiegeln und Schatten und jene, die den subjektiven Blick des Fotografen zum eigentlichen Bildthema machen. Zudem sollen dabei Selbstdarstellungen in der Form des „pars pro toto“ einbezogen werden, in denen nur einzelne Körperteile des Fotografen in den Bildraum ragen und dadurch seine Präsenz deutlich machen.²⁹¹ Diese Klasse der Selbstbildnisse bringen die differenziertesten Ausfor-

²⁸⁹Beachtet werden muss, dass eine Fotografie jedoch niemals dem natürlichen, menschlichen Sehen entspricht. Siehe Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges [Art an Visual Perception, 1954]. Dritte Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2000.

²⁹⁰Vgl. Austin 1972, S. 27.

²⁹¹Als rhetorische Figur zählt das „pars pro toto“, das einen Teil für ein Ganzes setzt, zu den Tropen, die das ursprüngliche Wort durch ein anderes ersetzen (*immutatio*). Genau genommen handelt es sich um einen Grenzverschiebungstropus, bei dem der Ersatz aus einem semantisch benachbarten Bereich des zu ersetzenden Wortes vorgenommen wird. Die Form des „pars pro toto“ ist wiederum ein Teil der Synekdoche, die neben der Emphase, der Umschreibung, der Litotes, der Hyperbolie und der Metonymie zu den Grenz-

mulierungen des Sujets hervor, da sie die fotografische Referenz thematisieren. Der Blick auf das Ich wird medial hinterfragt und als medial bedingt erwiesen, das Fotografieren als künstlerischer Akt der Selbstaussage in unterschiedlichsten Facetten ausgedrückt.²⁹²

Indexikalische Selbstbildnisse zeichnen sich oft durch eine Abkehr von traditionellen Topoi der Selbstdarstellung aus. Stattdessen wird der Schaffensprozess explizit thematisiert und nicht selten auf das 'Off' des Bildes verweisen, auch sind auktoriale Einfügungen damit verbunden. So wird eine Spur bzw. die kausale Ursache der Bildentstehung sichtbar, was als Medienspezifikum gelten kann, da die Fixierung der Situation schlagartig erfolgt und sich performativ in das Bild 'einschreibt'. Die Bildentstehung selbst wird zum Thema des Bildes. Es handelt sich daher meist um indirekte, mittelbare Selbstbildnisse, die beispielsweise mit einem Spiegel entstanden. Dabei wird der subjektive Blick des Fotografen inszeniert.

Die Bezeichnungen ikonisch, symbolisch und indexikalisch lassen eindeutig Tendenzen im Umgang mit den Möglichkeiten des Mediums und dessen Realismusproblem erkennen, wenn sie zur Beschreibung und Analyse von Selbstdarstellungen eingesetzt werden. Die Untersuchung soll zeigen, wie die Fotografen unterschiedliche Wege der Selbstpräsentation wählen.²⁹³ Dabei soll den Fragen nachgegangen werden, wieso gerade diese Form der Selbstdarstellung gewählt wurde, was sie im Kontext des jeweiligen Werkes aussagen und ob sie den Betrachter einbeziehen. Die entwickelte Methodik kann allerdings nur *ein* Analyseinstrument sein; insbesondere biografische Hintergründe der einzelnen Fotografen, die Entwicklung der Modefotografie sowie die sie betreffende Musealisierung und der soziologische Diskurs des Wandels der Öffentlichkeit spielen bei der Analyse eine wichtige Rolle. Dennoch betreffen diese den *Kontext des Bildes*, wohingegen die semiotischen Begriffe bei der *bildimmanenten Untersuchung* hilfreich und aufschlussreich sein werden.

In diesem Zusammenhang dient die Semiotik der Fotografie dazu, fotografische Selbstreferentialität adäquat beschreiben zu können. Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist darüber hinaus die schriftliche Selbstäußerung für die Analyse des Selbstverständnisses als Mode- oder künstlerischer Fotograf eine der wichtigsten Quellen. Bezüglich der Problematik selbstreferentiellen Erinnerens ist die literaturwissenschaftliche Autobiografieforschung in den letzten Jahren zu Erkenntnissen gelangt, die auch in Bezug auf fotografische Selbstbildnisse aufschlussreich sein können.²⁹⁴

verschiebungstropen gehört. Vgl. Sowinski, Bernhard: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*. Band 263, Sammlung Metzler. Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 133ff.

²⁹²Neben der physischen Abhängigkeit vom Objekt wird ein Index laut Peirce auch durch seine deiktische Funktion charakterisiert. Der Akt des Zeigens und Hinweisens ist bei Selbstbildnissen dieser Kategorie wichtiger Bestandteil, weist der Fotograf doch auf sich selbst als Bildschaffenden hin.

²⁹³Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass die semiotische Kategorisierung immer nur eine Tendenz in der fotografischen Auseinandersetzung mit der Suche nach der Identität darstellen. Die Kategorien sollen keinesfalls als absolut und unverrückbar gelten: So existieren durchaus Selbstbildnisse, die gleichzeitig Charakteristika mehrerer Zeichen aufweisen und sich somit nicht eindeutig zuordnen lassen. Dies stellt aber keinen Widerspruch dar, weil bereits Peirce selbst niemals eine strikte Trennung postulierte.

²⁹⁴Die Autobiografieforschung kann an dieser Stelle nur in Bezug auf die autoreferentielle Darstellungsproblematik in knapper Form dargelegt werden, weil dies sonst den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

In der Autobiografie wie im Selbstbildnis visueller Medien sind naturgemäß das Subjekt und Objekt der Auseinandersetzung ein- und dieselbe Person. Wie bereits im einleitenden Teil deutlich wurde, haben sowohl Erwin Blumenfeld als auch Helmut Newton Autobiografien über ihr bewegtes Leben verfasst.²⁹⁵ Diese Selbstzeugnisse lassen zum einem Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Fotografen zu, andererseits bewegen sich die literarische Autobiografie und das künstlerische Selbstbildnis im Gegensatz von Fiktionalem und Referentielltem, dem künstlerischen Selbstentwurf und der Orientierung an der Wirklichkeit. Sicherlich dient das Verfassen der Autobiografie auch der Identitätsfindung und -positionierung, die durch das Erzählen der Lebensgeschichte erfolgt. Dies ist ebenfalls bei vielen Selbstbildnissen der Fall, die primär aus dokumentarischen Gründen geschaffen werden. Doch ihrem dokumentarischen Anspruch zum Trotz ist jede fotografische Dokumentation des Ichs gleichzeitig auch eine Selbstdarstellung. So muss dem Spannungsfeld von intentionierter Selbstrepräsentation und dokumentarischer Selbsterforschung in Autobiografie und dem fotografischen Selbstbildnis nachgegangen werden.

Für beide Darstellungsformen ist die Identität von dargestellter und darstellender Person existentiell. Holdenried bezeichnet dies als „autobiographisches Paradoxon“²⁹⁶, das durch Identität und Distanz bedingt ist. Obwohl eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart angenommen wird, muss das literarische und visuelle Selbstbildnis diskontinuierlich und ohne klar umrissene Identität bleiben. Und das fotografische Selbstbildnis, das in einem Sekundenbruchteil entsteht, kann immer nur einen Moment fixieren, der zwar die Zeiten überdauern wird, aber nur ein Lebensfragment darstellt.²⁹⁷ Folglich haben beide gemeinsame Bezugspunkte, in der Gedächtnisleistung und Fantasiebildung, sowie in der Verortung in Zeit und Raum.²⁹⁸

²⁹⁵Zur Autobiografie Blumenfelds siehe Abschnitt 3.1.1; zu Newtons siehe Abschnitt 3.2.1.

²⁹⁶Holdenried, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam, 2000, Universal-Bibliothek: Literaturstudium, S. 44.

²⁹⁷Vgl. Gusdorf, Georges: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie [1956]. In: Günter Niggel (Hrsg.): Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 121–147, hier S. 130. Auch Chen, Linhua: Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion. Untersuchung zu den Erinnerungen an die Kindheit im Faschismus von Christa Wolf, Nicolaus Sombart und Eva Zeller. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1991, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Dt. Sprache und Literatur, Bd. 1270, S. 29f.

²⁹⁸Vgl. Chen 1991, S. 24f. und Vinzent, Jutta: „Auto“-text und Kon-text. Konzeptionelle Überlegungen zu Michel Foucault im Blick auf Exilkünstler. In: Klaus-Dieter Krohn, Lutz Winckler, Wulf Koepke (Hrsg.): Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 23: Autobiografie und wissenschaftliche Biografie. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung. München: edition und kritik, 2005, S. 179–194. Autobiografien müssen zwangsläufig immer in Form eines Rückblicks erfolgen, der wiederum durch Fotografien illustriert und somit anscheinend faktisch 'belegt' werden kann. Fotografische Abbildungen dienen in diesem Kontext dem Nachweis der Wahrhaftigkeit des Erzählten. Es kann aber zu einem weiteren Paradoxon führen: Zwar sind alle Aufnahmen zu dem Zeitpunkt der Aufnahme gegenwärtig gewesen, doch sie reißen einen Moment aus dem Kontinuum der Zeit hinaus, der später immer nur als vergangen begriffen werden kann. Vgl. Haverty Rugg, Linda: Picturing Ourselves. Photography and Autobiography. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997, S. 26.

Darüber hinaus wird der Fokus des Erzählens immer selektiv sein – so wie das fotografische Bild – da niemals alle Ereignisse gleichwertig mitgeteilt werden können.²⁹⁹ Erinnerungen lassen sich prinzipiell nicht unverfälscht wiedergeben, autobiografische Texte sind nicht lebensabbildend, obwohl sie den Anschein erwecken. Wie Holdenried schreibt, ist die Ursache dafür in der Selbstreferentialität zu finden.³⁰⁰

Daher verwundert es nicht, dass Autobiografien und auch autobiografisch verwendete Fotografien an einem System von Zeichen teilnehmen, das wir als sehr unbestimmt („indeterminate“) und unzuverlässig („unreliable“) begreifen.³⁰¹ So beschreibt Chen als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal zwischen autobiografischen und fiktionalen Texten den Akt der Reflexion und Deutung, die sich bei der Autobiografie durch ihren starken Bezug zu der schreibenden Person äußert, „denn im Gegensatz zu fiktionalen Texten unterliegt die Autobiographie dem Verifikationszwang.“³⁰² Auf der anderen Seite werden in unserem kulturell und gesellschaftlich bedingten Umfeld sowohl die literarischen als auch die fotografischen Selbstäußerungen als glaubwürdig verstanden. Dies lässt sich durch den von Lejeune postulierten „autobiographischen Pakt“³⁰³ erklären. Dieser beleuchtet die rezeptionsästhetische Ebene der Autobiografie, die vom Leser als autobiografisch akzeptiert wird, weil der Autor dies versichert hat.

„Die Autobiographie (Erzählung, die das Leben des Autors berichtet) unterstellt, daß eine Namensidentität besteht zwischen dem Autor (so wie er durch seinen Namen auf dem Umschlag erscheint), dem Erzähler des Berichtes und der Figur, von der die Rede ist.“³⁰⁴

Das ist auch entscheidend in Bezug auf das Selbstbildnis: Durch die Bezeichnung einer Fotografie als Selbstporträt, sei es vom Künstler selbst oder in der (posthumen) Forschung, wird Authentizität bezeugt. Zudem zeigt sich, dass wiederum eine verbale Aussage bedeutungskonstituierend ist, eine Tatsache, die wir beim Musealisierungsprozess und der Funktionsverschiebung bereits beobachten konnten. Ziel der Autobiografie ist nach Lejeune nicht nur bloße Wahrscheinlichkeit, sondern Ähnlichkeit mit dem Wahren, was er den „referentiellen Pakt“³⁰⁵ nennt. Dieser Pakt ist auch das, was das fotografische Selbstbildnis ausmacht, das hier als dokumentarisch bezeichnet werden soll. Es stellt in der Regel nicht den Schaffensprozess dar, sondern negiert ihn vielmehr und ist vorrangig durch Ähnlichkeit zu seinem Referenten bestimmt. Daher kann es unter semiotischen Gesichtspunkten als ikonisch bezeichnet werden. Ebenfalls ist es als konstative Äußerung über sich selbst zu verstehen,

²⁹⁹Vgl. Haverty Rugg 1997, S. 4.

³⁰⁰Vgl. Holdenried 2000, S. 48.

³⁰¹Vgl. Haverty Rugg 1997, S. 23.

³⁰²Chen 1991, S.20.

³⁰³Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt [Le Pacte autobiographique, 1973/1975]. In: Günter Niggel (Hrsg.): Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 214–257.

³⁰⁴Lejeune 1998, S. 228. Hervorhebung im Original. Der autobiografische Pakt werde zwischen Autor und Leser geschlossen, indem er sein Werk als Autobiografie signiere. Vgl. Hölzl 2008, S. 78.

³⁰⁵Lejeune 1998, S. 244.

deren Selbstreferentialität in eine bloße Schilderung des Ichs überführt wird. In diesem Zusammenhang ist Ingrid Hölzls Dissertation relevant, in der sie Lejeunes Konzept des autobiografischen Pakts in Verbindung zur semiotischen Objektrelation des Zeichens, insbesondere die den Index betreffenden These von Peirce, Barthes und Krauss, setzt und das Modell der schriftlichen Äußerung auf fotografische Selbstdarstellungen Samuel Fossos überträgt.³⁰⁶ In ihrer Untersuchung stellt sie die These einer Analogie zwischen fotografischer Indexikalität und autobiografischer Selbstreferentialität, wobei sie eine Modifizierung des Indexbegriffs anstrebt.

So bezeichnet sie sowohl den fotografischen als auch den autobiografischen Verweis als Index, indem sie den Indexbegriff auf den ursprünglichen Bedeutungsumfang nach Peirce zurückführt. Sie geht dabei davon aus, dass der Indexbegriff sowohl konventionelle (autobiografische oder sprachliche) als auch nicht-konventionelle (fotografische) Verweise beinhaltet. Ihre These lautet, dass der autobiografische bzw. „autoporträtistische“ Verweis auch im fotografischen Selbstporträt vorrangig vor dem fotografischen Verweis sei.³⁰⁷ Diese These muss aber insofern fraglich bleiben, da zum einen laut Peirce der Index unkonventionell ist,³⁰⁸ und zum anderen bei Selbstbildnissen, die mit Hilfe eines Spiegels oder Schattens entstehen und den Fotografen *im Bild als Bildschaffenden* ausweisen, der fotografisch-indexikalische Verweis durchaus Vorrang hat. So ist Hölzls These, dass die Indexikalität der Fotografie zwar den Existenzbeweis des fotografierten Objektes, nicht aber dessen Signifikation ermögliche, zwar auf Selbstbildnisse anwendbar, die den Fotografen als porträtierte Person zeigen, ohne dass seine Urheberschaft im Bild *bidimmanent* deutlich wird, doch bei Selbstbildnissen, in denen der *Fotograf beim fotografieren* sichtbar wird, wird die Identität durchaus verifiziert. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass Hölzl Selbstdarstellungen Samuel Fossos analysiert, bei denen er sich porträthaft mit Selbstausröser, niemals als Fotograf mit Kamera, inszeniert.³⁰⁹ Seine Vorgehensweise ist in der Begrifflichkeit der vorliegenden Untersuchung als ikonisch zu bezeichnen, weil sie auf Ähnlichkeit fußt und zudem die notwendige Deklaration durch den Künstler aufweist, was Hölzl den „autoporträtistischen Pakt“ nennt. Hölzls These, dass die fotografische Indexikalität im fotografischen Selbstbildnis generell hinter die sprachliche Indexikalität des „autoporträtistischen Paktes“ zurücktrete, soll hier widersprochen werden. Denn bei den Selbstbildnissen, in denen der Fotograf als Urheber, als Autor, im Bild erkennbar ist, ist die sprachliche Bezeichnung immer sekundär, da die Autoreferen-

³⁰⁶Vgl. Hölzl 2008.

³⁰⁷Sie bezieht dabei die poststrukturalistische Theorie, insbesondere Derridas Sprechakttheoretischen Thesen, ein. Vgl. Hölzl 2008, S. 14.

³⁰⁸Ein Symbol hat im Gegensatz zum Index und Ikon ein durch Konventionen bestimmtes Verhältnis zu seinem Objekt. Hingegen ist der Index, wie Peirce betont, existenziell vom Objekt abhängig. So könne ein Index die Funktion eines Representamens aufgrund eines Merkmals erfüllen, das es nur besitzen könne, wenn sein Objekt existiere. Vgl. Peirce 1986, S. 435.

³⁰⁹Hölzl vertritt den Standpunkt, dass auch ein Selbstporträt im Spiegel nicht notwendig ein Selbstporträt sein müsse, selbst wenn der Fotograf die Kamera in der Hand halte. Vgl. Hölzl 2008, S. 148. Dies ist aber doch recht unwahrscheinlich. Insbesondere auktoriale Einfügungen im Spiegel lassen sich nach der Sprechakttheorie Austins als performativ bezeichnen, weil sie sich selbst hervorbringen. In der hier vorgeschlagenen Begrifflichkeit sollen sie als indexikalisch bezeichnet werden, weil sie auf den Schaffensprozess selbst weisen.

tialität durch das Bild selbst bezeugt wird. Erst bei Selbstdarstellungen, die einem bloßen Porträt ähneln, ist eine zusätzliche Deklaration vonnöten.

Folglich bewegen sich die meisten der porträthaften, autobiografisch genutzten Selbstdarstellungen, ebenso wie die literarische Autobiografie, zwischen den beiden Polen von Unglaubwürdigkeit und Authentizität. So soll an dieser Stelle nur beispielhaft an Gerhard Richter erinnert werden, der 1972 für einen Ausstellungskatalog und für eine Vortragsreihe unter dem Titel „Selbstdarstellung“ anstatt eine Fotografie seiner selbst das Passfoto des Hausmeisters der Düsseldorfer Kunstakademie einreichte.³¹⁰ Dennoch ist es aufgrund der postulierten Authentizität des fotografischen Mediums nicht verwunderlich, dass zahlreiche Fotografen, wie beispielsweise Nadar, Imogen Cunningham, Man Ray oder Nan Goldin Lebensprotokolle in einer Reihe kontinuierlicher Selbstbildnisse abgegeben haben. Die Fotografie kommt darüber hinaus einer Gedächtnisleistung gleich, wovon auch der Topos zeugt, dass das Gedächtnis wie eine Kamera funktioniere.³¹¹

Werden schließlich Selbstbildnisse in die Autobiografie integriert, kommt ihnen aufgrund der Erinnerungsfunktion für den Autor und als Beweis für den Leser eine Sonderstellung zwischen anderen Abbildungen zu, da sie den Autor lebendig und 'greifbar' machen.³¹² Allerdings können sie im Kontext der Autobiografie primär als Ergänzung zu dem geschriebenen Wort verstanden werden. Das Image, das die Fotografen von sich durch den Text vermitteln, möchten sie illustrieren und dem Leser visuell nahebringen. Daher werden die Autobiografien von Blumenfeld und Newton im Folgenden als wichtigste Quelle zur Analyse ihres Selbstverständnisses herangezogen. Dabei muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass sich sowohl schriftliche Autobiografien als auch visuelle Selbstbildnisse in der Dichotomie von Referentialität und Fiktionalität bewegen.

Nachdem in diesem theoretischen Teil die Grundbedingungen der Einstufung von angewandt-kommerzieller und autonomer Autorenfotografie, sowie die Hinterfragung der Selbstreferentialität in Fotografie und Autobiografie aufgezeigt wurden, gilt es, im anschließenden analytischen Teil anhand von Einzelanalysen die Selbstdarstellungen und das damit verbundene Selbstverständnis von Modelfotografen zu untersuchen.

³¹⁰Vgl. Elger, Dietmar: Gerhard Richter, Maler. Köln: DuMont, 2002, S. 5.

³¹¹Vgl. Haverty Rugg 1997, S. 23.

³¹²Haverty Rugg 1997, S. 21.

3 Selbstinszenierungen von Modefotografen als Protagonisten der Populärkultur

In diesem analytischen Teil wird anhand von Einzelanalysen von Selbstbildnissen das jeweilige Selbstverständnis der Fotografen untersucht und vor dem Hintergrund der sich wandelnden Ästhetik der Modefotografie entwicklungsgeschichtlich vorgegangen. Da die Studie im frühen 20. Jahrhundert einsetzt und auch aktuelle Selbstbildnisse aus dem beginnenden 21. Jahrhundert einbeziehen soll, erweist sich die Unterteilung in drei Zeitabschnitte bzw. in drei Generationen von Fotografen als besonders sinnvoll.³¹³ Von den Anfängen des Metiers, das heißt von dem Beginn des 20. Jahrhunderts bis zu der Nachkriegszeit, von den 60er bis zu den beginnenden 80er Jahren und schließlich von der Mitte der 80er Jahren bis heute. Die ersten beiden Abschnitte werden sich schwerpunktmäßig mit Selbstdarstellungen Erwin Blumenfelds und Helmut Newtons befassen, weil diese als die einflussreichsten und wichtigsten Protagonisten ihrer Periode Geltung beanspruchen. Der dritte Abschnitt schließlich wird in Form eines kurzen Ausblicks aktuelle Tendenzen einbeziehen und dabei kurz auf Wolfgang Tillmans eingehen, der einen Gegenentwurf zu provokanten, kommerziellen Selbstbildnissen der neusten Generation bildet.

Die Analysen der Zeitabschnitte und der jeweiligen Selbstbildnisse stützen sich auf die in den einleitenden Kapiteln anhand von (kunst-)soziologischen, historischen, medienwissenschaftlichen und semiotischen Studien entworfenen Thesen. Es zeigte sich bereits, dass Modefotografen heute sowohl als Künstler-Stars, als auch als Autorenfotografen wahrgenommen werden, was sich anhand von weitgehender künstlerischer Freiheit im Auftragswerk zeigt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hingegen herrschte noch eine strikte Trennung von Kunst- und Gebrauchsfotografie vor – ein Faktor, unter dem einige Modefotografen wie Blumenfeld sehr litten, da sie nicht als Künstler anerkannt wurden. Der Hauptteil soll nun anhand von beispielhaften Einzelanalysen der Frage nachgehen, welche Faktoren bei der Veränderung der Selbst- und Fremdwahrnehmung über die Generationen hinweg eine Rolle gespielt haben. Es muss überprüft werden, wie die Rolle einzuschätzen ist, die der jeweilige Fotograf auf dem Weg zum heutigen Star- und Künstlerphänomen gespielt hat. Viel entscheidender ist jedoch die Frage, ob im jeweiligen Werk ein Antagonismus von künstlerischen, privaten Arbeiten und dem Auftragswerk zu erkennen ist. Denn damit ist die Konzeption des Selbstverständnisses auch in Bezug auf die so genannte Hochkunst verbunden – als autonomer Künstler oder angewandt arbeitender Fotograf – ein Status, der je nach Selbst- oder Fremdwahrnehmung unterschiedlich ausfallen kann. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die Selbstdarstellungen aufschlussreich, die den Fotografen als Bildschaffenden aus-

³¹³Vgl. Kapitel 1.

weisen, beispielsweise in Form einer auktorialen Einfügung. Die Frage, ob das eigene Werk als Kunst verstanden wird, verbindet sich wiederum mit der Frage nach der Behandlung des kommerziellen Werks, das von Blumenfeld beispielsweise selbst als geringer als seine freien Arbeiten geschätzt wurde, wohingegen Newton sich immer wieder als Berufsfotograf und „gun for hire“ bezeichnete.

Ebenfalls muss in die Analyse einbezogen werden, ob sich Funktionen des Modefotos auf die Selbstbildnisse übertragen. Wie in Kapitel 2.1 dargelegt wurde, sind mehrere Funktionstransfers vorherrschend: Zum einen, wenn die beim Modefoto liegende Funktion der Aufmerksamkeit auf das Selbstbildnis übertragen wird. Zum anderen, wenn ein Imagetransfer vom (Star-)Modell auf den Fotografen angestrebt wird, ein Aspekt, der auch mit der Sichtbarkeit *im* Bild einhergeht.

Damit verbunden ist auch – wie bereits angesprochen wurde – die Frage nach dem Adressaten des Selbstbildnisses. An wen richtet sich das Bild und welcher Veröffentlichungsort oder -kontext war geplant? Sollte es einer privaten Auseinandersetzung dienen oder war es gleich für eine breite Öffentlichkeit im Sinne der visuell-medialen Wahrnehmungskategorie nach von Moos gedacht?³¹⁴ Denn wie sich anhand des Abschnitts zur Musealisierung des Modefotos zeigte, ist die Beschriftung bzw. der beige stellte Text bedeutungskonstituierend. Was anhand der Verschiebung des Modefotos von dem System der Mode ins Kunstsystem deutlich wurde, gilt auch für Selbstbildnisse: Der Kontext ist relevant, sei es bei ursprünglich privaten Arbeiten, die später publiziert wurden, bei der Integration innerhalb eines Modefotos, oder in einem Buch, beispielsweise einer Autobiografie, oder einer Ausstellung. Denn oftmals wird erst durch das Wort eine Fotografie zu einem Selbstbildnis bzw. der Dargestellte als der Fotograf identifizierbar.³¹⁵ Damit wiederum verbunden ist die Frage nach dem angestrebten Publikum und dem veränderten Wahrnehmungs- und Rezeptionsverhalten, und ebenso, was zur Popularität des jeweiligen Fotografen beigetragen hat.

So soll jetzt der Frage nachgegangen werden, wie sich innerhalb eines Jahrhunderts – über drei Fotografengenerationen hinweg – eine Verschiebung des Selbstverständnisses vom „commercial photographer“ zum Autorenfotografen vollzog und welchen Anteil die Fotografen selbst daran hatten. Wie sich zeigen wird, ist dabei die Auseinandersetzung mit der Medialität der Fotografie oftmals bedeutungskonstituierend, weil sich dadurch das Selbstverständnis bildimmanent ausdrückt, ebenso wie den autobiografischen Schriften eine besondere Gewichtung als Quelle der Selbstäußerung zukommt.

³¹⁴Zu den verschiedenen Bedeutungen des Begriffspaares Öffentlich/Privat siehe Kapitel 2.1.

³¹⁵Wie Rugg schreibt, erlaubt die Beschriftung dem Subjekt eine gewissen Kontrolle über das eigene Bild zu behalten. Vgl. Haverty Rugg 1997, S. 231.

3.1 Erster Zeitraum: Kommerzielle Auftragsarbeit versus künstlerische Selbstdarstellung

In dem ersten Zeitraum, der sich von den Anfängen des 20. Jahrhunderts bis etwa zu Beginn der 60er Jahre erstreckt, war das Ziel der Modefotografie primär die glamouröse Inszenierung von Illusionen, wobei avantgardistische Strömungen, nachdem sie allgemein anerkannt waren, schnell Eingang in kommerzielle Werke fanden. Dabei wurde Modefotografie noch nicht als Kunstform anerkannt, vielmehr galt es, den Blick auf die Kleidung einer Ästhetisierung zu unterwerfen, bei der das angepriesene Produkt selbst noch im Mittelpunkt stand. Zwar waren damals formale Innovationen im Modefoto durchaus möglich und wurden von den Magazinen auch unterstützt, doch der Stellenwert der Fotografen war meist nur der eines handwerklich arbeitenden Berufsfotografen. Dies führte auch dazu, dass Selbstdarstellungen ihren Ort *allein im künstlerischen Werk* hatten, das in der Regel ohne Auftraggeberschaft und im privaten Kontext entstand. Selbstdarstellungen in Modefotografien zu integrieren war damals schlicht undenkbar – und es hätte auch zu einer Dekonstruktion der angestrebten Bildfunktion geführt. Denn Modefotografien dieser ersten Zeit waren durch eine in sich geschlossene Bildauffassung geprägt, in der eine Illusion aufgebaut und eine strikte Trennung zur Realität geschaffen werden sollte, was exemplarisch anhand einer Modefotografie Cecil Beaton's aus der Mitte der 30er Jahre deutlich gemacht werden soll: [Abbildung 1].³¹⁶ Die Aufnahmesituation und Bildkomposition dieser Modeaufnahme ist durchaus zeittypisch. Das Bild wird von dem jungen, weiblichen Modell dominiert, das in einer durch wenige Staffagen angedeuteten Umgebung platziert ist, die eine Baustelle assoziieren lässt. So sind ein Betoneimer, eine Schaufel und Ziegelsteine zu erkennen. Die Frau, bekleidet mit einem weißen Kleid, weißen Handschuhen und einer hellen Schirmmütze, sitzt auf einem Klappbock und liest den *Figaro*. Sie ist in Seitenansicht wiedergegeben, die Betonung liegt auf der Linie ihres Körpers und der Bekleidung.

Bezeichnend ist, dass sie vollkommen in ihre Gedanken versunken zu sein scheint, ihre Umgebung scheint sie nicht wahrzunehmen. Dabei wirkt diese Szenerie offensichtlich unwirklich, da eine Baustelle sicherlich nicht der richtige Ort ist, ein solch elegantes Kostüm vorzuführen. Vielmehr handelt es sich um eine Kontrastierung von stilvoller Eleganz und alltäglichem Schmutz. Zudem wird die Szenerie von einer starken Lichtquelle, die sich links außerhalb des Bildraumes befindet, beleuchtet, die die Eleganz des Modells überhöht und stilisiert, obwohl sie sich ein altes Hemd über die Schultern gelegt hat. Entscheidend in unserem Zusammenhang ist aber die Tatsache, dass Beaton hier eine Komposition schafft, in der einerseits das Modell vollkommen auf sich selbst konzentriert erscheint – denn es nimmt noch nicht einmal Blickkontakt mit dem Betrachter auf – und andererseits der Bildraum in sich geschlossen ist. Der Fotograf hat darin keinen Raum, das Modell sucht nicht seinen Blick, es findet keine Interaktion statt. Vielmehr – und das ist als zeittypisch einzustufen –

³¹⁶Cecil Beaton: Fashion, um 1935. Gelatinesilber. 24x18 cm. Aus: Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.): Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln. (Ausst. Kat.) Köln: Taschen, 1996, S. 48.

dient die Modefotografie allein der Inszenierung von Illusionen, obwohl in diesem Fall sogar Requisiten aus der wirklichen Welt integriert wurden. Dennoch ist in solch einer stilisierten modefotografischen Inszenierung kein bildimmanenter Raum für den Fotografen, sodass an eine Integration des Selbstbildnisses oder einer auktorialen Einfügung damals noch nicht zu denken war.

Zudem bewegte sich das Modefoto allein im Diskurs der Modezeitschrift, also noch an dem ihm genuin zugewiesenen Ort, dem ursprünglichen Veröffentlichungskontext und somit dem genuinen Rezeptionskontext. Um Walter Benjamin noch einmal aufzugreifen, ließe sich sagen, dass Modefotografien damals noch ihren reinen „Kultwert“ besaßen, eingebettet in ihren ursprünglichen Funktionskontext – in diesem Fall der Werbung.³¹⁷ Denn Modefotografien jener Zeit hatten noch ihre ursprüngliche Funktion und wurden noch nicht als Kunstwerke wahrgenommen, ein Funktionswandel, wie er sich insbesondere in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts abzeichnete, war noch nicht abzusehen. Denn der Wandel von der (kultischen) kommerziellen Bedingtheit zum ästhetischen Ausstellungswert kam erst durch die Veränderung der kulturellen Legitimationssphären zu stande.³¹⁸

Dies lässt sich exemplarisch anhand des Œuvres Erwin Blumenfelds verdeutlichen, für den sich die Grenzen von freien und angewandten Arbeiten noch als unüberwindbar erwiesen. Seine Selbstdarstellungen zeigen deutlichen Einfluss des Dadaismus und Surrealismus; Künstlerkreise, in denen er sich selbst bewegte und aus denen er künstlerische Anregungen für seine Werke – auch die kommerziellen – fand. So hinterfragt er in zahlreichen Selbstdarstellungen die Rolle des Fotografen und die fotografische Medialität mit Hilfe von Spiegeln und optischen und technischen Experimenten, was das Realismusproblem der Fotografie thematisiert. Er lehnte die Bezeichnung als Modefotograf ab, weil er sich als Künstler sah, eine Anerkennung, die ihm zeitlebens versagt bleiben musste.³¹⁹ Darüber hinaus zeugen seine Selbstdarstellungen noch von der strikten Trennung von Privat und Öffentlich, wie es zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch üblich war. Die in der Analyse von Blumenfelds Œuvre gewonnenen Thesen gilt es anschließend anhand von Selbstdarstellungen u. a. de Meyers, Steichens, Beatons, Kertész' und Man Rays zu überprüfen, um das Selbstverständnis der Modefotografen dieser Generation zu analysieren.

3.1.1 Eine unüberwindbare Antonymie von Kunst und Kommerz: Erwin Blumenfeld

Wie schon in dem eingangs zitierten Ausspruch Blumenfelds erkennbar wurde, wollte er „Photograph an sich sein“³²⁰. Doch blieb ihm, der seinen Lebensunterhalt als Modefotograf verdienen musste, die Anerkennung als Künstler zeitlebens versagt, da die Antonymie von freier und kommerzieller Fotografie damals – in den 30er bis 60er Jahren – noch als unüberwindbar galt. Seine freien und privaten Arbeiten sind erst Jahrzehnte nach seinem Tod einem

³¹⁷Vgl. Benjamin 2001b.

³¹⁸Auf Bourdieu wurde bereits eingegangen. Vgl. Bourdieu 1994.

³¹⁹Dies ist durch die Autonomiedebatte der Moderne bedingt. Vgl. Kapitel 2.1.

³²⁰Blumenfeld 1998, S. 271.

breiteren Publikum bekannt geworden, wenngleich er einzelne Ausstellungen – vor allem in seinen holländischen Jahren – bestreiten konnte.³²¹ Dennoch blieb die Anerkennung seiner künstlerischen Arbeiten aus, während er als Modefotograf Berühmtheit erlangte. Den Status des Modefotografen, oder, wie ihn die Amerikaner bezeichneten, „commercial photographer“, hielt er für ärgerlich, weil er laut Ewing Mode für einen relevanten Beitrag zur Kultur erachtete und zudem die Meinung vertrat, dass insbesondere die Fotografen bei einem Magazin verantwortlich dafür waren, „ob und inwiefern ‚Kunst‘ auf den Seiten erschien.“³²² Denn Redakteure und die von ihm verhassten Art Directors orientierten sich allein an kommerziellen Erwägungen, setzten sich aber im Regelfall gegen die Fotografen durch, die an ihren Lebensunterhalt denken mussten.³²³ So galt die Modefotografie damals als Gebrauchskunst und bis zu ihrer Anerkennung als Kunstform sollte noch ein halbes Jahrhundert vergehen. Sie war, obwohl sie durchaus einer ästhetischen Betrachtung entgegenkam, noch nicht in die „Sphäre potentieller Legitimation“ aufgenommen.³²⁴

Blumenfelds retrospektive Selbsteinschätzung lautete dann auch: „Immer war ich zu jung, zu feige, zu konventionell.“³²⁵ Sein durchschlagender Erfolg als Modefotograf in den 40er und 50er Jahren bezeugt allerdings das Gegenteil, denn seine experimentellen Innovationen machten ihn berühmt und zu einem der bestbezahlten Modefotografen der Welt.³²⁶ Doch bis zu seinem Durchbruch bei der amerikanischen *Vogue* und *Harper's Bazaar* musste der Deutsche aus einer jüdischen Familie viele Widerstände und Schicksalsschläge hinnehmen.

³²¹ So konnte Blumenfeld einige Fotografien 1932 in der Galerie Kunstzaal van Lier in Amsterdam ausstellen, eine zweite Ausstellung dort folgte 1933. (In der ersten Ausstellung wurde ein nicht zu identifizierendes Selbstbildnis Blumenfelds gezeigt und publiziert. Vgl. Carvalho, Fleur Roos Rosa de: *Germinating in the „Dutch swamp“*. Erwin Blumenfeld's exhibitions in the Kunstzaal Van Lier, Amsterdam. In: Wim van Sinderen (Hrsg.): *Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936*. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006, S. 38–49, hier S. 49.) 1935 hatte er eine Ausstellung bei Esher Surrey Art Galleries in Den Haag und sein Freund Citroen organisierte ebenfalls 1935 eine Gruppenausstellung an der Nieuwe Kunstschool in Amsterdam, in dem sein Werk neben Größen wie Moholy-Nagy, Umbo und Man Ray gezeigt wurde. 1936 wurden seine Porträts in der Galerie Billiet gezeigt und 1947 einzelne Werke in der von Steichen betreuten Ausstellung „In and Out of Focus: A Survey of Today's Photography“ im Museum of Modern Art und 1948 im Los Angeles Museum integriert. Vgl. Ewing 1996, S. 249f. Doch eine monografische Ausstellung blieb ihm verwehrt, nur wenige Arbeiten konnte er zeigen. Dies hatte er sich allerdings teilweise selbst zuzuschreiben, da er Ausstellungsangebote selbst zurückwies, weil er sehr genaue Vorstellungen davon hatte, wie Abzüge hergestellt und präsentiert werden sollten. Vgl. Ewing 1996, S. 105.

³²² Ewing 1996, S. 94.

³²³ So wies Blumenfeld selbst darauf hin, dass man nach deren Vorgaben verfahren müsse, wenn man auf das Geld angewiesen sei. Vgl. Ewing 1996, S. 96.

³²⁴ Um Bourdieu nochmal aufzugreifen, würde Modefotografie zur letzten Sphäre, „der willkürlichen Bevorzugung in Beziehung zur Legitimität“, oder auch „Sphäre der segmentarischen Legitimität“ gehören, zu der er Kleidung, Kosmetik, Küche, Innenarchitektur, Einrichtung, andere Vorlieben des Alltags und Hobbies zählt. Sie entfalte sich durch „nicht legitimierte Legitimationsinstanzen“ wie Modeschöpfer und Werbung. Vgl. Bourdieu 1994, S. 109.

³²⁵ Blumenfeld 1998, S. 8.

³²⁶ So wurde Blumenfeld 1949 im englischen Magazin *Strand* als „The World's Most Highly Paid Photographer“ bezeichnet. Vgl. Forde, Gerard; Charity, Ruth (Hrsg.): *Paul Citroen and Erwin Blumenfeld 1919–1939*. London: The Photographers Gallery London, 1993, o. S. Und in einer Zeitschrift von 1944 heißt es, er sei „one of the highest paid advertising illustrators“. In: Kraus/Downes 1944, S. 38.

Am 26. Januar 1897 in Berlin in die – wie er sie in seiner Autobiografie beschreibt – „Geltungsbedürfnisanstalt Welt“³²⁷ hineingeboren, wuchs er in einem bürgerlich-patriotischen Elternhaus auf. Schon früh lernte er als Kind deutsch-nationaler Juden den tief verwurzelten deutschen Antisemitismus kennen, der auch seine eigenen Familie bestimmte. So schrieb er zynisch in seiner posthum erschienenen Autobiografie: „Witz, das Manna meiner Jugend, war jüdisches Privateigentum. [...] Um sich zu beweisen, daß man selbst ein sauberer Assimilant war, ließ man im Witz den Ostjuden im Dreck verkommen.“³²⁸ Diese verlogene Doppelmoral kritisiert er in späten Jahren in seiner Autobiografie mit zynischem Sarkasmus.

Diese Autobiografie widmet sich ausführlich seiner Kindheit in Berlin, in der er sich schon kunstbegeistert zeigte: „Kunst war das Gegenstück zur Knute, ich verfiel der Kunst.“³²⁹ Allerdings faszinierten ihn bei Besuchen der Berliner Museen vor allem die Frauengestalten. So schreibt er auch: „Von den ‚großen‘ Kunstmuseen erwartete ich ungestörte Befriedigung meiner erotischen Interessen.“³³⁰ Diese Faszination am Weiblichen stellt er auch als Grundlage für die spätere fotografische Auseinandersetzung mit dem weiblichen Akt dar.

1903 bis 1913 besuchte er das Askanische Gymnasium in Berlin, wo er sich mit seinem Klassenkameraden Paul Citroen anfreundete, der später am Bauhaus studierte und „de nieuwe kunstschool“ Amsterdam gründen sollte.³³¹ Bereits in diesen frühen Jahren entstehen erste Selbstbildnisse, wie ein Doppelselbstbildnis mit Paul Citroen, das als Zeugnis dieser durchaus auch problembelasteten Freundschaft gilt, [Abbildung 2].³³² Es sollte das erste von drei gemeinsamen Selbstbildnissen werden, die über einen Zeitraum von fast 20 Jahren entstanden und als programmatisches Dokument der Freundschaft Geltung beanspruchen.

Bereits als Kind im Alter von zehn Jahren hatte Blumenfeld zu fotografieren begonnen. Denn nach einer überstandenen Blinddarmoperation bekam er von seinem Onkel seine erste Kamera geschenkt, die er fortan begeistert nutzte. „Mit der Entdeckung der chemischen Zauberei, der Licht- und Schattenspielerei und des zweischneidigen Positiv-Negativ-Problems begann mein Leben. Ich startete als guter Photograph.“³³³ Eine seiner ersten Fotografien war ein Stillleben mit seinem Bruder Heinz, zu dem er lakonisch bemerkte: „Von diesem Experiment zu den Reklamephotos für die amerikanische Industrie, die mir vierzig Jahre später zweitausendfünfhundert Dollar per Bild einbrachten, war’s nur ein kleiner Schritt.“³³⁴ Aus dieser Äußerung erschließt sich auch, welch geringen Stellenwert er seinen Modefotografien zusprach, eine Geringschätzung, die sich in seiner Autobiografie immer wieder zeigt.

³²⁷Blumenfeld 1998, S. 16.

³²⁸Blumenfeld 1998, S. 32.

³²⁹Blumenfeld 1998, S. 66.

³³⁰Blumenfeld 1998, S. 125.

³³¹In der Literatur ist sowohl die Schreibweise „Citroen“ als auch „Citroën“ überliefert. Da er in seiner eigenen Publikation als „Citroen“ unterschrieben hat, soll diese Schreibweise im folgenden übernommen werden. Vgl. Citroen, Paul: Retrospektive Fotografie. Bielefeld, Düsseldorf: Edition Marzona, 1978.

³³²Diese Serie wird im Abschnitt zur autobiografischen Dokumentation genauer behandelt, Abschnitt 3.1.1.

³³³Blumenfeld 1998, S. 88.

³³⁴Blumenfeld 1998, S. 88.

1911 entstand nach eigenen Angaben das „erste Selbstbildnis“ als Pierrot, in dem sich bereits die später immer wieder aufgenommene Kombination des Profils und en-face Ansicht zeigt, [Abbildung 3].³³⁵ Anhand dieser frühen Selbstinszenierung wird auch deutlich, dass Blumenfeld bestimmte Bildarrangements und Techniken im Laufe seines Lebens immer wieder veränderte und verbesserte, bis sie schließlich Eingang in kommerzielle Arbeiten fanden.

Im Alter von 16 Jahren musste Blumenfeld die Schule abbrechen, als sein Vater an Syphilis starb. Um die Familie zu ernähren, begann er eine Lehre bei Moses & Schlochauer, Berlin, einem Damen-Konfektionsgeschäft. Dies war seine erste Begegnung mit der Modewelt, in der er rund dreißig Jahre später seinen Durchbruch als Modefotograf feiern sollte. 1915 besuchte er zusammen mit Citroen regelmäßig das Café des Westens, ein beliebter Treffpunkt der Berliner Expressionisten, deren Kritik an der als beengt empfundenen Bürgerlichkeit und dem Nationalismus er teilte. Dort freundete er sich u. a. mit George Grosz, Walter Mehring und Else Lasker-Schüler an.³³⁶ 1916 entstand als Fortsetzung des Doppelselbstbildnisses Blumenfelds und Citroens eine weitere Aufnahme beider, [Abbildung 4].³³⁷ In diesem Jahr lernte er auch Lena kennen, eine der Cousinen Citroens, mit der er eine Brieffreundschaft begann. Sie verlobten sich wenig später.

Als Blumenfeld im November 1916 als Sanitätskraftwagenführer eingezogen und an die Westfront geschickt wurde, musste er seinen Traum vom Dichter und Schauspieler aufgeben.³³⁸ Als er 1918 von einem Heimaturlaub in Berlin nicht wieder an die Front zurückkehren wollte und plante, zu Lena nach Holland zu fliehen, zeigte ihn seine eigene Mutter in blindem Patriotismus an. Er wurde verhaftet und an die Front zurückgeschickt. Wenige Monate später, als der Krieg zu Ende war, kehrte er nur kurz nach Berlin zurück, um dann zu Lena zu eilen. „Nichts hatte ich von Deutschland mitgenommen als meine Berliner Jugend; von der wollte und konnte ich mich nicht trennen.“³³⁹, so Blumenfeld. Die Hochzeit folgte 1921.³⁴⁰ Während der ersten Jahre in Holland blieb Blumenfeld im stetigen Kontakt mit der Dada-Bewegung in Berlin und gründet zusammen mit Citroen die so genannte „Dada-Zentrale Amsterdam“, die allerdings nur von ideellem Charakter war.³⁴¹ Tatsächlich waren die beiden Künstler von den dadaistischen Aktivitäten in Berlin weitgehend ausgeschlossen, wovon auch Citroens resignierte Worte im Dada-Almanach zeugen: „Damit wollte ich nur

³³⁵ Wird in Abschnitt 3.1.1 untersucht.

³³⁶ Vgl. Ewing 1996, S. 249.

³³⁷ Diese Serie wird im Abschnitt zur autobiografischen Dokumentation genauer behandelt, Abschnitt 3.1.1.

³³⁸ Vgl. Blumenfeld 1998, S. 376 und Adkins, Helen: „I never became a Dutchman“. Erwin Blumenfeld in Berlin. In: Wim van Sinderen (Hrsg.): Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006, S. 10–19, hier S. 10.

³³⁹ Blumenfeld 1998, S. 250.

³⁴⁰ Vgl. Sinderen, Wim van (Hrsg.): Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006b, S. 155.

³⁴¹ Richard Huelsenbeck hatte zwar „Eine Stimme aus Holland“ von Paul Citroen in den Dada-Almanach aufgenommen, um die Dada-Bewegung internationaler scheinen zu lassen, doch eine Dada-Zentrale war eine reine Erfindung. Hingegen werden in der Literatur nur Van Doesburg, unter dem Synonym I. K. Bonset, und Nelly van Doesburg als wirkliche holländische Dadaisten genannt, zu denen er aber keinen Kontakt aufnahm. Vgl. Kuenzli, Rudolf E. (Hrsg.): Dada. London: Phaidon, 2006, S. 31. Laut Kuenzli fanden die meisten dadaistischen Aktivitäten Citroens und Blumenfelds bei ihren Aufenthalten in Berlin statt.

sagen, daß wir hier ganz abgeschlossen leben. [...] Abends weinen wir dann noch, oft mehrere Stunden.“³⁴² In dieser Zeit entstanden zahlreiche Zeichnungen, Collagen und Gedichte sowie Kurzgeschichten und Blumenfeld amerikanisierte – nach Vorbild von John Heartfield – seinen Namen in Jan Bloomfield.³⁴³ In seinen Collagen dieser Jahre tauchen immer wieder auch gezeichnete Selbstbildnisse auf, weniger oft wird ein fotografisches Selbstbildnis in Collagen integriert.³⁴⁴ Das Medium der Fotografie nutzte Blumenfeld darüber hinaus eingehend für private Familienaufnahmen.³⁴⁵

Blumenfeld hat sich seit seiner Emigration oft heimatlos gefühlt und das Erlernen neuer Sprachen fiel ihm ebenso schwer wie der Verlust seiner Heimat. So schreibt er: „Nie war ich Deutscher. In Wahrheit war ich nur Berliner und bin’s geblieben, immer nur Berliner. Genauer: Südwestberliner und Westwestberliner. Die andern Stadtviertel waren Ausland. Holländer wurde ich nie; in siebzehn Jahren kaum Amsterdamer. Franzose war ich nie, immer nur ein Montparnos, de la rive gauche. Ich bin kein Amerikaner, nur leidenschaftlicher New Yorker, Midtown-Manhattan. Ich bin Großstädter in gewissen Stadtteilen großer Städte. Vaterländer sind mir fremd.“³⁴⁶ Von dieser Zerrissenheit geben auch seine Selbstbildnisse Ausdruck, die vor allem in den holländischen Jahren der Selbstvergewisserung als Künstler dienen.

1923 eröffnete er einen Lederwarenladen, die „Fox Leather Company“, in Amsterdam. Bei dem Umzug in neue Räume entdeckte er 1932 nach eigenen Angaben eine komplett eingerichtete Dunkelkammer und eine Voigtländer Balgenkamera³⁴⁷, was seiner Liebe zur Fotografie wieder Auftrieb gab. Seine damals noch als amateurhaft zu bezeichnenden Fotografien wurden schnell immer professioneller. Er begann, Kundinnen zu fotografieren; seine Portraits und Akte dienten der Verschönerung seines Schaufensters. Auch bewegte er sich aufgrund seiner Freundschaft zu Citroen durchaus in den künstlerischen Kreisen der Amsterdamer Gesellschaft, deren er in seinen Memoiren dennoch nur mit Zynismus gedenkt. So verhinderte seine Abneigung gegen Gruppen, Schulen und Vereinigungen die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und führten zu einer selbstgewählten Einzelgängerschaft. Allein die Familie bot ihm Halt, Citroens Bauhaus-Ideale der Gemeinschaftsarbeit stießen bei Blumenfeld auf Ablehnung, weil er die Arbeit im Team nicht schätzte.³⁴⁸

Und auch die Fotografie bot damals nach Blumenfelds Angaben wenig gesellschaftliche Anerkennung:³⁴⁹

³⁴²Huelsenbeck, Richard (Hrsg.): Dada-Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung. Berlin: Reiß Verlag, 1920, S. 104.

³⁴³Vgl. Teicher 1979, S. 17.

³⁴⁴Die dadaistischen und surrealistischen Collagen und Fotomontagen werden im Abschnitt 3.1.1 behandelt.

³⁴⁵Siehe Abschnitt zur autobiografischen Dokumentation, Abschnitt 3.1.1.

³⁴⁶Blumenfeld 1998, S. 83.

³⁴⁷Vgl. de Carvalho 2006, S. 46.

³⁴⁸Vgl. Ewing 1996, S. 21, Sinderen, Wim van: „A rowdy preamble“. Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. In: Wim van Sinderen (Hrsg.): Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006a, S. 24–33, hier S. 27f. Sinderen weist auch nach, dass Blumenfeld durchaus Kontakt zu anderen Künstlern hatte und nicht so isoliert war, wie er sich in seiner Autobiografie darstellt.

³⁴⁹Auch Honnef weist darauf hin, dass Fotografie erst seit den 70er Jahren allmählich Einzug in die Kunstwelt erhielt und somit das Ansehen der Fotografen stieg. Vgl. Honnef 2003, S. 13.

„So wurde ich, als mir wirklich nichts andres mehr übrigblieb, Photograph. Jeder riet ab. Mißratene Maler wurden Schaufensterdekorateur, mißratene Schaufensterdekorateure wurden Photograph. Man schämte sich eines Photographen.“³⁵⁰

Doch er hatte darin seine Leidenschaft gefunden, die er zur Profession machen wollte. Neben der Porträtfotografie und vermehrt der Aktfotografie entstanden weiterhin private Aufnahmen, vorrangig des Familienglücks. So hielt er 1925 seinen ersten Sohn Heinz³⁵¹ als Säugling und sich als stolzen Vater fotografisch fest.³⁵² In diesen Familienaufnahmen verbindet sich ein typisch Blumenfeld'scher Humor mit der Selbstrepräsentation. Auffallend ist aber auch, dass Blumenfeld in seinen Familienbildnissen oft ernst und zurückgenommen erscheint. Im Kreis der Familie oder zusammen mit seiner Frau zeigt er sich auch von seiner ernstesten, verantwortungsvollen Seite, obwohl die Inszenierungen humorvoll sind. 1926 vollendete er die dreiteilige Serie von Doppelselbstporträts mit Citroen, [Abbildung 5]. Es entstanden auch vermehrt Selbstbildnisse zusammen mit Lena und den Kindern. 1930 fotografierte er sich unbekleidet im Kreis seiner Familie, [Abbildung 6]. Diese oftmals familiären Selbstbildnisse sind für einen privaten Gebrauch bestimmt gewesen.³⁵³

Blumenfeld verfolgte weiterhin seinen Traum, einmal ein berühmter Fotograf zu werden. So legte er 1932 dem Ullstein Verlag in Berlin seine vom Surrealismus beeinflussten Fotografien vor, doch dieser lehnte ab: „talentlose Materialvergeudung, aussichtslos, sinnlos, zwecklos! Mich ließ dies Todesurteil unberührt; ich wußte, daß ich Photograph war.“³⁵⁴ Trotz dieser selbstbewussten Aussage musste Blumenfeld gegen widrige, existenzbedrohende Umstände kämpfen. Sein Lederwarengeschäft ging 1935 bankrott, da mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten keine Waren mehr an den jüdischen Geschäftsmann geliefert wurden.³⁵⁵ Doch auch Blumenfeld kommentiert dies in seiner Autobiografie lakonisch, indem er Hitler sarkastisch dankt: „Mehr als irgendeinem andern bin ich dem Führer Schicklgruber zu Dank verpflichtet. Ohne ihn wär ich im holländischen Morast versumpft, ohne ihn hätte mir der Mut gefehlt, Photograph zu werden.“³⁵⁶

Seit der Entdeckung der Dunkelkammer entstanden vermehrt Selbstbildnisse im Medium der Fotografie, die Collagen stellte er vollständig ein, als er 1936 nach Paris umzog, um dort professioneller Modefotograf zu werden. Zu diesem Schritt hatte er sich aufgrund der finanziellen Not entschlossen, unter der er und seine Familie – mittlerweile hatte er drei Kinder – sehr litten. Über Geneviève Rouault, die Tochter des fauvistischen und expressionistischen

³⁵⁰Blumenfeld 1998, S. 265.

³⁵¹später zu Henry umbenannt

³⁵²Vgl. Métayer, Michel: Erwin Blumenfeld. London: Phaidon, 2004, Abb. 2; Blumenfeld 1998, S. 262, Besitz Henry Blumenfeld, Gif Bank Box 6, Nr. 151, 20 x 28 cm. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche Fotografien mit seinem Sohn Henry finden. Zum Bsp. zwei Aufnahmen: „Self-portrait with child“, ca. 1926, vgl. van Sinderen 2006b, S. 36. „Erwin and Henry“, ca. 1933, Kontaktabzug, Vgl. van Sinderen 2006b, S. 37. „Henry and Erwin in Paris“, 1936, Besitz Henry Blumenfeld, Gif Home Box 1, Nr. 11.

³⁵³Diese Aufnahmen werden im Abschnitt zur autobiografischen Dokumentation genauer behandelt, sowie im Abschnitt zu den fotografischen Experimenten, Abschnitt 3.1.1 und 3.1.1.

³⁵⁴Blumenfeld 1998, S. 265.

³⁵⁵Vgl. Ewing 1996, S. 249.

³⁵⁶Blumenfeld 1998, S. 265.

Malers, fand er dort zu Aufträgen für Porträtfotografien der Pariser Gesellschaft und lernte viele Künstler kennen. In seinem Studio, das er in der Rue Delambre anmietete, entstanden neben diesen Auftragsarbeiten auch erste im Bereich der Reklame, weiterhin persönliche Arbeiten, meist experimentelle Akte und Portraits.³⁵⁷ Das Studio war ein wichtiger Weg zur Professionalisierung und ihm kommt auch in einem Selbstbildnis aus dem Jahr 1937 eine wichtige Bedeutung zu. Selbstbewusst zeigt sich Blumenfeld dort mit seiner Kamera umgeben von zahlreichen seiner fotografischer Werke, [Abbildung 7].³⁵⁸ Außerdem entstanden Mitte bis Ende der 30er Jahre Selbstbildnisse im Kreis der Freunde. Diese Selbstbildnisse sind vom Experimentieren mit der fotografischen Technik und ihren Gestaltungsmöglichkeiten geprägt oder haben einen rein dokumentarischen Charakter.

Seit 1937 erschienen in Zeitschriften wie *Verve*, *Votre Beauté* und *Photographie* Fotografien von Blumenfeld, vorwiegend Akte und Aufnahmen von Bauwerken – ein erster Durchbruch auf dem Weg zum künstlerischen Fotografen.³⁵⁹ Doch diese Fotografien trugen nichts zum Lebensunterhalt bei und so schätzte er sich glücklich, dass Cecil Beaton auf ihn aufmerksam wurde und ihn 1938 zu der französischen *Vogue* brachte.³⁶⁰ Doch auch dies wurde im Rückblick als negativ empfunden, da sich die Modefotografie mit seiner künstlerischen Intention zunächst kaum deckte. So schrieb Blumenfeld lakonisch über seine Außenseiterrolle:

*„Mit Cecils Protektion landete ich bald im Vogue-Betrieb und lernte diesen kunstfeindlichen Eitelkeitsjahrmarkt, in dem präventöse Annoncenerpresser den arbiter elegantiarum raushängen, zu verachten. Illusionen sind da, um verlorenzugehen. In diesem Ameisenhaufen unbefriedigter Ambitionen, wo nouveautés à tout prix gejagt werden, blieb ich ungeachtet Tausender publizierter Seiten Außenseiter und Fremdkörper.“*³⁶¹

Zwar war er sich bewusst, dass der Verlag Condé Nast unter dem Art Director Dr. Mehemed Fehmy Agha ein an der Avantgarde orientiertes Layout erlangte, das insbesondere unter Steichen als leitenden Fotografen an künstlerischen Innovationen gewonnen hatte. Doch er sah noch weitere fotografische Möglichkeiten der Inszenierung von Mode, die noch nicht ausgeschöpft waren.³⁶² Im Oktoberheft 1938 erschienen zum ersten Mal Fotografien von Blumenfeld in der *Vogue*. Doch weil die amerikanische Schriftleitung unter Agha Blumenfelds Fotografien im Gegensatz zur französischen und englischen Redaktion mit Kritik beäugte, war sein Vertrag nur für ein Jahr bindend und wurde Mai 1939 nicht mehr verlängert,³⁶³ obwohl genau in diesem Monat das wohl berühmteste Modefoto Blumenfelds

³⁵⁷Vgl. Ewing 1996, S. 249; Teicher 1979, S. 22.

³⁵⁸Diese Aufnahme wird im Abschnitt zu der Fotografie als künstlerisches Experimentierfeld genauer behandelt, Abschnitt 3.1.1.

³⁵⁹Vgl. Teicher 1979, S. 23f.

³⁶⁰Er brachte Blumenfeld einen ersten Jahresvertrag bei der *Vogue* ein. Vgl. Urbauer 1999, S. 625. Zuvor hatte Blumenfeld, der erkannt hatte, dass sich mit Porträtfotografie kein Geld machen ließ, bereits an einer Kampagne für Kosmetika gearbeitet. Vgl. Ewing 1996, S. 85.

³⁶¹Blumenfeld 1998, S. 285.

³⁶²Vgl. Ewing 1996, S. 87f.

³⁶³Vgl. Ewing 1996, S. 89f.

entstand: Lisa Fonssagrives in einem Kleid von Lucien Lelong auf einem Außenträger des Pariser Eiffelturms.³⁶⁴

1939 sah er die Möglichkeit, seine Zukunft in den USA zu suchen und so schloss er in New York einen Vertrag mit *Harper's Bazaar* ab, der aber am Pariser Standort erfüllt werden sollte. Kurz vor Kriegsausbruch kehrte er, die drohende Gefahr unterschätzend, nach Paris zurück, wo er zusammen mit seiner Familie beim Fluchtversuch vor den deutschen Truppen gefasst und in mehreren Internierungslagern, Montbard-Mernagne, Vernet d'Ariège und Catus gefangengehalten wurde.³⁶⁵ Diese Zeit muss traumatisch gewesen sein; als letzten Ausweg trug er immer eine Rasierklinge in der Tasche, falls er von den Nationalsozialisten gefasst werden sollte.

1941 gelang es ihm zusammen mit seiner Familie, nach einer weiteren Internierung in Marokko, in die USA zu fliehen. „Ich nahm mir vor, Kultur in mein neues Vaterland zu schmuggeln, zum Dank, daß es mich aufnahm.“³⁶⁶ Dort wurde er von *Harper's Bazaar* umgehend unter Vertrag genommen und teilte sich für zwei Jahre das Studio mit Martin Munkacsy, der als europäischer Auswanderer, ebenso wie er, nach New York gekommen war. In *Harper's Bazaar* wurde er sogar bei seinem Debüt im Oktober 1941 als neuer Mitwirkender vorgestellt: „Erwin Blumenfeld, der in die Fotografie einbringt, was erst den zeitlosen Künstler ausmacht, eine vollkommene Absorption des Handwerks und entsprechende Hingabe [...]“.³⁶⁷ Dies stellte eine erste öffentlichkeitswirksame Anerkennung dar, wobei der künstlerische Anspruch hier einem werbenden Faktor unterliegt. 1943 mietete er das Studio in 222 Central Park South an, in dem einige spätere Selbstbildnisse – insbesondere mit Einsatz von Spiegeln – entstanden. In seiner erfolgreichsten Zeit entstanden viele Selbstbildnisse im Studio, unter Verwendung technischer Möglichkeiten wie Doppelbelichtungen oder verzerrenden Spiegeln, [Abbildung 8].³⁶⁸ Diese Selbstbildnisse thematisieren das Sehen, die Selbstreflexion wird dabei zur transitorisch erdachten Identität, ein wichtiger Aspekt seines Schaffens.

Blumenfeld wurde bald nach seiner Emigration zum einflussreichsten Fotografen des neuen Phänomens der Massengesellschaft, der Hochglanz-Illustrierten und Modejournale. Sicherlich spielte dabei auch der Durchbruch der Farbfotografie eine wichtige Rolle. So arbeitete er häufig im Dreifarben-Carbro-Druck, der den Vorteil bot, die Farbsteuerung exakt bestimmen zu können und zu lichtechten Aufsichtsbildern zu gelangen.³⁶⁹ Blumenfelds Ar-

³⁶⁴Französische Vogue, Mai 1939. Gelatin silver Print. Modell Lisa Fonssagrives. Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 93 sowie Ewing 1996, S. 90.

³⁶⁵Vgl. Ewing 1996, S. 250.

³⁶⁶Blumenfeld 1998, S. 380.

³⁶⁷In den Bemerkungen zu den Mitwirkenden, zitiert nach Ewing 1996, S. 93. Alexey Brodovitch, Art Director bei Harper's Bazaar, hatte dessen Layout durch grafische Veränderungen dynamisiert und war von Blumenfelds Fotografien beeindruckt. Vgl. ebd., S. 94.

³⁶⁸Diese Spiegelaufnahmen werden im Abschnitt 3.1.1 und 3.1.1 untersucht.

³⁶⁹Vgl. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln (Hrsg.): Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981. (Ausst. Kat.) Köln: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1981, S. 128. In Frankreich und den USA war die Farbfotografie am Ende der zwanziger Jahre bereits fest in die Werbung für Mode, kosmetische Artikel und andere Produkte integriert, so Haubrich.

rangements zeichneten sich zudem durch seinen Einsatz in der Dunkelkammer aus, deren Experimente er bereits in den Jahren zuvor für Portraits und Akte verwendet hatte und nun weiterführte. Dies ist symptomatisch, übertrug er doch auch Arrangements der Selbstbildnisse auf spätere Modefotografien. Um seine ungewöhnlichen Resultate zu erhalten, benutzte er Solarisationen, Doppelbelichtungen, Kombinationen von negativen und positiven Bildern sowie die so genannte Sandwich-Methode und schreckte auch nicht davor zurück, seine noch feuchten Negative in einem Eisschrank zu trocknen, um Kristalle zu erhalten.³⁷⁰ So revolutionierte er die Modefotografie – doch in seinen späten Jahren entstanden immer weniger Selbstbildnisse.³⁷¹

1944 verließ Blumenfeld *Harper's Bazaar* und arbeitet freiberuflich für *Vogue* unter Liberman und als Werbefotograf für Produkte. Als kommerzieller Fotograf hat er einen für ihn selbst unvorstellbaren Erfolg, den er lakonisch kommentiert: „Unvorstellbares Wunder der Neuen Welt, daß ich demaleinst mein Brot in diesem Jammerlappenberuf würde verdienen können.“³⁷² Diese negative Einstellung zu seinem kommerziellen Werk ist symptomatisch für Blumenfeld. Zwar wurden 1947 einzelne Werke in eine Ausstellung im Museum of Modern Art und 1948 im Los Angeles Museum integriert, doch Blumenfeld blieb Zeit seines Lebens die Anerkennung von Seiten der Kunstwelt versagt. Zu seinen Lebzeiten fand weder eine Gesamtschau noch eine umfassende Publikation seines Œuvres statt und bis in die 90er Jahre ist er von der kunsthistorischen Forschung kaum beachtet worden. Stattdessen galt er als „commercial photographer“, der als Modefotograf zu den bedeutendsten des 20. Jahrhunderts gehörte. Blumenfelds Generation konnte somit die Anerkennung einer höheren Legitimationsinstanz wie der eines Museums oder der Universität nicht mehr erleben, doch bereits die folgende Generation um Newton profitierte von dem Einzug der (Mode-)Fotografie in die Museen – denn dadurch veränderte sich auch ihr gesellschaftliches Ansehen und der ihrer Werke.

Seit 1952 arbeitete Blumenfeld für den Dayton Departement Store, der ihm große künstlerische Freiheiten ließ. 1955 endete der Vertrag mit *Vogue* und er begann, an seiner Autobiografie zu arbeiten, die er „Einbildungsroman“ nannte und 1969 abschloss, in dieser Zeit widmete er sich mehr dem Schreiben als dem Fotografieren.³⁷³ 1964 wurde Marina Schinz seine Assistentin, die die Autobiografie editierte.³⁷⁴ In dieser Zeit zog er sich immer mehr aus dem Modebereich zurück, hatte er doch das erreicht, was er angestrebt hatte: seinen Kritikern in Holland und Deutschland, und letztendlich auch seinen Eltern im Nachhinein zu beweisen, dass er den richtigen Weg gegangen war und dass er durchaus als Fotograf seinen Lebensunterhalt verdienen konnte.³⁷⁵ 1969 schloss er seine Autobiografie ab und suchte

³⁷⁰Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 89f.

³⁷¹Brief von Marina Schinz, Blumenfelds Assistentin seit 1964, vom 06.03.2007 an die Verfasserin: Darin schreibt sie, dass er in späten Jahren keine Selbstbildnisse mehr angefertigt habe.

³⁷²Blumenfeld 1998, S. 90.

³⁷³Gespräch mit Henry Blumenfeld, dem Sohn Erwin Blumenfelds, in Gif-sur-Yvette am 15.11.2006.

³⁷⁴Sie begannen nach Angaben der Söhne, Henry und Yorick Blumenfeld, ein Verhältnis. Die Ehe mit Lena wurde dennoch nicht geschieden.

³⁷⁵Vgl. Ewing 1996, S. 107.

Aufnahmen für die Publikation „Meine 100 besten Fotos“³⁷⁶ heraus – sein künstlerisches Vermächtnis an die Nachwelt, in das er keine Selbstbildnisse und nur sehr wenige Modefotografien aufnahm. In Rom starb er am 4. Juli 1969 an einem Herzinfarkt. Fast prophetisch wirken da die letzten Worte der Autobiografie, auf deren letzten Seiten er einen Herzanfall beschreibt. Er schließt mit den Worten: „Ich war tot.“³⁷⁷

Dies ist von besonderer Signifikanz, verstößt doch die Beschreibung des Sterbens gegen die literarische Struktur der Autobiografie, wie Holdenried beschreibt: „Die Autobiographie ist – im Gegensatz zu rein fiktionalen Gattungen – durch ihre strukturelle Offenheit zum Ende hin gekennzeichnet: Seinen eigenen Tod hat noch kein Autobiograph geschildert [. . .].“³⁷⁸ Blumenfeld verstößt somit gegen diese Darstellungskonvention. Dies verdeutlicht die Fiktionalisierung, die seine Autobiografie im Duktus einer zynischen Abrechnung insgesamt begleitet.³⁷⁹

Erwin Blumenfeld, der als gefeierter Modefotograf gilt, hatte einen künstlerischen Anspruch. Die Modefotografie stellte für ihn nur ein notwendiges Übel dar, um Geld zu verdienen. Seine Ursprünge im künstlerischen Umfeld in Berlin und das Interesse an den technischen Möglichkeiten der Fotografie als Ausdrucksmedium prägte sicherlich auch seine Modefotografien, die ihm aber wiederum den Weg in die Kunstwelt regelrecht verschlossen. In den USA wurde ihm dadurch der Zugang zu Museen, der Kunstwelt, weitgehend verwehrt.³⁸⁰ Dies lag sicherlich auch daran, dass sich die Modefotografien damals allein an ihrem angestammten Ort, der Modezeitschrift, rezipiert wurden, denn – worauf schon hingewiesen wurde – der Kontext ist für die Rezeption und Funktion entscheidend.³⁸¹ Sein künstlerisches Œuvre konnte er zu Lebzeiten nicht mehr umfassend veröffentlichen oder es in einer Retrospektive gewürdigt sehen. Die Bitterkeit, die er seinem modefotografischen Werk entgegenbrachte, zeigt sich auch in einer Äußerung, er habe sich durch seine kommerziellen Arbeiten prostituiert.³⁸² Allerdings äußerte er sich in einem Interview von 1950 auch folgendermaßen:

„Anfänglich machte ich Bilder, weil es mir gefiel. Heute, viele Jahre später, bekomme ich interessante Honorare dafür; Bilder zu machen, die anderen Leuten gefallen. [. . .] Ich bin nicht ein frustriertes Beispiel für jemanden, der über den verhallenden Ruf nach KUNST verrückt geworden ist.“³⁸³

³⁷⁶Blumenfeld, Erwin: Meine 100 besten Fotos. Bern: Benteli, 1979.

³⁷⁷Blumenfeld 1998, S. 418.

³⁷⁸Vgl. Holdenried 2000, S. 30.

³⁷⁹Für den autobiografischen Roman nennt Holdenried die Einbeziehung des eigenen Todes auch als Bsp. für eine starke Abweichung vom Normschema. Vgl. Holdenried 2000, S. 211.

³⁸⁰Blumenfeld bedauerte es generell, dass Fotografie nicht der Status von Kunst zugekommen sei. „Blumenfeld is astonished that photography, after more than a full century of development, is still not considered suitable for the art market.“ Zudem äußerte er sein Missfallen an der Tatsache, dass die Foto-Kritik nur rudimentär entwickelt sei. Vgl. Kraus/Downes 1944, S. 88.

³⁸¹Wie Busch aufzeigt, bedeutet eine ästhetische Betrachtung in einem Museum eine Auflösung des sozialen Kontexts. Vgl. Busch 1997, S. 21. Siehe Kapitel 2.1.

³⁸²Vgl. Ewing 1996, S. 111.

³⁸³Ewing 1996, S. 110. Zitiert nach: „Smuggled Art“ in: Commercial Camera, Dezember 1948, S. 2.

Doch trotz dieser Aussage scheint die Dichotomie von Hoch- versus Gebrauchskunst für Blumenfeld unüberwindbar gewesen zu sein. Blumenfeld hat zudem Selbstbildnisse niemals in Modeaufnahmen integriert oder sich explizit als Modefotograf im Modefoto präsentiert, was auch ein Indiz davon ist, wie stark er selbst eine Trennung sah. Dies kann als symptomatisch für die Antonymie von angewandter und freier Fotografie im ersten Zeitraum dieser Untersuchung gelten.

Wie aus dem biografischen Abriss deutlich wurde, nehmen Selbstbildnisse bei Blumenfeld unterschiedliche Funktionen ein. So schuf er primär in seiner holländischen Zeit verstärkt Selbstbildnisse im familiären Umfeld, die niemals für eine Veröffentlichung gedacht waren. Sie entstanden innerhalb eines autobiografischen Diskurses, in dem die Fotografie als Instrument der Bewahrung von Erinnerungen diente und somit ihre Ikonizität im Vordergrund steht. Diese Selbstbildnisse werden in einem ersten Abschnitt vor dem Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Autobiografieforschung untersucht.

Die zweite Gruppe von Selbstbildnissen stellt weniger die Faktizität des Bildes, sondern vielmehr seine technischen Experimentiermöglichkeiten in den Vordergrund. So schuf Blumenfeld mit Hilfe von Spiegeln oder Schatten ungewöhnliche Selbstdarstellungen und erzeugte Doppelgänger durch Doppelbelichtungen. Auch wendete er das Verfahren der Teilso-larisation auf sein Selbstporträt an. Wie sich zeigen wird, ist dabei einerseits die Porträtähnlichkeit dem bildhaften Experiment untergeordnet und andererseits werden die technischen Möglichkeiten der Fotografie ausgelotet, um ihre Abbildqualitäten und den Realismusanspruch zu hinterfragen.

Zuletzt muss der Einfluss dadaistischer und surrealistischer Bildarrangements und Ideengeschichte anhand einer dritten Gruppe von Selbstbildnissen untersucht werden. Wie anhand der Biografie schon deutlich wurde, partizipierte Blumenfeld an der Berliner Dadabewegung und rezipierte durch Zeitschriften ebenfalls die Aktivitäten des Pariser Surrealistenkreises um Breton. Deren Auseinandersetzung mit Traum und Realität sowie der Ambivalenz der Geschlechter und dem fetischisierten Bild der Frau hatten großen Einfluss auf Blumenfelds Selbstinszenierungen der 20er und 30er Jahre, die oftmals im Medium der Collage bzw. Montage entstanden. Aber auch die Auseinandersetzung mit traumhaft-surrealen Bildwelten mit Hilfe verzerrender Spiegel war für Blumenfeld ein Thema. Deutlich wird sich dabei auch der Einfluss von Man Rays Solarisationen auf ihn zeigen.

In einem Interview 1944 äußerte sich Blumenfeld zu den Möglichkeiten des Mediums der Fotografie folgendermaßen: „It is at its very beginning, and every photographer with imagination and love for his medium can blaze new trails in technique and discover new beauties to show the world!“³⁸⁴ Dieses Primat der Schönheit trifft auf seine kommerziellen Arbeiten im Bereich der Mode- und Produktfotografie zu, doch für seine Selbstbildnisse hat dieser Aspekt keinerlei Geltung. Denn, wie in den folgenden Abschnitten gezeigt werden soll, verband sich mit seiner Selbstdarstellung ein vollkommen konträrer Anspruch: einerseits

³⁸⁴Kraus/Downes 1944, S. 38.

die Dokumentation auch von Unzulänglichkeiten sowie zwischenmenschlichen Beziehungen, andererseits die kritische Hinterfragung von Perzeption und Repräsentation. Von einer Idealisierung ist dabei wenig zu spüren, was sein Selbstbildnis-Œuvre deutlich von seinem angewandten Werk unterscheidet.

Der autobiografische Diskurs: Die Fotografie als Instrument der Ikonizität

Erwin Blumenfelds Selbstdarstellungen, die vorwiegend in seiner holländischen Zeit entstanden, weisen primär eine autobiografische Funktion auf, da sie der Erinnerung für sich und seine Angehörigen dienen. Das selbstreferentielle Erinnern wurde von ihm sowohl in seiner Autobiografie als auch in zahlreichen fotografischen Selbstbildnissen vollzogen. Dabei verquickt er Fiktionales mit Realem, was aber durch den „Autobiografischen Pakt“ nach Lejeune von dem Leser als wahrhaftig wahrgenommen wird. Doch durch seine zynischen Kommentare und den bissigen Humor wird der „referentielle Pakt“ in gewisser Weise wieder aufgelöst. Entscheidend ist aber auch, dass Blumenfeld seinen Schwerpunkt auf die Kindheit legt, wobei er Erinnerungslücken sicherlich durch Interpolation schloss, andererseits hatte er bereits früh begonnen, Tagebuch zu schreiben.³⁸⁵

Blumenfeld hat seine Autobiografie vor allem zur zynischen Abrechnung mit seinem Elternhaus im Wilhelminischen Kaiserreich, seinem Freund Paul Citroen sowie dem „Eitelkeitsjahrmarkt“ der Modezeitschriften genutzt, wie in dem Abschnitt zu seiner Biografie bereits erkennbar wurde. Seine Autobiografie kann als bedeutendstes Selbstzeugnis gelten, die ein Bild von ihm vermittelt, das er aufrecht erhalten wollte: Ein Leben als unverstandener Künstler, der als Modefotograf berühmt wurde, doch seine Ursprünge und sein Bestreben in der künstlerisch-experimentellen Fotografie und im Kontext literarischer Bildung sah. Dies ist wiederum ein Künstlertopos: Das Unverständnis und die posthume Anerkennung.³⁸⁶ Sein Leben war zudem als Jude durch die Verfolgung im Nationalsozialismus und das Exil geprägt. Den daraus folgenden Verlust seiner Heimat und Muttersprache bringt er ebenfalls deutlich zum Ausdruck. Neben dem Text, der in der deutschen Ausgabe über 400 Seiten umfasst, hat er auch viele Fotografien aufgenommen, von denen allerdings nur sechs Selbstbildnisse darstellen. Sie zeigen ihn überwiegend allein.³⁸⁷ So wird deutlich, dass der „Einbildungsroman“, der im Titel auf den bürgerlichen Bildungsroman und auf Fiktionalität Bezug

³⁸⁵Zur Interpolation siehe: Holdenried 2000, S. 31.

³⁸⁶ Siehe Kapitel 2.1.

³⁸⁷Die publizierten Selbstbildnisse in seiner Autobiografie sind: „Erstes Selbstbildnis als Pierrot“, 1911; „My first Son, Zandvoort/Mein erster Sohn“, 1925; „sitting room Zandvoort“, 1930; „Autoportrait avec un masque“, 1936; „9 rue Delambre, Paris“, 1937; „Michel de Brunhoff und ich im VOGUE Studio, Paris“, 1938. Ebenfalls lassen sich Fotografien finden, bei denen unklar ist, ob es sich um Selbstbildnisse handelt: „Fahrschule Zwickau in Sachsen“, 1916; „Bei der Sanka 7 in Ardon-sous-Laon“, 1917; „Frankreich“ (B. als Soldat), 1917; „Herr und Frau Blumenfeld/Jungverheiratet“, 1921. Die Selbstbildnisse „Family Portrait, Zandvoort“, um 1930; „Lena Blumenfeld (with B.'s own 'Self-portrait')“, um 1932, und „Selbstbildnis mit Kodalith-Verfahren, New York“, 1950, wurden von Franz Greno und nicht von Blumenfeld selbst ausgewählt. Diese Angaben beziehen sich auf die deutsche Ausgabe der Autobiografie, Blumenfeld 1998, in der erstmals alle vom Autor selbst ausgewählten Fotografien abgebildet wurden, was bei früheren Veröffentlichungen nicht der Fall war. Vgl. Blumenfeld 1998, S. 498.

nimmt, weniger der Präsentation seines Schaffens diene – denn aus diesem Grund hatte er die Publikation „Meine 100 besten Fotos“ zusammengestellt – vielmehr sollen die dort abgebildeten Fotografien beschriebene Zeit- und Lebensumstände illustrieren. So wurden viele Fotografien und Dokumente aus seiner Kindheit und Jugend in Berlin herangezogen, von der auch weit über die Hälfte des Textes handelt. Blumenfeld hat in seiner Autobiografie bewusst Fotografien integriert: Neben Selbstbildnissen sind es früheste Kindheitsfotografien, Fotografien von Lena und den Kindern sowie künstlerische Arbeiten. Darüber hinaus hat Blumenfeld Zeitdokumente wie Zeitungsausschnitte oder -anzeigen integriert. Diese Authentizitätsbeweise geben der Autobiografie den Duktus einer Historiografie, obwohl die Verwendung der Autobiografie als historische Quelle nur kritisch erfolgen kann.³⁸⁸

Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass sich sowohl schriftliche Autobiografien als auch visuelle Selbstbildnisse in der Dichotomie von Referentialität und Fiktionalität bewegen, worauf schon hingewiesen wurde. In den folgenden Untersuchungen sollen Selbstbildnisse Blumenfelds herangezogen werden, die sich auf dokumentarische Weise mit Lebensumständen und der Physiognomie des Fotografen auseinandersetzen. Dabei muss die angenommene Charakteristik der Fotografie als mimetisches Bildsystem und der ihr innewohnende Anspruch der Authentizität kritisch untersucht werden. Wenn auch bei den visuellen Selbstbildnissen von einem „autobiographischen Pakt“ nach Lejeune ausgegangen werden kann, sollte bei Blumenfelds frühen Selbstbildnissen die Wahrhaftigkeit der mimetischen Darstellung im Vordergrund stehen. Inwieweit dies wiederum in eine stilisierte Selbstinszenierung überführt wird, soll im Folgenden untersucht werden.

Die Ikonizität und Indexikalität des fotografischen Mediums erfährt in familiären und in Bildnissen der Künstlerfreundschaft eine große Bedeutung, weil sie als Garant für eine wirklichkeitstreue Wiedergabe stehen und das Noema des „Es-ist-so-gewesen“, von dem Barthes sprach, bei jeder Bildbetrachtung hervorrufen.³⁸⁹ Denn als wichtigster Faktor für die Erstellung von Freundschaft-, Ehe- und Familienbildnissen im Amateurwesen kann das Fixieren eines Momentes und die darauf folgende spätere Hervorrufung der Erinnerung gelten.³⁹⁰ So werden beispielsweise Familienbildnisse häufig zu bestimmten Anlässen aufgenommen,

³⁸⁸Vgl. Glagau, Hans: Das romanhafte Element der modernen Selbstbiographie im Urteil des Historikers [1903]. In: Günter Niggel (Hrsg.): Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 55–71; Mahrholz, Werner: Der Wert der Selbstbiographie als geschichtliche Quelle [1919]. In: Günter Niggel (Hrsg.): Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 72–74. „Affirmation, Orts- und Zeitangaben und das dokumentarische Material der Autobiografie sowie die akkurate Wiedergabe im Selbstbildnis sind Strategien der Künstler, das Werk auf die historische Person zurückzuführen.“, so Vinzent in Bezug auf Alva, Jack Bilbo und Oskar Kokoschka. In: Vinzent 2005, S. 181. Zur Autobiografie als Kunstform siehe: Georgen, Theresa/Muysers, Carola (Hrsg.): Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel: Muthesius Kunsthochschule, 2006, Gestalt und Diskurs, Bd. VI.

³⁸⁹So schreibt er: „[...] das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt (operator oder spectator) liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.“ In: Barthes 1985a, S. 87.

³⁹⁰Vgl. Sontag 1984, S. 14.

um später als Erinnerungsstütze zu dienen.³⁹¹ Durch die kurze Aufnahmezeit war die Fotografie besonders dazu geeignet, den Fotografen selbst unkompliziert und schnell im Kreis anderer festzuhalten und das Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken. Die Fotografie bot für solche Bildnisse noch einen entscheidenden Vorteil: Die Mimesis. Sie ermöglichte eine – zumindest für den naiven Blick – naturgetreue Abbildung und entzog damit in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung vielen Porträtmalern die Schaffensgrundlage.³⁹² Neben diesen primär privaten Funktionen, die sich bei Blumenfeld deutlich zeigen, ist auch eine repräsentative Funktion nicht zu unterschätzen, die zum Teil ebenfalls mit hineinspielt. Dies ist insbesondere bei den Freundschaftsbildnissen der Fall, die das gemeinsame künstlerische Selbstverständnis und das Begehren nach Anerkennung deutlich werden lassen.³⁹³ Dies kann allerdings, wie sich anhand der Freundschaftsbildnisse von Blumenfeld und Citroen zeigen wird, von einem gegenseitigen Ansporn bis zu einem die Freundschaft überschattenden Konkurrenzdenken führen.

Festzuhalten ist, dass sich anhand von Bildnissen im Kreis der Familie und der Freunde deutlich auch eine Auseinandersetzung mit Konventionen vollzieht, die diesem Bildtypus innewohnen. Vor allem das bewusste Einnehmen einer Pose, der direkte Blick in die Kamera sind für die meisten dieser Aufnahmen existenziell.³⁹⁴ Somit wird das Ikon der indexikalisch bedingten Fotografie in das Feld des Symbolischen verwiesen. Dies ist insbesondere vor Hintergrund der Modefotografie relevant, da Modefotografen diejenigen sind, die das gekünstelte Posieren der Modelle in ihren kommerziellen Werken steuern. Wenn sie sich selbst auf diese Weise zeigen, ist immer auch von einer Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums und seinen sozialen Gebrauchsweisen auszugehen.

In diesem Zusammenhang gilt es ebenfalls zu beachten, dass sich durch die Veränderung des Kontextes auch die Funktion oftmals ursprünglich privat genutzter Selbstbildnisse verändert hat: Durch eine museale Inszenierung sind heute Selbstbildnisse auch einem großen Publikum bekannt und auch denjenigen zugänglich, für deren Augen sie sicherlich nie bestimmt waren.³⁹⁵ Durch eine Neukontextualisierung scheinen heute viele Kunstwerke öffentlich, obwohl sie ursprünglich eine privat-intime Funktion hatten, was vor allem bei

³⁹¹Im 17. Jahrhundert hatte das Familienbild die Funktion eines Gedächtnisbildes. Vgl. Raupp, Hans-Joachim: Selbstbildnisse und Künstlerporträts – ihre Funktion und Bedeutung. In: Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig (Hrsg.): Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. (Ausst. Kat.) Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, 1980, S. 7–35, S. 27. Bereits in der Renaissance wurden Selbstporträts auch als Dokumente der Freundschaft und Zeugnis der Familiengeschichte für die Nachkommen verwendet. Vgl. Marschke 1998, S. 11. Vor allem im familiären Bereich sollten sie historisch-biografische Ereignisse dokumentieren. Vgl. Marschke 1998, S. 317.

³⁹²Vgl. Benjamin 2001a, S. 53. Auch heute noch werden zu besonderen Anlässen wie z. B. Hochzeiten regelmäßig Fotografen bestellt, doch niemals Porträtmaler.

³⁹³Bereits im frühen 19. Jahrhundert wurde das Freundschaftsbildnis vor dem Hintergrund des romantischen Freundschaftskultes zu einem Topos. Vgl. Dülmen, Richard von (Hrsg.): Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001, S. 267ff.

³⁹⁴Zum Posieren siehe Barthes 1985a, S. 20f.

³⁹⁵Dies gilt natürlich nicht nur für Selbstbildnisse, sondern für sehr viele Kunstwerke, für private Andachtsbilder ebenso wie erotische Gemälde, wie beispielsweise Courbets „Ursprung der Welt“, das ursprünglich in einem verschlossenen Raum und hinter einem anderen Gemälde verborgen aufbewahrt wurde.

Selbstbildnissen Blumenfelds zu beobachten ist. Dies ist insofern interessant, weil ähnliches auch für die Verschiebung von Modefotografien aus dem System Mode in das System Kunst zu beobachten war – die Kontextverschiebung zieht eine andere Rezeption und kulturelle Legitimität nach sich.³⁹⁶

In Bezug auf autobiografische Dokumentation setzt Blumenfeld die Fotografie als beweisendes Medium der Authentizität ein und schafft somit – nach der Sprechakttheorie Austins – eine *konstative* und somit bloß beschreibende Äußerung über sich selbst. Bei dieser Selbstinszenierung im Familien- oder Freundeskreis steht der Familienvater und Mensch und keineswegs der Fotograf im Mittelpunkt der Präsentation. In oftmals alltäglich wirkenden Szenerien schafft er sich eine Selbstbestätigung im familiären Umfeld, in dem er so sein konnte, wie er wollte und sich nicht mehr den Konventionen des deutschen Kaiserreichs beugen musste, die sein Elternhaus geprägt hatten. Dabei zeigt sich deutlich auch die Tendenz, vor allem in den Jahren in Holland der künstlerischen und gesellschaftlichen Isolation entgegen zu wirken. Diese Aufnahmen wirken objektiv und unmittelbar und lassen dem Betrachter den Standpunkt eines Zeugen an den Geschehen zukommen. Weniger eine direkte Ansprache in einer dialogischen Situation, sondern mehr eine Betrachtung als stummer Zeuge wird inszeniert. Die Repräsentationsform ist illusionistisch und kann daher als ikonisch beschrieben werden, da die Ähnlichkeitsbeziehung vom fotografierten Objekt und dem fotografischen Bild in dieser Bildauffassung im Vordergrund steht.³⁹⁷ In dieser Form des Selbstbildnisses als Simulakrum der Wirklichkeit wird der Schaffensprozess bei Blumenfeld weitestgehend negiert, allein durch das bewusste Posieren wird der Eindruck erweckt, dass es sich um gestellte Aufnahmen handelt. Blumenfeld hat Familien- und Ehebildnisse selbst nicht veröffentlicht, weil er ihnen eine private Erinnerungsfunktion zugestand, die sie von seinen professionellen Arbeiten unterschied. Dies ist für Fotografen seiner Generation durchaus symptomatisch, so haben auch Hoyningen-Huene und Horst ihre privaten Fotografien von ihrem Auftragswerk getrennt, was zur Folge hatte, dass diese Bilder überwiegend bis heute nicht öffentlich gezeigt wurden.³⁹⁸

Dies entspricht der von Habermas aufgestellten These, dass heute die Familie immer privater, wohingegen die Arbeits- und Organisationswelt immer öffentlicher werde. So werde der private Raum als Rückzugsgebiet mit weitgehender individueller Freiheit verstanden, der sich dem der Öffentlichkeit mit seinen Zwängen unterscheide.³⁹⁹ Den Dualismus von öffentlichem, und damit verbundenem Berufsleben, und dem Privatleben weist Richard Sennett sogar schon für das 18. Jahrhundert in der Trennung von Stadt und Familie nach.⁴⁰⁰ Und so geht auch Blumenfeld vor, wenn er die privaten Selbstbildnisse als Rückzugsgebiet aus seiner kommerziellen Arbeit, bzw. in den frühen Jahren, als Eskapismus vor den Problemen

³⁹⁶Siehe Kapitel 2.1.

³⁹⁷Siehe Abschnitt 2.2.

³⁹⁸Siehe Abschnitt 3.1.2.

³⁹⁹Vgl. Habermas 1990, S. 238.

⁴⁰⁰Vgl. Sennett 1991, S. 34f.

der Emigration nutzte und die Sphären der Öffentlichkeit und Privatheit als strikt getrennt ansah, was seine gesamte Generation prägte.

Einen programmatischen Auftritt wählte Blumenfeld in einer konzeptionellen Serie dreier Fotografien, die ihn in einem Doppelselbstbildnis mit seinem engsten Freund Paul Citroen zeigt. Die Besonderheit dieser Freundschaftsbildnisse liegt in der Tatsache begründet, dass sie über einen Zeitraum von rund 20 Jahren entstanden. Das erste wurde ca. 1907 in der Wohnung von Blumenfelds Familie in der Ansbacher Straße 5 in Berlin aufgenommen, [Abbildung 2].⁴⁰¹ Das zweite entstand 1916 in Citroens Wohnung in der Derfflingerstraße 21 in Berlin, [Abbildung 4],⁴⁰² und das letzte 1926 in Blumenfelds Haus Dr. Joh. G. Metzgerstraat 107, Zandvoort, [Abbildung 5].⁴⁰³

Die beiden Künstler porträtierten sich somit schon als Kinder im Alter von zehn oder elf Jahren zusammen und verdeutlichten dadurch ihre Freundschaft und ihre Zusammengehörigkeit.⁴⁰⁴ Durch die mehrfachen Aufnahmen in verschiedenen Lebensabschnitten scheint der Beweis einer Kontinuität der Freundschaft erbracht zu werden. In diesen Aufnahmen thematisiert Blumenfeld darüber hinaus die Vergänglichkeit, wobei er die Frage nach dem Verrinnen der Zeit in eine medienkritische Reflexion der Fotografie überführt. Im Vorschreiten der Zeit hält die Fotografie nur einen einzigen Sekundenbruchteil fest, isoliert einen Moment aus dem Zeitfluss. Damit verweisen diese Aufnahmen auf das strukturelle Paradoxon der Fotografie, die Momentanität und Vergänglichkeit in sich vereint, im Gegensatz zur Autobiografie, die nur im Rückblick erfolgen kann.⁴⁰⁵ Dieses Freundschaftsbildnis, dessen Darstellungsmuster in der bildenden Kunst auf eine lange Tradition zurückgeht, wirkt bei Blumenfeld ausgesprochen bekenntnisthaft.⁴⁰⁶

Die drei Selbstbildnisse zeigen Blumenfeld – links im Bild – neben Citroen. Vermutlich sind die Aufnahmen mit Hilfe eines Fernauslösers entstanden.⁴⁰⁷ In der ersten Aufnahme,

⁴⁰¹Forde 1993, o. S.; Ewing 1996, S. 23; Adkins 2006, S. 12-13; Adkins 2008, S. 31. Bei Henry Blumenfeld: Gif Home Box 1, Nr. 43. Von Adkins wird das Foto 2006 auf um 1908 datiert, 2008 auf 1906. Hingegen nehmen Forde und Ewing 1910 an. In einer Aufnahme der Schulklasse im Askanischen Gymnasium, die auf 1907 datiert ist, tragen Blumenfeld und Citroen Matrosenhemden und dunkle Halstücher. Vgl. Citroen 1978, S. 10. Da beide in etwa so alt aussehen wie auf dem Doppelporträt ist wahrscheinlich eine Datierung auf um 1907 anzunehmen. Damals hatte Blumenfeld auch gerade seine erste Kamera geschenkt bekommen.

⁴⁰²Forde 1993, o. S.; Ewing 1996, S. 27; Adkins 2006, S. 12-13.

⁴⁰³Forde 1993, o. S.; Ewing 1996, S. 44; Adkins 2006, S. 12-13.

⁴⁰⁴Citroen wurde am 15.12.1896 geboren. Vgl. Citroen 1978, S. 10.

⁴⁰⁵Vgl. dazu auch Dubois 1998, S. 158ff.

⁴⁰⁶Zum Freundschaftsbildnis im romantischen Freundschaftskult vgl. von Dülmen 2001, S. 267ff. Insbesondere im 19. Jahrhundert war die Gruppendarstellung von Freunden im Atelier ein gängiges Darstellungsmuster, beispielsweise bei Gustave Courbet und Jean Gigoux. Vgl. Hauptmann, William: Das Selbstportrait und das Gruppenportrait im Atelier. In: Erika Billeter (Hrsg.): Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. (Ausst. Kat., Stuttgart) Bern: Benteli, 1985, S. 34–45, hier S. 39ff.

⁴⁰⁷So besaß Blumenfelds erste Kamera einen pneumatischen Fernauslöser, den er mit seinem Fuß hätte auslösen können, bzw. mit seiner linken Hand, die in der gesamten Serie nicht vollständig zu sehen ist. So beschreibt er in seiner Autobiografie: „Den Photoapparat, neun mal zwölf mit Extrarapidaplanatlinse, Mattscheibe, rotem Gummiball, Metallkassetten und Stativ, bekam ich von Onkel Carl, einem fortgeschrittenen Amateurlichtbildner, zum Lohn für heldenhaftes Leiden ohne zu klagen.“ In: Blumenfeld 1998, S. 88. Laut dieser Beschreibung könnte es sich um eine „Krügeners Delta Patronen-Flachkamera“ gehandelt haben.

[Abbildung 2], tragen beide die damals für Schüler übliche Kleidung: Citroen einen Matrosenanzug und Blumenfeld ein Hemd mit einem weit ausgestellten, weißen Kragen unter einem dunklen Pullover. Im rechten Bildhintergrund ist noch ein schmiedeeisernes Bett zu erkennen, sodass die Aufnahme in einem Schlafzimmer der Blumenfeld'schen Wohnung entstanden sein wird. Die beiden Jungen haben sich in dieser Nahaufnahme in Augenhöhe sitzend einander zugewandt, Blumenfeld ist im Profil, Citroen im Halbprofil zu sehen. Blumenfeld ist vom linken Bildrand beschnitten, er hat seinen linken Arm über die Rückenlehne gelegt und hält mit seiner rechten Hand die linke Hand seines Freundes, eine vertraute Geste. Aber in der Inszenierung der Blickstrukturen scheint schon eine Entfremdung erkennbar, denn sie schauen weder in die Kamera, noch sich gegenseitig in die Augen. Blumenfeld hat zwar sein Gesicht dem Citroens zugewandt, doch dieser schaut nach links, an ihm vorbei, so als ob er eine Person oder einen Gegenstand außerhalb des fotografischen Bildes fixierte. Es lässt sich also durch die Vermeidung jeglichen Blickkontaktes eine Distanzierung erkennen, obwohl sie sich einander zugewandt haben. So wird eine bildimmanente Spannung hergestellt: Zwar wird emotionale Nähe inszeniert, aber Blumenfeld und Citroen betrachten sich nicht und haben auch nicht die gleiche Blickrichtung, was zu einer Ambivalenz führt. Sie werden nicht nur in ausdrucksstarker Pose, sondern auch als Blickende dargestellt, wobei dem Betrachter die Position des blickenden, mitgedachten Dritten zukommt. Ihm wird die Funktion eines Zeugen zugebilligt, der die Postulierung der Freundschaft sehen soll.

Darüber hinaus findet bereits in dieser sehr frühen Aufnahme eine Auseinandersetzung mit Porträtkonventionen statt, indem Blumenfeld im Profil und Citroen in einer 3/4-Ansicht gezeigt wird.⁴⁰⁸ So wird auch das Posieren thematisiert, das genuin mit dem fotografischen Porträt verbunden ist. Doch das strenge, angestrenzte Posieren hält der kindlichen Fröhlichkeit nicht lange stand, denn die Jungen versuchen so angestrengt ernst zu bleiben, dass sie lachen müssen.

Das Lachen wiederum scheint in der folgenden Aufnahme von 1916 in Ernst umgeschlagen zu sein. In diesem Jahr, als Blumenfeld seine spätere Frau Lena kennen lernte, entstand

Sie war eine Hand- und Stativkamera, 9 x 12 cm für sechs Aufnahmen auf Rollfilm bzw. auf Platten, verstellbare Objektivstandarte, Delta-Verschluss bis 7/100s und Extra-Rapid-Aplanat 1:9/180mm mit Irisblende. Vgl. Auer, Michel: Kameras – gestern und heute. Lausanne: Edita, 1975, S. 148. Der „rote Gummiball“ könnte auf einen pneumatischen Auslöser hinweisen, der bei diesen Selbstbildnissen mit einem Verlängerungskabel bedient worden sein muss. Allerdings waren pneumatische Auslösevorrichtungen für Objektivverschlüsse, die mit einem Uhrwerk verbunden waren, schon ab 1899 im Deutschen Reich patentiert. (Patentschrift Nr. 117132 (Kaiserliches Patentamt), Klasse 57a, Fr. W. Benque in Bremen, patentiert im Dt. Reich vom 15.11.1899, ausgegeben 2.2.1901. Ein zweites Patent ist ähnlich: Patentschrift Nr. 122614, Vorrichtung zur selbsttätigen Auslösung von Objektivverschlüssen, bei der die Zeit beliebig veränderbar war, patentiert im Dt. Reich am 12.06.1900, ausgegeben 31.07.1901. Recherche im Patentinformationszentrum Dresden). Um 1900 kamen bereits automatische Selbstauslöser in Gebrauch, der erste war der „Autopose“. Vgl. Ihrke 1982, S. 108. 1904 stellte Zeiss den Compount- Verschluss mit den Einteilungen Moment, B und T her, erst 1911 kam der Anschlussnippel für den Drahtauslöser hinzu. Vgl. Ihrke 1982, S. 114. Folglich hätte Blumenfeld schon damals einen Selbstauslöser verwenden können, doch da dieser bei Kameras zunächst noch nicht integriert war, und Blumenfeld sich als Schüler eine zusätzliche Vorrichtung nicht hätte leisten können, ist anzunehmen, dass er die Selbstbildnisse mit Fernauslöser schuf.

⁴⁰⁸Dies erinnert an sein so genanntes erstes Selbstbildnis von 1911, in dem er sich als Pierrot mit Hilfe eines Spiegels im Profil und en-face zeigt.

das zweite Bild dieser Reihe, [Abbildung 4]. Die beiden jungen Männer haben sich in ihren Gesichtszügen verändert, sind erwachsener geworden. In dieser Zeit sahen sie sich beinahe täglich, und verbrachten ihre freie Zeit fast ausschließlich miteinander.⁴⁰⁹ Mit Citroen verband ihn damals eine so enge Freundschaft, dass manche Leute sogar vermuteten, dass sie eine homosexuelle Beziehung hatten.⁴¹⁰ Blumenfeld besuchte damals zusammen mit dem Dichter Walter Mehring das „Café Größenwahn“ oder organisierte Lesungen, in denen er eigene und fremde Werke vortrug.⁴¹¹ In der Literatur lässt sich der Hinweis finden, dass die Freunde mit dem vorliegenden Selbstbildnis feierten, dass Citroen zum Leiter der Sturm-Buchhandlung in Berlin geworden war.⁴¹²

Beide tragen ein schwarzes Jackett und darunter ein helles Hemd. Blumenfeld hat eine Fliege, die später zu seinem Erkennungszeichen werden sollte, und Citroen eine dunkle Krawatte umgelegt. Blumenfeld hat wieder seinen linken Arm um die Rückenlehne eines Stuhls gelegt, die dieses Mal niedriger angebracht ist. So hält er mit seiner Rechten die Linke Citroens und mit der Linken die Rechte des Freundes. Citroen ist etwas mehr mit dem Oberkörper zu ihm gedreht, hat aber den Blick wieder nach links aus dem Bildraum gerichtet. Im Hintergrund sind eine Tür und ein weiß gekachelter Ofen zu erkennen. Erneut wird die Akzeptanz des Bildes als formale Ordnung ersichtlich, da die Einstellung erneut die Tür und das Bildformat parallelisiert. So verläuft der Türrahmen parallel zur Bildgrenze und führt zu einem Spiel mit Vertikalität und Horizontalität. In dem klassischen Darstellungsschema des Halbfigurenbildnisses wird eine Darstellungskonvention verwendet, die deutlich mit dem Posieren einhergeht. Der Ausschnitt ist bewusst gewählt, die Posen bewusst eingenommen. So wird die Entstehung des Bildes thematisiert und ein bestimmtes Format für Freundschaftsbildnisse akzeptiert.

Das dritte und letzte Doppelselbstbildnis entstand 1926 in Zandvoort, [Abbildung 5]. Zu diesem Zeitpunkt war der Versuch, mit Citroen einen Kunsthandel für zeitgenössische Kunst in Holland aufzubauen, bereits gescheitert.⁴¹³ Deutlich lässt sich erkennen, dass aus den beiden Jungen Männer geworden sind. Die Posen und Gesten sind wieder dieselben, doch dieses Mal lächelt Citroen mit leicht geöffnetem Mund. Aus dem unterdrückten Lachen, das sich in der ersten Aufnahme der Serie zeigte, ist ein bewusstes Lächeln geworden, wobei sich in der zweiten Aufnahme noch ein ernsterer Gesichtsausdruck zeigte.

Im Hintergrund ist links wiederum eine Tür und rechts vermutlich ein Fenster zu erkennen, in dem sich Licht spiegelt. Citroen trägt einen hellen Pullover mit Kragen, Blumenfeld einen gestreiften Overall und darunter ein weißes Hemd mit Krawatte. Beide haben schwarze Kappen aufgesetzt. Auffällig ist, dass sich die Bekleidungsstile nur marginal verändert haben. Blumenfeld ist in den drei Aufnahmen immer mit einem weißen, hochgeschlossenen

⁴⁰⁹Vgl. Adkins 2006, S. 13.

⁴¹⁰Was seine Frau Lena aber verneinte. Vgl. Lena Blumenfeld in einem Interview mit Helen Adkins, Frühling 1987. Vgl. Adkins 2006, S. 13.

⁴¹¹Auch „Café des Westens“ genannt. Zu dem Freundeskreis, zu dem neben Mehring auch George Grosz, Rudi Arnheim und Lotte Herzfeld gehörten, siehe Adkins 2006, S. 134.

⁴¹²Vgl. Ewing 1996, S. 27.

⁴¹³1923 war Blumenfeld in den Lederwarenhandel eingestiegen. Vgl. Ewing 1996, S. 249.

Hemd, Krawatte bzw. Fliege unter einem Pullover oder Jackett zu sehen. Citroen trägt bei dem ersten und letzten Bild einen V-Ausschnitt.

Dieses letzte Bild der Selbstbildnis-Serie ist von besonderem Interesse, da Blumenfeld in seiner rechten Hand die vorhergegangene Aufnahme von 1916 hält. Sie ist zum einen als Dokument der Freundschaft zu verstehen, die wiederum zehn Jahre gehalten hat, aber auch als Verweis auf die immer gleiche Inszenierung, was auf den konzeptuellen Charakter der Serie hinweist.⁴¹⁴ Anhand der integrierten Aufnahme von 1916 wird deutlich, dass die eingenommenen Posen einen Rahmen bilden, der unterschiedliche Lösungen ermöglicht, aber die Künstlichkeit der Situation ebenso verdeutlicht. Darüber hinaus weist dieses Bild im Bild auf das Noema der Fotografie hin, das Roland Barthes mit dem „Es-ist-so-gewesen“ beschreibt. Die Aufnahme von 1907 wird somit aufgrund seiner Protokollgenauigkeit als fotografisches Dokument und als Beweis der Freundschaft eingesetzt. Dieses Bild im Bild bzw. diese Fotografie in der Fotografie ist zugleich auch eine Auseinandersetzung mit der Medialität und eine Form der Metafotografie, die sich auch im Folgenden für Blumenfeld als wichtig erweisen wird.⁴¹⁵

Auffällig ist auch, dass ein Attribut in der gesamten Serie unverändert bleibt: Die Tür im Hintergrund, die man zwischen den beiden erkennen kann. Waren sie zuvor vermutlich durch diese Tür in den Raum gelangt, so werden sie dadurch auch wieder hinausgehen, sodass eine Minimalerzählung stattfindet. Durch das Verrinnen der Zeit, die sich am abgebildeten Alterungsprozess erkennen lässt, wird die Raummetapher gleichsam zur Lebensmetapher. Auch ist der Alterungsprozess vom Wechsel vom Jungen zum Jugendlichen und zum jungen Mann anhand der veränderten Physiognomie deutlich. Dies wird auch durch den Wechsel in der Bekleidung thematisiert, aus der aus dem kindlichen Matrosenanzug ein Jackett und später ein sportlicher Pullover wird. Diese Konventionen finden somit unbewussten Eingang in diese Serie.

Auffällig ist auch, dass die drei Abzüge den Betrachter immer in die gleiche Blickachse stellen, sodass er zum mitgedachten Dritten wird, der Zeuge der Freundschaftsbekundungen werden soll. Dennoch herrscht eine Spannung, eine bildimmanente Rätselstruktur. In diesen Selbstbildnissen ist zum ersten Mal in Blumenfelds Œuvre ein serieller Ansatz sichtbar. Da das einzelne Foto nicht in der Lage ist, Wahrheit zu vermitteln, kommt der Komplexität der Aussage nur die Form der Serie zu.

Als Grund für die Rätselstruktur, die in der Isolierung der Blicke begründet liegt, kann das problematische Verhältnis zu Citroen angegeben werden. In Blumenfelds Autobiografie widmet er das Kapitel „Mein bester Freund“ Citroen.⁴¹⁶ Doch aller Vorausdeutung durch den positiven Titel zum Trotz wird beim Lesen deutlich, dass die Freundschaft durchaus problembelastet war. Blumenfeld greift Citroen stark an. Die Jungen, die sich im Askanischen

⁴¹⁴Insofern lässt sich aufgrund des Verweises auf das Produktionsszenario auch ein indexikalischer Charakter postulieren. Dennoch überwiegen die ikonischen Anteile, da die Fotografie auf Mimesis und eine strukturelle Ähnlichkeit zielt.

⁴¹⁵Siehe Abschnitt 3.1.1.

⁴¹⁶Vgl. Blumenfeld 1998, S. 90-100.

Gymnasium kennengelernt hatten, schlossen zwar Blutsbrüderschaft⁴¹⁷ und Blumenfeld proklamierte: „Nichts konnte uns je auseinanderreißen.“⁴¹⁸ Dennoch findet sich in seiner Autobiografie eine Abrechnung mit der, seiner Darstellung nach, arroganten, rechthaberischen Familie Citroens: „Die Roelofsz hatten das Privileg usurpiert, endgültig zu entscheiden, was echt, was ehrlich, was Kunst und was Kitsch war.“⁴¹⁹ Zunächst war Blumenfeld von der Familie angetan gewesen, aber „*mir* schaudert’s noch heute, wie ahnungslos ich in diesen Mahlstrom menschlichen Schwindels hineingestrudelt bin, in diese Schule der Verlogenheit mit gepumpten Idealen und gestohlenen Ideen. Ravel war ein hypokritisches Duckmäuslein mit treuem Lächeln, ehrlich wie ein deutsches Geschichtsbuch.“⁴²⁰ Das ambivalente Verhältnis zu Paul ist sicherlich zu Beginn durch dessen Familie bestimmt gewesen, die immer wieder betonte, wie hübsch dieser war, während Blumenfeld als „hässlicher Freund“ agieren musste. Blumenfeld beschrieb die nach außen hin sehr kunstsinnige, aber von falschen Idealen bestimmte Familie als Vertreter einer „widerwärtige[n] Welt verlogener Werte.“⁴²¹

Die Autobiografie kann somit als Abrechnung mit Paul Citroen gelten, der im Gegensatz zu Blumenfeld von Kindheit an als künstlerisches Genie stilisiert wurde und seitens seiner Familie immer Unterstützung in seinem künstlerischen Weg fand. So schrieb Blumenfeld verbittert: „Leider war unser Erfolgsanbeter ebenso farbenblind wie ideenarm. Keinen Einfall hat er zur Welt gebracht, nur geborgt, gestohlen: zart nachempfunden.“⁴²² Auch in frühen Briefen wird Blumenfelds Eifersucht auf seinen Freund spürbar, der in seiner künstlerischen Laufbahn unterstützt wurde, ohne dass ihm Steine in den Weg gelegt wurden, wohingegen er selbst seine künstlerischen Ambitionen aufgrund des frühen Todes seines Vaters und der Einberufung in den Ersten Weltkrieg nicht ausleben konnte.⁴²³

Später war die Freundschaft auch von Konkurrenzdenken beeinflusst. Paul habe beispielsweise niemals anerkannt, dass Blumenfeld ihn in die Collage eingeführt habe, so heißt es in der Literatur.⁴²⁴ Blumenfeld kritisierte auch die Naivität, die Citroen dem Faschismus entgegenbrachte, weil er dessen Bedrohung für die Juden nicht wahrhaben wollte und sich

⁴¹⁷Blumenfeld 1998, S. 92.

⁴¹⁸Blumenfeld 1998, S. 90.

⁴¹⁹Blumenfeld 1998, S. 91 Er nennt Paul „Ravel Roelofsz“, nach dem Komponisten, den er nicht leiden konnte.

Vgl. Adkins 2006, S. 13.

⁴²⁰Blumenfeld 1998, S. 91. Hervorhebung im Original.

⁴²¹Blumenfeld 1998, S. 94.

⁴²²Blumenfeld 1998, S. 99.

⁴²³Vgl. Adkins 2006, S. 13. So konnte Citroen 1913 bis 1914 eine Ausbildung in den Studien-Ateliers für Malerei und Plastik in Berlin-Charlottenburg unter Martin Brandenburg machen, wohingegen Blumenfeld eine Lehre in einem Damenbekleidungsgeschäft absolvieren musste, um seine Familie nach dem Tod des Vaters zu ernähren. Vgl. Citroen 1978, S. 10.

⁴²⁴Vgl. Dague, Susan/Kopicki, Tamara (Hrsg.): Erwin Blumenfeld. Dada Collage and Photography. New York: Rachel Adler Gallery, 1988, o.S. Andererseits lässt sich auch der Hinweis finden, dass Citroen sehr wohl bestätigt hat, dass er von Blumenfelds Collagen inspiriert worden sei. Vgl. Adkins 2008, S. 127. Blumenfelds Montagen gehen bereits auf 1916 zurück, Pauls „Metropolis“, die 1923 einen großen Erfolg feierte, hat bei Blumenfeld wiederum zu einer umfangreichen Produktion weiterer Klebewerke geführt. Allerdings sah er seine Montagen nicht als Kunstwerke an. Vgl. Adkins 2008, S. 63. Zur Collage siehe auch Abschnitt 3.1.1.

zugleich von Mussolini fasziniert zeigte. Somit trugen auch die politischen Umstände zum Wanken der Freundschaft beider bei.⁴²⁵

Dennoch, als Blumenfeld 1941 endgültig in die USA ging, riss der Kontakt nicht ab, sondern beide blieben zeitlebens freundschaftlich verbunden. Wie wichtig auch Citroen die Freundschaft gewesen sein muss, zeigt auch die Tatsache, dass er alle Postkarten des Freundes aufgehoben hat: es waren zuletzt Zehntausende. Nach der posthumen Veröffentlichung der Memoiren Blumenfelds 1975 hat er allerdings aufgrund dessen zynischer Kritik viele Dokumente zerrissen.⁴²⁶ Obwohl sich in der Literatur oft Gegenteiliges finden lässt, ging die Freundschaft in der Tat bis zu Blumenfelds Tod.⁴²⁷ Die beiden Freunde hatten sich aufeinander verlassen können: Paul hat Blumenfeld bei dem Versuch zu desertieren geholfen, und hatte auf das Archiv, das Blumenfeld 1935 in Holland zurückgelassen hatte, geachtet. In Holland, wo sich Blumenfeld aufgrund von Sprachproblemen und in der kleinbürgerlichen Gesellschaft immer als Fremder fühlte, war die Freundschaft zu Citroen sicherlich eine wichtige Stütze und eine emotionale Verbindung zu seiner Heimatstadt Berlin. So diente dieses Freundschaftsbildnis sicherlich auch dazu, Isolation zu überwinden. Denn wie Citroen im Dada-Almanach, wie bereits erwähnt wurde, überzeichnend schrieb: „Damit wollte ich nur sagen, daß wir hier ganz abgeschlossen leben. [...] Abends weinen wir dann noch, oft mehrere Stunden.“⁴²⁸

Somit schafften die beiden Künstlerfreunde eine selbstbewusste Darstellung eines verbindlichen Zusammengehörigkeitsgefühls und zugleich einen programmatischen Auftritt, die auch über alle spätere Bitterkeit von Blumenfelds Aufzeichnungen erhaben ist und von dem sich diese Aufnahmen unbelastet zeigen. Dass Blumenfeld die Freundschaft zu Citroen trotz aller Anfeindungen wichtig gewesen sein muss und dass er diese Serie als besonders wahrgenommen hat, belegt die Tatsache, dass er sie in seinem Wohnzimmer in Zandvoort aufgehängt hatte, was eine Aufnahme von 1931 beweist.⁴²⁹ Dort hängen über dem Kamin untereinander die drei Aufnahmen.⁴³⁰

Somit vertritt das Freundschaftsbildnis mit Citroen den Anschein einer Zusammengehörigkeit, die bewusst nach außen signalisieren werden soll. Denn ein Gruppenbildnis stellt immer auch die Individualität des Einzelnen im gesellschaftlichen Umfeld dar. Darüber hinaus soll das gemeinsame Bild ein Zeugnis von Freundschaft und Gruppenzugehörigkeit ablegen, das dauerhaft sein soll. „Der Entschluß, sich zusammen mit anderen zu porträtieren, bzw. porträtieren zu lassen, setzt eine relative Kontinuität und eine über das 'Hier und

⁴²⁵Vgl. Ewing 1996, S. 48.

⁴²⁶Vgl. Forde 1993, o. S. Laut Adkins befinden sich allerdings im Citroen-Archiv in Den Haag nur so wenige Briefe von Blumenfeld, weil sie als persönliche Korrespondenz eingestuft und im Archiv nicht aufgenommen wurden. Vgl. Adkins 2008, S. 46.

⁴²⁷So hat er ihm 1967 und 1968 freundliche Geburtstagsgrüße geschickt. Vgl. Adkins 2006, S. 19.

⁴²⁸Huelsenbeck 1920, S. 104.

⁴²⁹Vgl. van Sinderen 2006b, S. 33. Sinderen weist darauf hin, dass das dort abgelichtete Cover der Zeitschrift VU mit Chaplin vom April 1931 stammt. Bei Ewing 1996, S. 33 und Blumenfeld 1998, Vorsatzpapier wird hingegen als Entstehungsdatum der Fotografie 1930 angenommen.

⁴³⁰Die untere Aufnahme lässt sich nur schwer erkennen. Vermutlich haben die Abzüge etwa die Größe 10 x 15 cm.

Jetzt' des Augenblicks hinausweisende Intensität des vorgeführten Zusammenschlusses voraus.⁴³¹ Daher kann es als programmatischer Auftritt mit überzeitlichem Anspruch verstanden werden.

So verwundert es nicht, dass das Gruppenbildnis auch für selbstreflexive Darstellungen genutzt wird. Das Aufspüren von Gemeinsamkeiten und die Differenzierung aufgrund von Unterschieden ist dabei bestimmendes Element. Vor diesem Hintergrund der malerischen Tradition entfalten sich die Möglichkeiten einer fotografischen Selbstrepräsentation in der Gemeinschaft: der Familie, den Freunden, der Ehefrau, den Künstlerkollegen. Dieses Sujet des Selbstbildnisses entsteht in der Regel ohne eine Verdeutlichung des Produktionsszenarios, stattdessen wird der Ikonizität und der bildlichen Illusion Vorrang eingeräumt. Die Auseinandersetzung mit der Medialität erfolgt eher indirekt, durch die symbolischen Konventionen der traditionellen Ikonografien älterer Bildmedien, die sich in der Aufnahme z. B. durch das Posieren einschreiben. Selbstbildnisse in der Gemeinschaft sind primär ikonisch, denn sie inszenieren einen direkten, unmittelbaren Blick des Betrachters auf die dargestellten Personen.

Die Selbstbildnis-Serie mit Citroen ist sicherlich das herausragendste Freundschaftsbildnis in Blumenfelds Werk.⁴³² Die Serie zeigt bereits, wie sehr Blumenfeld in Kategorien des Werkes denkt, wie er auf frühere Arbeiten zurückgreift und in spätere integriert. Die Selbstbildnisse sind insofern immer auch Vergewisserungen der eigenen künstlerischen Arbeit, bilden Scharniere zwischen den Werken und Perspektiven, wie sich im Weiteren zeigen wird. Es wäre durchaus denkbar, dass Erwin und Paul diese Serie fortgesetzt hätten, wäre nicht die Besatzung der Niederlande, Krieg und erzwungene Emigration dazwischen gekommen. Insofern hat diese Serie einen besonderen Wert, weist sie doch über sich hinaus auf das noch Ausstehende, auf die nächste Sitzung.

In dieser Serie zeigt sich deutlich, dass hier kein Eskapismus wie bei Blumenfelds Dada-Collagen vorherrscht, sondern hingegen die Lebenswirklichkeit Eingang findet.⁴³³ Das Verhältnis von Ernst und Komik, das die Selbstdarstellungen Blumenfelds wie einen roten Faden durchzieht, verdeutlicht hier auch die Absurdität der Aufnahmesituation, die sich durch die getrennten Blicke als Entfremdung kennzeichnet. Wie wichtig die bildimmanenten Blickstrukturen für die Darstellung von Beziehungen waren, zeigt sich auch anhand von Familienbildnissen Blumenfelds.

⁴³¹Schwalm, Hans-Jürgen: Individuum und Gruppe. Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts. Essen: Verlag Die blaue Eule, 1990, Kunst – Geschichte und Theorie, Bd. 14, S. 8.

⁴³²Blumenfeld hat neben diesem wohl bedeutendsten Doppelselbstbildnis noch sehr viele Gruppenbildnisse geschaffen, die ihn zusammen mit Freunden zeigten. Beispielsweise: „Sandy Watt, Donald White, Erwin Blumenfeld, France“, 1937, s/w-Fotografie, 28 x 36 cm, in Besitz Henry Blumenfelds, Gif Home Box 1, Nr. 38; „Donald White, Lena, Sandy Watt, Erwin, Food and wine experts“, 1938, s/w-Fotografie, 28 x 36 cm, in Besitz Henry Blumenfelds, PNC 7, Nr. 851; „Michel de Brunhoff und ich im Vogue Studio Paris“, 1938, Vgl. Blumenfeld 1998, S. 308, in Besitz Henry Blumenfelds: Gif Bank Box 6, Nr. 150, dort datiert 1939, 22 x 28 cm; „Erwin mit Jake Daniels“, 1956, s/w-Fotografie, 28 x 36 cm, in Besitz Henry Blumenfelds, Gif Home Box, Nr. 26, Nr. 42. Diese Aufnahmen wirken immer recht spontan und scheinen vorrangig Erinnerungsbilder zu sein.

⁴³³Zu den Collagen siehe Abschnitt 3.1.1.

Die Aufnahme „Die Familie Blumenfeld“, die im Winter 1932/1933 entstand,⁴³⁴ ermöglicht einen privaten, fast intimen Einblick in das Familienleben. Die Aufnahme zeigt von links nach rechts: Lena, Yorick als Säugling, Lisette, Erwin und Henry in einem Ehebett liegend, bis zum Oberkörper bedeckt mit zwei weißen Bettdecken. Bis auf Erwin schauen alle Personen in die Kamera, die mit einem Stativ und Zeitauslöser versehen vor dem Bett gestanden haben muss. Blumenfeld hingegen schaut zu seinem jüngsten Sohn, der vor Erstaunen die Augen weit aufgerissen hat und verwundert in die Kamera sieht. Lena präsentiert ihn stolz, während sie ihn in den Armen hält und schaut dabei direkt in die Kamera und somit zum Betrachter. Lisette und Henry lächeln ebenfalls in die Kamera. Durch dieses Selbstbildnis im Kreis der Familie wird einerseits ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelt, doch Erwin schaut als einziger nicht in die Kamera und nimmt daher eine isolierte Position ein.

Blumenfeld vermittelt hier keineswegs den Anschein eines autoritären Familienvaters, sondern eher eines spielerischen, humorvollen Umgangs mit seinen Kindern. So wendet er sich bewusst von den autoritären, bürgerlichen Erziehungsmethoden seiner Eltern ab, die er verabscheute. Hier wird vielmehr das unbeschwerte Zusammensein einer glücklichen Familie thematisiert, obwohl die damaligen Umstände keineswegs einfach waren. Darüber hinaus scheint die Situation trotz allem sehr spontan und humorvoll.

Für Blumenfeld bildete seine Familie einen Fixpunkt in seinem durch Emigration bestimmten Leben. Dass die Familie in den holländischen Jahren eine besondere Rolle für ihn spielte, zeigt sich anhand vieler persönlicher Selbstbildnisse, die er zwischen 1920 und 1936 in Holland zusammen mit Familienangehörigen schuf. In zahlreichen Ehebildnissen thematisierte Blumenfeld auch explizit seine Beziehung zu Lena, mit der er seit 1921 verheiratet war.⁴³⁵

Blumenfelds Selbstbildnisse im Kreise seiner Familie geben Zeugnis davon ab, dass sie in den schwierigen Jahren in Holland, als er mit seinem Lederwarenladen um die Existenz ringen musste und zudem von seiner Heimat und seinen Freunden isoliert war, für ihn einen besonderen Halt bot. Sie war ihm in dieser Zeit sicherlich eine wichtige Stütze, aber verlangte zugleich auch Verantwortung von ihm, deren Erfüllung er nicht immer nachkommen konnte. Daher flüchtete er sich in zahlreichen Collagen, Kurzgeschichten und Gedichten in eine künstlerische Welt, in der er die Realität des Lebens als Exilant verarbeiten konnte.⁴³⁶

Die Isolation warf ihn auf sich zurück, so schrieb er in seiner Autobiografie:

⁴³⁴Vgl. van Sinderen 2006b, S. 20-21.

⁴³⁵So entstand 1922 eine Aufnahme, die mit „Lena und Erwin during their first year of their marriage“ bezeichnet wird. Vgl. van Sinderen 2006b, S. 11. In derselben Bekleidung zeigen sich Blumenfeld und seine Frau auch in einer Fotografie, die mit einem Passepartout versehen ist und in der Autobiografie die Bezeichnung „Jungverheiratet, Schloß Burg an der Wupper“ trägt. Vgl. Blumenfeld 1998, S. 259. In einer anderen Abbildung bei Blumenfeld 1979, S. 15, ist auf dem Passepartout „Erinnerung an die Kaiser-Wilhelm-Brücke“ zu lesen. Das weiße Kleid legt auch die Vermutung nahe, dass es sich um eine Aufnahme am Hochzeitstag handeln könnte. In einer späteren Aufnahme von ca. 1925 sind sie im Begriff, sich zu küssen. Kontaktabzug, vgl. van Sinderen 2006b, S. 34-35.

⁴³⁶Vgl. van Sinderen 2006b, S. 24ff.

„Verzweiflung stürzte mich in diesen dunklen holländischen Lederjahren in die Kunst. Tags schrieb ich in meinem winzigen Privatkantoortje Kurzgeschichten und suchte Freundschaften mit dem heiteren Künstlervölkchen von Amsterdam. [...] Nachts zu Hause war ich Sonntagsmaler mit echtem Gefühl für Farbe und falscher Verachtung für Form. Da ich nicht zeichnen konnte, wollte ich nicht zeichnen. Mein Stil: futuristischer Dadaismus. Drei vielseitige Kunstzeitschriften (Variétés, Brüssel, Querschnitt, Berlin, Minotaure, Paris) hielten meine Verbindung mit der kreativen Welt am Leben. Ich hielt mich für modern, doch entpuppte mich als Klassiker. Was das genau ist, weiß ich nicht; man hat mich so oft so klassiert (sic!), bis es mir glaubhaft erschien.“⁴³⁷

Zeugnis davon gibt ein fotografisches Selbstbildnis ab, in dem er sich in Zandvoort als Maler selbst inszeniert, eine Inszenierung, die später der als Fotograf weichen wird. Im „self-portrait with painting“, ca. 1926, zeigt er sich neben seiner Leinwand, [Abbildung 9].⁴³⁸ Die Aufnahme entstand in seiner Wohnung in Zandvoort, vermutlich im Wohnzimmer, in dem er seine Staffelei aufgebaut hat, die das Bild dominiert. Die Aufnahme muss mit einem Selbstauslöser entstanden sein. Blumenfeld sitzt auf einem Stuhl in der linken Bildseite und hat sich der Leinwand zugewandt, so dass er nur im verlorenen Profil zu sehen ist. Den Pinsel hält er in der erhobenen linken Hand und vollzieht damit letzte Striche an einem allen Anschein nach beendeten Gemälde, das in einem naiv-kubistischen Duktus gehalten ist. Dies zeugt wahrscheinlich von seiner malerischen Unzulänglichkeit, bewunderte er doch schon als Kind Maler wie „Bosch Brueghel Grünewald Cranach Holbein Greco Rembrandt Vermeer Chardin Goya Daumier Van Gogh Gauguin Cézanne Degas Toulouse-Lautrec Seurat Douanier Rousseau Futuristen Cubisten Dada George Grosz Frühgotische Tapisserien Unbekannter Meister.“⁴³⁹, die er in seinem „Olymp“ atemlos aufzählt. Dass er sich nicht an diesen Größen messen kann, war ihm allerdings selbst bewusst, bezeichnet er sich doch als „Sonntagsmaler“.

Blumenfeld trägt ein kariertes Hemd und kurze Haare. Im Hintergrund gehen links eine Schiebetür und rechts zwei Türen vom Raum ab. Vor der Schiebetür ist ein weiteres Gemälde, das vermutlich auch von Blumenfeld stammt, auf dem Fußboden abgestellt. Es zeigt eine Architekturansicht. Am rechten Bildrand ist eine kleinformatige Fotografie zu erkennen, die mit ihrer linken unteren Ecke in den Lichtschalter gesteckt und so diagonal vor der Wand befestigt ist. Rechts vor der Leinwand, die den Mittelgrund dominiert, steht ein Tisch, auf dem die Palette abgelegt ist. Somit erscheinen Blumenfeld links und sein Arbeitsinstrument rechts als Rahmung der Leinwand, auf der ein liegender weiblicher Akt entsteht. Diese Inszenierung wirkt bühnenartig, weil sie dem Betrachter durch das Beiseitetreten des Künstlers den Blick auf die Leinwand in der Mitte ermöglicht.

In dem Gemälde liegt ein weiblicher Akt auf einem mit üppigem, weißen Bettzeug versehenen Bett. Der Körper befindet sich in Torsion, das Gesicht ist über der rechten Schulter

⁴³⁷Blumenfeld 1998, S. 263. Hervorhebung im Original.

⁴³⁸original contact sheet. Vgl. van Sinderen 2006b, S. 36.

⁴³⁹Blumenfeld 1998, S. 141.

dem Betrachter zugewandt, aber auch die rechte Brust und das Gesäß sind zu erkennen, was anatomisch unmöglich ist. Vor dem Bett steht eine Handtasche, links neben dem Bett, am Kopfende, werden einzelne dargestellte Gegenstände von der linken Hand Blumenfelds verdeckt. Am Fußende befindet sich ein perspektivisch ungenau wiedergegebener Tisch oder Stuhl mit der abgelegten Bekleidung, sowie ein Porträt einer Frau, das in die Wand gelehnt scheint.

Blumenfeld ist gerade im Begriff, letzte Pinselstriche an das Bild im Bild zu legen, das über dem Bett gemalt ist. Dort scheint eine ähnliche Situation wiedergegeben: Erneut sieht der Betrachter eine liegende Frau auf einem weißen Bett, deren Haltung verdreht erscheint. Es handelt sich also deutlich um eine bildimmanente Doppelung oder einer Form der 'Mise en abyme'. Handelt es sich doch in der Realität um zwei Bildebenen, das Wohnzimmer in Zandvoort und das Gemälde, so wird durch das Bild im Bild eine dritte Realismusedimension geöffnet. Der Betrachter kann also drei Bildräume erblicken: Das Wohnzimmer im fotografischen Abzug, den gemalten Raum, in dem die unbedeckte Frau liegt, sowie einen nicht weiter ausgeführten Raum, in dem sich wiederum ein Akt befindet. Gleichzeitig wird deutlich, dass es sich bei der Fotografie wiederum auch nur um ein Bild handelt, das zwar vorgibt, einen Ausschnitt aus der Realität zu lösen, aber dennoch hochgradig inszeniert ist. So wird deutlich, dass Blumenfeld hier Ikonizität und die Frage nach der Realität und Bildlichkeit thematisiert. Denn wie Umberto Eco feststellt, ist ein Ikon nicht, wie allgemein angenommen wird, durch eine Ähnlichkeit zu dem Objekt charakterisiert, sondern hat nur etwas mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes gemein.⁴⁴⁰ Zudem setzt sich diese Fotografie, die den Akt am Gemälde in Szene setzt, mit der unterschiedlichen Medialität dieser beiden Medien auseinander.

Bezeichnenderweise findet hier eine Selbststilisierung als Maler statt, die später der Darstellung als Fotograf weichen wird.⁴⁴¹ Auch bei anderen Fotografen seiner Generation lassen sich ähnliche Selbstdarstellungen finden: So hat sich de Meyer Ende des 19. Jahrhunderts als Zeichner und Steichen 1901 als Maler fotografisch in Szene gesetzt.⁴⁴² Sie präsentieren sich somit – im piktorialistischen Duktus – mit den traditionellen Künsten, obwohl sie sich längst dem Metier der Fotografie zugewandt hatten, wobei sie sich später hingegen als Fotografen inszenieren werden. Dies lässt sich ebenfalls bei Blumenfeld beobachten. Dabei wird erneut

⁴⁴⁰Vgl. Eco 2002, S. 213.

⁴⁴¹Vgl. Abschnitt 3.1.1. Im Nachlass Blumenfelds lässt sich eine weitere Fotografie finden, in der die malerische Tätigkeit thematisiert wird. Sie zeigt Blumenfeld wieder in seiner Wohnung in Zandvoort, seine Frau Lena malt: „Erwin painting Lena in Zandvoort Home“, 1930, s/w Fotografie, 28 x 36 cm. Im Besitz Henry Blumenfelds: Gif Home Box 1, Nr. 34. Dort ist Blumenfeld wiederum in Rückenansicht zu sehen, wobei er dieses Mal die Leinwand auf der linken Bildseite fast vollständig verdeckt. Er schaut schräg nach rechts zu Lena hinüber, die auf einem Sofa Platz genommen hat. Pinsel und Palette hält er in beiden Händen vor seinem Körper. Das hochformatige Gemälde zeigt Lena ebenfalls sitzend in einer frontalen Ansicht, und scheint fast beendet zu sein. Da er dasselbe Hemd wie auf der Fotografie mit dem Aktgemälde trägt, ist davon auszugehen, dass die Fotografien unmittelbar nacheinander entstanden sind und es ist das frühere Datum, also 1926, anzunehmen, da Blumenfeld auf beiden Fotografien noch sehr jung wirkt. Auch hier treffen sich zwei Realismusedebenen: Lena ist als lebendiges Wesen und gleichzeitig als ihr Abbild im Gemälde fixiert, wobei die Fotografie selbst wiederum nur ein Fragment der Wirklichkeit sein kann.

⁴⁴²Siehe Abschnitt 3.1.2.

deutlich, dass er die damalige Kunstausbübung der Malerei seinem privaten Lebensbereich zuordnet.⁴⁴³ Zu dieser Zeit wird auch die Fotografie überwiegend für private und amateurhafte Aufnahmen genutzt. Erst später, Ende der 30er Jahre, wird sie zu seinem Broterwerb verwendet.

Wie sich zeigte, wurde die Mimesis der Fotografie eingesetzt, um dem Betrachter die Stelle eines Zeugen an der Künstlerfreundschaft mit Citroen, am Familienglück oder an dem Selbstverständnis als Künstler zuzuweisen. Dabei wird insbesondere bei ersterem anhand des Posierens die Künstlichkeit der Aufnahme deutlich. Diese Aufnahmen, die trotz der Repräsentation aus dem privaten Kontext Blumenfelds stammen, lassen aufschlussreiche und teilweise auch intime Einblicke in sein damaliges Familienleben zu. Dabei erfolgt die Auseinandersetzung mit der Medialität der Fotografie höchstens durch das bewusste Posieren für die Kamera, doch ein indexikalischer Verweis auf den Schaffensprozess findet in diesen Aufnahmen ebenso wenig statt wie eine Selbstvermarktung. Diese Aufnahmen entstanden allerdings zu einem Zeitpunkt, als er sich noch nicht dem Metier der Modefotografie zugewandt hatte, wobei sich bereits die Trennung von privaten, dokumentarischen Arbeiten und den künstlerischen Arbeiten jener Zeit deutlich zeigt, da beides für ihn konträre Lebensbereiche bildeten.

So nutzte er in seinem persönlichen Umfeld die Kamera, um seine Liebe zu Lena und zu seinen Kindern festzuhalten. Dabei scheint der Gebrauch dieser Familien- und Ehebildnisse sowie der Freundschaftsbildnisse vorrangig ein privater zu sein. Die Aufnahmen mit der Familie wirken ungezwungen und spontan – fast eine Vorwegnahme der so genannten Schnappschussästhetik, die eine Generation um Tillmans Jahrzehnte später bestimmen wird. Das hingegen streng komponierte fotografische Bekenntnis seiner Freundschaft zu Paul Citroen thematisiert durch das Konzept der Serie zudem die Vergänglichkeit der Zeit. Und dies ist es auch, was den autobiografischen Duktus ausmacht, denn wie im Rückgriff auf die Autobiografieforschung deutlich wurde, kann eine literarische Autobiografie immer einen längeren Zeitraum darstellen, wohingegen Fotografien nur einen Sekundenbruchteil einfangen. Durch das Prinzip der Serie hingegen löst Blumenfeld das Problem, indem er einen zeitlichen Ablauf abbildet und somit die drei Inszenarien in den Fotografien mit Citroen in ein Zeitkontinuum verwandelt. Und durch den autobiografischen Pakt wird von dem Betrachter die Fotografie als authentisch akzeptiert.

Es ist zudem explizit darauf hinzuweisen, dass sich die privaten Aufnahmen deutlich von der streng komponierten und stilisierten Modefotografie Blumenfelds unterscheiden, die spä-

⁴⁴³Jahrzehnte später, 1955, stellt er sich in seinem Studio in New York, dar: „Erwin in studio“, New York, 1955, 28 x 35 cm. Im Besitz Henry Blumenfelds: PNC 7, Nr. 854. Dort zeigt er sich in direktem und aufforderndem Blickkontakt zum Betrachter tretend, in einem frontalen Kniestück. Im Besitz Henry Blumenfelds befinden sich weitere Fotografien, in denen das New Yorker Studio explizit als Schauplatz eines Selbstbildnisses abgebildet wird: „Erwin in 222 CPS“, New York, s/w Fotografien, 1944, Gif Home Box 1, Nr. 19, 27 x 27 cm; 1955, Gif Home Box 1, Nr. 14, 26 x 34 cm; 1957, PNC 7, Nr. 901, 28 x 35 cm. Zudem existieren Fotografien, die Blumenfeld bei einer Modeshow 1959 zeigen, die von Henry Blumenfeld als „Autoportrait“ bezeichnet wurden, aber vermutlich von anderer Hand entstanden: „E. at Dayton show“, Minneapolis, Minnesota, 1959, s/w Fotografie, 27 x 34 cm, Gif Home Box 2, Nr. 116; „E. (in Back) at Dayton show“, Minneapolis, Min. 1959, s/w Fotografie, 28 x 36 cm, Gif Home Box 2, Nr. 117.

ter entstand. Im Bereich der Modefotografie nutzt Blumenfeld verstärkt symbolische, verfremdende Elemente und lässt eine Spontaneität in diesen Aufnahmen nicht erkennen. Vielmehr dient die Modefotografie jener Zeit generell dazu, eine Illusion aufzubauen und eine elegante Schönheit durch Betonung der Linie und Lichtführung zu schaffen. Störende Elemente waren strikt zu vermeiden. Hingegen sind seine privaten Aufnahmen durchaus von Spontaneität und Un-Perfektion geprägt.

Zum entscheidenden Faktor der Auseinandersetzung mit dem Ich wird bei Blumenfeld darüber hinaus die fotografische Referentialität; insbesondere bei den Selbstdarstellungen, die sich gezielt mit der eigenen Körperlichkeit und Physiognomie auseinandersetzen. Diese Aufnahmen, die von Blumenfeld in großer Zahl vorliegen, lassen einen selbstkritischen Impetus erkennen: Die ästhetisierende Selbstrepräsentation ist nicht das Ziel dieser Aufnahmen, im Gegenteil: die alternde, von Krankheit gezeichnete Körperlichkeit wird ebenso schonungslos thematisiert wie unschöne Gesichtszüge oder unangenehme Eigenschaften. Auf den ersten Blick erscheinen diese Selbstbildnisse objektiv. Doch selbstverständlich bilden auch sie eine durchdachte Form der Selbstinszenierung, die trotz aller vorgeblicher Objektivität nicht vergessen werden sollte. Wie sich zeigen wird, lassen sich die Mehrzahl dieser Aufnahmen ebenfalls in die Kategorie des ikonischen Selbstbildnisses einordnen, da sie von einer objektiven Blickstruktur und einer direkten Aufnahmetechnik geprägt sind. Sie sind von einem Objektivitätsanspruch aufgrund des mimetischen Referentenbezuges des fotografischen Mediums getragen.

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit, dem Alterungsprozess und somit auch der Sterblichkeit ist naturgemäß eng mit dem Selbstbildnis verbunden. So ist verständlich, dass nicht nur die innere, psychische Befindlichkeit, sondern auch die äußeren Bedingungen des Alterns oft explizit thematisiert werden. Ebenso bildet die Auseinandersetzung mit der eigenen Physiognomie einen wichtigen Aspekt, dessen Veränderungen im Alter oder Überspitzungen in Form von Grimassen einen künstlerischen Selbstaussdruck finden.

Ein dokumentarischer Gebrauch des fotografischen Mediums zeigt sich deutlich in Blumenfelds Selbstbildnissen, vor allem in seinen holländischen Jahren. Durch die bereits angesprochene Isolation im unfreiwilligen Exil war er auf sich selbst zurückgeworfen und in den langen Stunden in seinem Amsterdamer Laden, in dem ihn kaum Kunden besuchten, konnte er sich in Gedichten und Kurzgeschichten, Collagen und Briefen ausgiebig mit sich selbst und seiner Situation beschäftigen. Und von dieser Selbstsuche zeugen auch einige fotografische Selbstporträts jener Zeit, die sich mit seiner Physiognomie auseinandersetzen und im Folgenden behandelt werden sollen. Blumenfeld hat sie zeitlebens nicht publiziert, sie dienten einem privaten Gebrauch, was für seine Generation typisch war und von Habermas gestützt wird, der den privaten Raum als Rückzugsgebiet beschrieb.⁴⁴⁴

Erwin Blumenfeld nutzte die Ikonizität des fotografischen Mediums verstärkt, um Porträts von sich zu machen, die weitgehend einer traditionellen Porträtauffassung folgen und

⁴⁴⁴Vgl. Habermas 1990, S. 238.

der bereits angesprochenen Selbstvergewisserung dienen. Es handelt sich dabei vorrangig um frontale Brustbildnisse, in denen er die Kamera und somit den Betrachter anschaut. So lässt sich durchaus eine Zwiesprache des Fotografen mit dem Betrachter finden, in der Blumenfeld sich und seine Physiognomie in den Mittelpunkt stellt. Dafür lassen sich mehrere Gründe annehmen. Einerseits führt er die Porträttradition älterer Bildmedien weiter, wobei unter Einsatz von Schatten und Licht seine Gesichtszüge zu einem eigenen ästhetischen Ausdruck finden. Andererseits schreckt er aber auch nicht davor zurück, sich hässlich mit all seinen Unzulänglichkeiten darzustellen. Eine Idealisierungstendenz ist in diesen porträthaften Selbstbildnissen keineswegs zu erkennen. Vielmehr scheint es sich um physiognomische und mimische Studien zu handeln. Dies löst auch das von Holdenried postulierte „autobiografische Paradoxon“⁴⁴⁵ auf, mit dem sie die Einheit von Darstellendem und Dargestelltem, die sich im Spannungsfeld von Identität und Distanz entfaltet, bezeichnet. Denn der Betrachter nimmt durch die fotografische Porträtkonvention Blumenfeld als sein Gegenüber wahr und vergisst für einen Moment, dass es sich um Selbstbildnisse handelt. Weil Blumenfeld hier nicht als Bildschaffender, sondern nur als Abgebildeter erscheint, sich noch nicht einmal als Fotograf ausweist, können diese Selbstbildnisse ebenfalls als Porträts gelesen werden. Was einzig dagegen spricht, ist die Bedeutungskonstitution durch den Titel aufgrund der Underdetermination des fotografischen Bildes, worauf schon mehrfach hingewiesen wurde und was Hölzl als „autoporträtistischen Pakt“ bezeichnet.⁴⁴⁶

Die Auseinandersetzung mit seiner Physiognomie bildete ein großes Betätigungsfeld. Vor allem in den Jahren in Holland bot das eigene Gesicht ein interessantes fotografisches Motiv, das in seinem Werk immer wiederkehrt. Vielleicht lässt sich darin auch ein Vorgehen erkennen, das in der Literatur zu exilierten Künstlern beschrieben wird: Durch Ausgrenzungen auf sich selbst zurückgeworfen, wird insbesondere anhand der eigenen Physiognomie die Gefühlswelt dargestellt.⁴⁴⁷ Doch nicht nur zu Krisenzeiten ist die Auseinandersetzung mit den eigenen Gesichtszügen relevant, denn es bleibt zu beachten, dass bereits Rembrandt die Darstellung der Affekte anhand des eigenen Gesichts erprobte. Darüber hinaus hatte Blumenfeld mit der Entdeckung der vollständig eingerichteten Dunkelkammer in einem Hinterzimmer seines Ledergeschäftes im Jahr 1932 erneut zur Fotografie gefunden und seitdem verstärkt Porträts seiner – vornehmlich weiblichen – Kundschaft angefertigt.⁴⁴⁸ Sicherlich reizte es ihn einerseits, sein technisches Können auch auf seine Selbstporträts anzuwenden. Andererseits sind sie aber auch als kritische Selbstbefragung und eine Auseinandersetzung mit den physiognomischen Gegebenheiten und deren Veränderung zu verstehen. Letztlich

⁴⁴⁵Holdenried 2000, S. 44.

⁴⁴⁶Vgl. Hölzl 2008. Siehe Abschnitt 2.2. In diesem Fall wurde die Bezeichnung als Selbstbildnis durch spätere Autoren vergeben.

⁴⁴⁷Hoge macht dies z. B. für die unter dem Nationalsozialismus verfolgten Künstler deutlich. Vgl. Hoge 2004, S. 297.

⁴⁴⁸Zu dem Einsatz der fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten seiner Porträts siehe: van Sinderen 2006b.

bildet die physiognomische Selbsthinterfragung⁴⁴⁹ auch einen Gegenentwurf zu der ästhetischen Stilisierung, die seine Porträts und später auch seine Modebilder prägte.

So hat Blumenfeld die Fotografie genutzt, um in zahlreichen Selbstporträts sein Aussehen zu dokumentieren. Dabei zeigt er sich allerdings auch von seiner humorvollen Seite, wenn er sich beispielsweise in einem Selbstporträt von ca. 1930 mit einer Grimasse zeigt.⁴⁵⁰

In einem frontalen Brustbildnis mit eng gewähltem Bildausschnitt hat sich Blumenfeld fast bedrohlich vor dem Betrachter aufgebaut. Er blickt ihm direkt in die Augen. Die bedrohliche und intim scheinende Situation wird dadurch noch verstärkt, dass er die obersten zwei Knöpfe seines karierten Hemds nicht geschlossen hat und folglich der Blick auf die leicht behaarte Brust freigegeben ist. Blumenfeld sitzt auf einem hölzernen Stuhl, dessen Rückenlehne, auf die er sein Jackett abgelegt hat, links neben ihm zu erkennen ist. Das Licht fällt weich von rechts auf das Gesicht. Blumenfeld hat seinen Unterkiefer stark vorgeschoben und dadurch seine untere Zahnreihe freigelegt. Die Oberlippe verbirgt hingegen die obere Zahnreihe. Durch das angestrengte Vorschieben des Unterkiefers treten die Muskeln und Sehnen an seinem Hals stark hervor. Mit weit aufgerissenen Augen starrt er in die Kamera, die Stirn ist dadurch in Falten gelegt. Durch den kurzen Haarschnitt scheinen seine Ohren vom Kopf abzustehen. Im Bildhintergrund lässt sich unscharf eine Kommode mit aufgestellten Bilderrahmen erkennen. Vermutlich wurde die Aufnahme in seinem Salon oder Wohnzimmer getätigt.

Blumenfeld hat hier keinerlei Hemmungen, sich auch in einer hässlichen Pose abzubilden. Die übertriebene Mimik kann vielleicht Ausdruck von Wut und Entrüstung, aber auch von Humor sein, weil er sich einen Scherz erlaubt. Auf den Betrachter, der mit diesem Selbstporträt konfrontiert wird, kann dies verstörend und beunruhigend wirken.⁴⁵¹

Blumenfeld hat ausgesprochen viele frontale Selbstbildnisse geschaffen, die der Form des traditionellen Brustbildes folgen und den mimetischen Aspekt der Fotografie betonen. Sehr viele dieser Selbstbildnisse schuf er während seiner Zeit in Holland, als er bis auf seinen Freund Citroen keine Künstlerkollegen um sich hatte und schmerzhaft das kulturelle Treiben

⁴⁴⁹So schrieb Yorick Blumenfeld, dass sein Vater sich konstant mit seiner Nase beschäftigt habe, worauf auch Collagen der 20er Jahre hinweisen. Er habe sich das ganze Leben aufgrund seiner markanten Nase unattraktiv gefühlt. Vgl. Blumenfeld, Yorick: My Father, Erwin Blumenfeld (1897-1969). In: The Israel Museum (Hrsg.): Blumenfeld. Dada Collages 1916-1931. (Ausst. Kat.) Jerusalem: The Israel Museum, 1981, S. 3–5, hier S. 4. Wie in seiner Autobiografie deutlich wird, wurde er bereits als Kind im Kreise seiner Familie deshalb verspottet. „Als in der Pubertät mein kleines Näschen anfang, eine große Nase zu werden, und entbehrliche Kalauer auf sich zog, hatte ich als Cyrano, roter Itzig, Zwerg Nase und Abner der Jude zu fungieren.“ Blumenfeld 1998, S. 91f.

⁴⁵⁰Original contact sheet. In: van Sinderen 2006b, hintere Umschlagklappe.

⁴⁵¹Deutlich nachdenklicher zeigt er sich hingegen in einem Selbstporträt, das ebenfalls um 1930 entstanden ist. Original contact sheet. In: van Sinderen 2006b, S. 23. Dort zeigt er sich an seinen Fingernägeln kauend, eine Unart, die er nahezu exzessiv bereits seit seiner Kindheit betrieb. In einem weiteren Selbstporträt, das ca. 1933 in Amsterdam entstand, thematisiert er das Nägelkauen drastisch. Vintage gelatin silver print, in: Deborah Bell Photographs (Hrsg.): Erwin Blumenfeld, Amsterdam, Paris, New York. (Ausst. Kat.) New York: Deborah Bell Photographs, 2005, Abb. 7. Seine Fingernägel sind dort durch das starke und nie endende Nagelbeißen vermutlich entzündet und deutlich vernarbt.

in Berlin vermisste. Aber auch in späteren Jahren in New York schuf er viele Selbstbildnisse, die sich mit seinem Gesicht auseinandersetzen.⁴⁵²

In der kritischen Selbstprüfung seines Äußeren zeigt sich, dass Blumenfeld nicht müde wurde, sein Aussehen zu hinterfragen. Dabei reicht diese Form der Selbstäußerung von dem humorvollen Umgang mit Grimassen und dem bewussten Verhässlichen bis zur kritischen Selbstbefragung in stummer Zwiesprache mit dem Betrachter. Es scheint fast so, als habe er versucht, verschiedene Affekte zu dokumentieren. Allerdings ist bezeichnend, dass sich diese Aufnahmen zwar vielfach in seinem Nachlass finden lassen, er sie aber selbst zu Lebzeiten nicht publiziert hat. Sie waren Studien von physiognomische Darstellungen, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren und zudem eine antonymische Ästhetik im Vergleich zu seinen Auftragswerken hatten. Verbindendes Element ist die direkte Ansprache des Betrachters durch das visuelle Fixieren, denn Blumenfeld nimmt immer einen direkten Blickkontakt mit der Kamera und somit auch mit dem Betrachter auf. Dabei scheint er persönliche Einblicke auch in sein Seelenleben und seine Ängste zu thematisieren, was anhand der Inszenierung seines Nägelkauens deutlich wurde. Seine physiognomischen Studien sind somit weniger als repräsentativ zu verstehen, sondern entstanden unter einem dokumentarischen Impetus in einem privaten Kontext.

Wie die Untersuchung zum Freundschafts- und Familienbildnis bei Blumenfeld und der Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit zeigte, können Medienspezifika der Fotografie eingesetzt werden, um zu unterschiedlichen Resultaten zu gelangen bzw. unterschiedliche Zwecke zu verfolgen. Der autobiografische Ansatz, in dem die Fotografie dokumentarisch verwendet wird, ist dabei unterschiedlich stark ausgeprägt. Die äußere Erscheinung, der Körper einerseits, und das Ich andererseits, das von unbewussten Gefühlen und Gedanken geprägt wird, sind die beiden Pole, vor denen sich Selbstbildnisse entfalten. Physische und psychische Gegebenheiten bestimmen somit jede Auseinandersetzung mit dem Ich. Darüber hinaus ist der von Lejeune postulierte „autobiographische Pakt“ auch auf das Selbstbildnis visueller Medien übertragbar: Denn dieses wird aus zwei Gründen als autoreferentiell akzeptiert. Zum einen durch die schriftliche Deklaration, den Titel, zum anderen durch die der Fotografie zugeschriebenen Ikonizität, durch die sie als Simulakrum der Realität interpretiert wird. Dies spielt bei Selbstbildnissen, die der autobiografischen Dokumen-

⁴⁵²So entstanden in seinem Studio in Central Park South mehrere Aufnahmen, mit Gesichtsstudien: „making faces“, New York, 1950. 12 contact prints, ohne Maße, im Besitz Henry Blumenfelds, Paris, Gif Home Box 1, Nr. 20. In diesen zwölf Kontaktabzügen ist Blumenfeld mit einer hellen Weste über einem schwarzen Hemd bekleidet, das vor der weißen Studioreinwand besonders hervorsteht. Die Fotografien sind gleichmäßig ausgeleuchtet. Blumenfeld steht in allen Aufnahmen frontal vor der Kamera, während er sein Gesicht hin- und herwendet, sodass es frontal oder in Dreiviertelansicht wiedergegeben wird. Die Aufnahmen wirken in ihrer Serialität wie Fotografien aus einem Passbildautomaten. Ein bewusste Inszenierung als Fotograf ist hier nicht zu erkennen. In einer Serie entstanden 1955 auch mehrere Aufnahmen im Studio, die sich heute ebenfalls im Besitz Henry Blumenfelds befinden. Sie zeigen Blumenfeld in mehreren Posen vor einem weißen Hintergrund auf einen weißen Tisch gelehnt, die Hände stützen dabei das Kinn ab oder sind nach vorn ausgestreckt und stützen sich auf dem Tisch ab (Nr. 855-857). Darüber hinaus existieren dort Selbstbildnisse, die ihn 1955 in einem frontalen Bruststück vor einem dunklen Hintergrund zeigen, z. B. Nr. 858. Nummerierung nach Henry Blumenfeld.

tation dienen, wie sich zeigte, eine entscheidende Rolle. Dieser ikonische Ansatz ließ sich auch bei den untersuchten Selbstdarstellungen nachweisen.

Dafür lassen sich verschiedene Beweggründe finden: Zum einen dient die Ikonizität der Dokumentation, da sie ermöglicht, bestimmte Lebenssituationen zu fixieren, der Nachwelt zu hinterlassen oder sich selbst mit der Situation auseinanderzusetzen. Zum anderen kann aber auch die Einbeziehung des Betrachters eine Rolle spielen, dem im Normalfall ein Platz als unbeteiligter Beobachter zugewiesen wird. Von einer visuellen Interaktion ist generell bei Selbstdarstellungen der ikonischen Kategorie nicht auszugehen, soll doch der Illusionismus eines in sich abgeschlossenen Raum- und Bildgefüges aufrecht erhalten werden. Dies wird unter Einsatz einer objektiven Blickstruktur und einer direkten Aufnahmetechnik erreicht.⁴⁵³ Damit verbunden ist eine weniger fiktionale und umso mehr dokumentarisch-referentielle Selbstdarstellung.

So nutzt Blumenfeld die vorgebliche Objektivität des Mediums dazu, Lebenssituationen abzubilden, und um sich mit seiner ungeliebten Physiognomie auseinanderzusetzen. Die Mimesis der Fotografie wird bei ihm eingesetzt, um auch ungeliebte Aspekte seiner Körperlichkeit zu thematisieren. Auch die Grimasse und die damit verbundene Darstellung der Affekte zeigt eine andauernde Auseinandersetzung mit Konventionen und der Ikonizität des Mediums. Denn Blumenfeld idealisiert sein Aussehen nicht; im Gegensatz zu seinen ästhetisierenden Mode- und Aktaufnahmen ist hier das Ziel Wahrhaftigkeit und keineswegs Stilisierung von Schönheit. Diese Stilisierung und Ästhetisierung lässt sich hingegen bei all seinen Modeaufnahmen für Zeitschriften oder für Produktwerbung finden, wie beispielsweise in einer undatierten Aufnahme.⁴⁵⁴ Anhand dieses Beispiels wird erkennbar, dass Blumenfeld Effekte des Lichteinsatzes ebenso zu nutzen wusste, wie auch die Bearbeitung in der Dunkelkammer, insbesondere die Solarisation. Die Betonung der Profillinie, die diese Aufnahme besonders bemerkenswert macht, wird an späterer Stelle noch von Bedeutung sein.⁴⁵⁵ Deutlich wird aber, dass die Auseinandersetzung mit seiner eigenen Physiognomie von einem dokumentarischen Anspruch getragen ist, wohingegen seine Auftragswerke zu einer ästhetischen Stilisierung führen sollen – eine Antonymie von privatem und Auftragswerk.

In den besprochenen Selbstbildnissen im dokumentarischen Duktus werden die technischen Möglichkeiten der Fotografie kaum ausgereizt. In einer zweiten Gruppe hingegen zeigt sich deutlich, wie Blumenfeld mit der Technik spielt, ihre Möglichkeiten auslotet, um einerseits die Abbildqualitäten des Mediums zu hinterfragen und andererseits anhand seines Selbstbildnisses bestimmte Techniken auszuprobieren, um sie später in seinen kommerziellen Werken zu verwenden.

⁴⁵³Siehe Abschnitt 2.2.

⁴⁵⁴Modelfoto ohne Titel und Datum. Vgl. Ewing 1996, S. 101.

⁴⁵⁵Siehe Abschnitt 3.1.1.

Das Selbstbildnis als künstlerisches Experimentierfeld

„Mama hatte mich gelehrt, das Auge sei der Spiegel der Seele. Auge in Auge beobachtete ich die meine, saß stundenlang auf dem waschechten sächsischen Smyrnatenteppich vorm Salonspiegel und schnitt Grimassen, um zu reifen, alt auszusehen, meine Seele zu entdecken. Obwohl ich inzwischen das Gegenteil gelernt haben dürfte, bleibe ich überzeugt, daß hinter dem durchsichtigen Glas ein Leben in einer anderen Welt vor sich geht. Wir sind Doppelgänger. Ohne Spiegel wär ich nie Mensch geworden. Narren nennen das Narrzissuskomplex (sic!). Ohne Spiegel keine Kunst, ohne Echo keine Musik.“⁴⁵⁶

So äußerte sich Erwin Blumenfeld in seiner Autobiografie. Seine Faszination am Spiegelbild begleitete ihn zeitlebens, er war von der Idee eines Doppelgängers und der damit verbundenen Frage nach der Identität im Spiegel fasziniert, ein Umstand, dem er bereits in seinem frühesten Selbstporträt aus dem Jahre 1911 Rechnung trägt, in dem er, als Pierrot verkleidet, einen Spiegel in den Händen hält, [Abbildung 3].⁴⁵⁷ In seiner Autobiografie schrieb er folglich fragend: „Bin ich einmalig, einfach? Doppelt kompliziert? Vielfach?“⁴⁵⁸ Der Spiegel wird bei ihm sehr häufig in seinen fotografischen Selbstbildnissen verwendet, in selbstkritischer Reflexion des Ichs im doppelten Wortsinn. Seine Selbstporträts im Spiegel – wie die vieler anderer Fotografen – bewegen sich zwischen Selbst(V-)Erkenntnis und Mediatisierung im Bild.⁴⁵⁹

Ein aufschlussreiches Selbstbildnis, das wie die in dem vorherigen Abschnitt erwähnten Selbstbildnisse während seines holländischen Exils entstanden ist, zeigt, wie sich Blumenfeld einerseits als Mann in seinem familiären Umfeld sah, andererseits, wie er die Möglichkeiten der Fotografie zwischen Ikon und Index hinterfragte. In diesem Fall vollzieht sich diese Selbstanalyse mit Hilfe von Spiegeln, sodass die Faszination am eigenen Spiegelbild eine Allianz mit der der Fotografie eingeht.⁴⁶⁰ Denn der Spiegel stellt die Frage nach Identität, nach dem Konzept des Daseins, was insbesondere auch bei seinen surrealistischen Kompositionen an späterer Stelle eine wichtige Rolle spielen wird. Blumenfeld kannte zudem die

⁴⁵⁶Blumenfeld 1998, S. 122f.

⁴⁵⁷„Erstes Selbstporträt als Pierrot“, Berlin, 1911. Um 1944 zeigt er sich in New York mit seiner Kamera in einem „Double self-portrait“. Vgl. Métayer 2004, o. S. Auch in: Teicher 1979, S. 5 und 33. Ein Abzug in Besitz Henry Blumenfelds: New York, datiert auf 1944, 36 x 32 cm, Gif Bank Box 3, Nr. 232. Dort hat sich Blumenfeld dank einer Doppelbelichtung zweifach ins Bild gesetzt. Eine ähnliche Bildlösung findet sich bei einer Fotografie, die sich im Besitz Henry Blumenfelds befindet: Gif Home Box 1, Nr. 13, 27 x 32 cm, datiert auf 1945. Dort ist Blumenfeld ebenfalls als Doppelgänger neben seiner Kamera zu sehen.

⁴⁵⁸Blumenfeld 1998, S. 74.

⁴⁵⁹Über die Selbstsuche gibt auch folgendes „Gebot“ – eines von Blumenfelds 10 Geboten zum Umgang mit Menschen – Auskunft: „Du bist Dir nur selbst ein Rätsel – für den Nachbar bist Du ein lebendes Bild.“ Vgl. Adkins 2008, S. 32. (Zwischen 1926 und 1932.)

⁴⁶⁰Wie sich im Abschnitt 3.1.1 zeigen wird, wird der Spiegel auch bei den surrealistischen Arrangements von Bedeutung sein. Dort soll auf die mediale Hinterfragung der Fotografie und der gespiegelten Wirklichkeit eingegangen werden. Blumenfeld sah sein Spiegelbild jedoch auch als sein Echo oder seinen Feind. Blumenfeld in einem Brief an Lena Citroen, 03.05.1916, Familienarchiv. Vgl. Adkins 2008, S. 50.

Analogie, die die fotografische Kamera mit dem menschlichen Auge verbindet.⁴⁶¹ Andererseits machte er sich nach Aussage seines Sohnes Yorick immer wieder darüber lustig, wenn Fotografen ihre großen Kameras präsentierten, um andere, körperliche Unzulänglichkeiten zu sublimieren.⁴⁶²

Und so setzt er die Kamera in einem ungewöhnlichen Selbstbildnis aus dem Jahr 1930 in Analogie zu seinem Geschlecht, indem er sie vor seinen Schambereich hält, [Abbildung 6].⁴⁶³ Dadurch schafft er einen symbolischen Verweis auf das Zeugen, das Erschaffen einer Fotografie. Es zeigt Blumenfeld im Schlafzimmer seines Hauses in Zandvoort im Kreis seiner Familie vor einem hochformatigen Spiegel. Da die Kamera, die auf einem Stativ befestigt ist, schräg gehalten wurde, ist auch die Raumebene um ca. 45 Grad zur Bildebene verschoben, sodass eine Schrägstellung des Abgebildeten erfolgt. Erwin befindet sich stehend in der linken, oberen Bildhälfte und schaut, während er die Kamera mit beiden Händen vor seinem Schambereich festhält, lachend in den Spiegel, mit dessen Hilfe die Aufnahme entstand. Vor diesem Spiegel hockt wiederum sein Sohn Henry, der zu dem Zeitpunkt der Aufnahme fünf Jahre alt war. Da dieser in den Spiegel schaut, wird sein gespiegeltes Gesicht von seinem Hinterkopf fast vollständig verdeckt.

Rechts neben dem großen Spiegel hängt ein weiterer, kleinerer Spiegel, in dem seine Tochter Lisette erscheint. Zwischen Erwin und Lisette sitzt im gespiegelten Bildhintergrund seine Frau Lena aufrecht im gemeinsamen Ehebett. Sie trägt, ebenso wie Henry, noch ein Nachthemd, was nahe legt, dass das Bild unmittelbar nach dem Aufstehen entstanden sein wird. Die Kinder und seine Frau erscheinen nur als kleine Reflexe im Spiegel und werden erst bei genauem Hinsehen erkennbar, ganz im Gegensatz zu Blumenfeld selbst, der eine exponierte Position in der Bildmitte einnimmt. Es zeigt sich somit eine intime Situation, die eigens für die Kamera inszeniert wurde.

Dass diese Komposition, obwohl sie recht spontan wirkt, eine Planung voraussetzte, zeigt eine Vorstudie, die sich auf demselben Kontaktbogen befindet, [Abbildung 10].⁴⁶⁴ Dort ist Blumenfeld alleine zu sehen, die Kamera ist hier leicht nach rechts gekippt, sodass sich diese Fotografie wiederum durch eine Schrägstellung des Bildmotivs auszeichnet, nur in die andere Richtung. Wiederum hat sich Blumenfeld unbekleidet vor dem großen Schlafzimmerspiegel abgebildet, seine Kamera hält er ebenso wie bei der endgültigen Bildlösung. Allerdings stehen in dieser Aufnahme auf der Ablage unter dem Spiegel noch einige Parfümflakons und kleine Dosen, die später beiseite geräumt wurden, und die Beleuchtungssituation ist dunkler. Erkennbar ist hier auch, dass der Spiegel mit zwei weiteren, variablen Spiegeltüren links und rechts versehen ist, in deren rechten sich Lisette später spiegeln wird. Entscheidend ist, dass Blumenfeld in der Vorstudie noch allein ist, wohingegen er später seine Familie hinzuholt.

⁴⁶¹ So entstand 1947 ein Selbstporträt, bei dem er ein Kameraobjektiv vor sein rechtes Auge hält, sodass dieses vergrößert wird und das Sehen und den fotografischen Blick thematisiert. Abb. siehe Adkins 2008, S. 2.

⁴⁶² Gespräch mit Yorick Blumenfeld in Den Haag am 08.10.2006.

⁴⁶³ Original contact sheet. In: van Sinderen 2006b, hintere, innere Umschlagseite.

⁴⁶⁴ Original contact sheet. In: van Sinderen 2006b, hintere, innere Umschlagseite. Auch Blumenfeld 2000, S. 6 und Ewing 1996, S. 41.

Wie ist aber die zur Schau gestellte Intimität zu deuten? Im Kreis der Familie ist eine solche Intimität – selbst wenn sie inszeniert ist – sicherlich unproblematisch, aber für die damalige Zeit dennoch äußerst provokant. So wendet sich Blumenfeld mit diesem Werk gegen die spießige Moral einer kleinbürgerlichen Gesellschaft, die sein Elternhaus bestimmt hatte. Denn wie Blumenfeld immer wieder betonte, war Sexualität in seiner Familie ein Tabuthema, wie er drastisch die Meinung seiner Eltern zitierte: „Geschlechtsverkehr war für Hunde und Unterklassen.“⁴⁶⁵ Im Selbstbildnis hingegen zeigt er sich unbekleidet im Umfeld seiner Familie, inszeniert sich somit im Kontext sozialer Beziehungen. Damit wird Sexualität nicht als Selbstzweck, sondern als gesellschaftliche Funktion dargestellt. Dies erinnert an Sennetts Studie zur „Tyrannei der Intimität“, in der er, wie eingangs erläutert, deutlich macht, dass diese Welt intimer Empfindungen heute nicht mehr von einer öffentlichen Welt begrenzt werde. Dies führe nach Sennett auch zu einer Deformation intimer Beziehungen, die körperliche Liebe erscheine nicht mehr als Erotik, sondern als Sexualität.

Habe sich die viktorianische Epoche in der Erotik noch auf soziale Zusammenhänge bezogen, so beziehe sich die heutige Sexualität nur noch auf den einzelnen, auf die persönliche Identität.⁴⁶⁶ Im 20. Jahrhundert sei die Vorstellung verdrängt worden, dass Sexualität ein sozialer Akt sei, sie sei heute nur noch eine Sache „emotionaler Affinität“⁴⁶⁷. So sei das intime Erleben zu einem Allzweckmaßstab für die Beurteilung der Wirklichkeit geworden. Bei Blumenfelds Selbstdarstellung hingegen wird – auch in der Inszenierung von Sexualität – sein soziales Umfeld einbezogen, was wiederum verdeutlicht, welchen Stellenwert seine Familie für ihn in den von ihm als isoliert empfundenen holländischen Jahren hatte.

Darüber hinaus wird die Kamera hier mit dem Geschlecht und somit der Zeugungskraft des Mannes und des Fotografen in Verbindung gesetzt – ein alter Topos.⁴⁶⁸ Durch den Spiegel, in dem die Kamera zu erkennen ist, wird hier die Fotografie als performativer Akt in Szene gesetzt. So weist er zudem auf die sexuellen Komponenten des Fotografierens, den Exhibitionismus und den Voyeurismus, hin, die später bei Helmut Newton konstituierend für dessen Selbstdarstellungen werden sollen.⁴⁶⁹

Im Gegensatz zu den dokumentarisch verstandenen Arbeiten, die im vorherigen Abschnitt behandelt wurden, zeigt sich hier ein anderer Umgang mit der Fotografie. Blumenfeld inszeniert sich hier als Mann und Familienvater – und gleichzeitig auch als Fotograf. Dies ist als ein erster Schritt zur selbstbewussten Selbstinszenierung als Fotograf zu verstehen, die in den Pariser Jahren dann an Deutlichkeit gewinnen wird. Dieses Selbstbildnis erfolgte zu einer Zeit, als Blumenfeld sich noch nicht der Modefotografie zugewandt hatte, doch seine damaligen Aktfotografien zeigen schon eine überhöhende Stilisierung, die einen auffälligen Gegensatz zu seinem Selbstakt bildet. Er war niemals für eine Veröffentlichung geplant. Daher handelt es sich wieder um ein Selbstbildnis im privaten Kontext, das erst aus dem

⁴⁶⁵Blumenfeld 1998, S. 61.

⁴⁶⁶Vgl. Sennett 1991, S. 19ff. Siehe Kapitel 2.1.

⁴⁶⁷Sennett 1991, S. 21.

⁴⁶⁸Zur Kamera als Phallus, z. B. bei Antonionis Film „Blow up“, 1967, siehe auch Sontag 1984, S. 19.

⁴⁶⁹Siehe Abschnitt 3.2.1.

Nachlass veröffentlicht wurde, wie es für viele private fotografische Akte im Allgemeinen zutrifft.⁴⁷⁰ Die Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium ist hier zwar durch die Spiegel angelegt, erfolgt aber in einer ungefähr zwei Jahre später entstandenen Selbstdarstellung wesentlich expliziter.

Diese ist ebenfalls von einem humorvollen Umgang mit sich selbst geprägt, [Abbildung 11].⁴⁷¹ In diesem Selbstporträt mit seiner Frau Lena ist Blumenfeld selbst nur als Schatten zu erkennen. Lena hockt auf einer Wiese und hat sich vom Betrachter abgewandt, sodass nur ihr Rücken und durch eine leichte Drehung ihres Kopfes nach links ein kleiner Bereich ihrer linken Wange sichtbar ist. Allein durch die Bezeichnung „Lena“ ist sie als Blumenfelds Ehefrau, mit der er seit 1921 verheiratet war, zu identifizieren.⁴⁷² Die rechte Hand ist vermutlich vor ihrem Körper angewinkelt und daher nicht sichtbar; in ihrer linken Hand hält sie einen dicken Stock, der auf dem Boden aufgesetzt ist und mit dem sie sich abstützt. Die linke Hand ist wiederum vom linken Bildrand zur Hälfte abgeschnitten. Lena trägt ihre braunen, langen Haare hochgesteckt, indem sie sie leicht eingedreht und mit zwei dunklen Spangen am Hinterkopf befestigt hat. Unter ihrem langen, dunklen Mantel ist der Kragen ihrer karierten Bluse zu erkennen. Blumenfeld fokussiert exakt auf Lenas Rücken, sodass die Grashalme vor ihr sowie die Büsche hinter ihr unscharf wiedergegeben werden und der Blick des Betrachters somit allein auf den Rücken gelenkt wird.

Dort ist Blumenfeld als Schatten im Profil zu erkennen. Er trägt eine Fliege; ein Element, das in seinen Selbstporträts häufiger auftauchen wird und somit wie ein Erkennungszeichen fungiert.⁴⁷³ Aufgrund der Fliege und der markanten Gesichtszüge ist in dieser Profilansicht sogar von einer Porträtähnlichkeit zu sprechen.

Wie bereits in Abschnitt 2.2 aufgezeigt wurde, handelt es sich bei Schatten um *Indicez*, da sie physikalisch mit dem Objekt verbunden sind. Der Schatten als *indexikalisches* Zeichen verweist auf sein Objekt, in diesem Fall auf Blumenfelds Physiognomie. Schattenselbstbildnisse, die mit der Funktion des *Index'* spielen, sind ungewöhnlich, da sie nur die Funktion eines Selbstporträts übernehmen können, wenn eine gewisse Porträtähnlichkeit besteht. Erst so kann die fotografische Selbstprojektion zu einem ikonischen Wert gelangen. Laut Stoichita handelt es sich dabei um eine Ausnahme, da dies nur unter einer Bedingung möglich sei: „[...] die Darstellung des Schattens muß sich über die symbolische Form des Profils dem

⁴⁷⁰Vgl. Cooper, Emmanuel: *Fully Exposed. The Male Nude in Photography*. Zweite Auflage. London, New York: Routledge, 1995, S. 146. Cooper beschreibt auch ein Phänomen der privaten Fotografie, die auch auf Blumenfelds genannte familiäre Aufnahmen zuzutreffen scheint, die sich genuin von Auftragsfotografien unterscheiden: „Private pictures have no such outside direction but are part of a relationship in which meanings are encoded in a highly personal way. As outsiders, viewing the pictures today, we are excluded from such knowledge and can only speculate on their origins and intentions.“ Cooper 1995, S. 129.

⁴⁷¹Lena Blumenfeld (mit Blumenfelds eigenem „Selbstportrait“), Amsterdam, ca. 1932. In: Ewing 1996, Abb. 43.

⁴⁷²Dass die Beschriftung bei Fotografien aufgrund ihrer Polysemie bedeutungskonstituierend ist, wurde in Kapitel 2.1 erläutert.

⁴⁷³Dies ist vergleichbar mit Newtons Trenchcoat und seinen weißen Turnschuhen, siehe Abschnitt 3.2.1.

'Bildnis' annähern.⁴⁷⁴ In der Verbindung von Profil und Schatten gelangt Blumenfeld in seiner Selbstdarstellung zu einem erweiterten Index, der eine Porträtähnlichkeit aufweist.

Blumenfeld nutzt den Schatten zur indirekten Darstellung des Ichs und verweist darüber hinausgehend auf die Bedingungen des fotografischen Mediums: Denn so wie hier die Sonne und sein Körper einen Abdruck auf dem Rücken seiner Frau hinterlassen, hinterlässt das Licht indexikalisch ein zunächst latentes Bild auf dem Film.⁴⁷⁵ Nicht umsonst sprach man in der Frühzeit der Technik von den „Zeichnungen mit Licht“⁴⁷⁶ und auch heute noch ist die Bezeichnung „Lichtbild“ für Fotografien durchaus üblich.

Die Bedeutung des Lichts und Schattens in der Technik der Fotografie war Blumenfeld schon von Beginn an bewusst.⁴⁷⁷ Es handelt sich also bei der vorliegenden Fotografie um ein indirektes, mittelbares Selbstbildnis, das mit Hilfe einer dazwischengeschalteten Instanz erst möglich ist. Gleichzeitig wird die Raumsphäre erweitert: Zwar sieht der Betrachter den Fotografen mit seiner Kamera nicht wie in einem Spiegel, doch der Moment der Bildentstehung wird dennoch bewusst fixiert, obwohl die Kamera selbst nicht sichtbar ist. Durch den Verweis mit Hilfe des Schattens kann sich Blumenfeld selbst ins Bild einbringen und Zeugnis von seiner Anwesenheit sowie den Produktionsmodi ablegen.

Damit bezieht sich Blumenfeld auf eine lange malerische Tradition.⁴⁷⁸ So ist in den Ursprungsmythen der Malerei sowohl von einer Spiegelung als auch von einem Schatten die Rede. In der „Naturalis historia“ spricht Plinius davon, dass die Tochter des Töpfers Butades in Korinth, als ihr Geliebter in die Ferne ziehen musste, den Schatten seines Gesichts an der Wand mit Linien nachzog.⁴⁷⁹ Da Plinius sowohl von dem Ursprung der Malerei als auch der Skulptur spricht, wird laut Stoichita die künstlerische Darstellung allgemein auf „das primitive Stadium des Schattens“⁴⁸⁰ zurückgeführt. Laut Stoichita ist diese Form der Darstellung ein „Negativ“ und spricht von der Dialektik von Abwesenheit des Körpers und Anwesenheit seiner Projektion. Die Absenz werde in Präsenz überführt.⁴⁸¹ Stoichita setzt diesen Ursprungsmythos der Kunst in Verbindung zu Platons oft zitiertem Höhlengleichnis, das den Ursprungsmythos der Erkenntnis bildet.⁴⁸²

⁴⁷⁴Stoichita, Victor Ieronim: Eine kurze Geschichte des Schattens [A short history of the Shadow, 1997]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999, S. 113.

⁴⁷⁵Zum fotografischen Index siehe Abschnitt 2.2.

⁴⁷⁶Auch eine gängige Bezeichnung für das Cliché Verre.

⁴⁷⁷Blumenfeld 1998, S. 88.

⁴⁷⁸Vielleicht ließe sich auch noch eine weitere, filmische Quelle nennen. Denn in einem von Charlie Chaplins frühen Kurzfilmen wird dessen Schatten im Profil explizit inszeniert: „The Police“, 1916. Blumenfeld war ein ausgesprochen großer Chaplin-Verehrer. In diesem Kurzfilm sieht man nur dessen Schatten und den seines Komplizen im Profil an einer Hauswand entlangwandern, bevor sie einen Einbruch begehen. Auch hier ist durch das Profil eine Porträtähnlichkeit gegeben. Letztendlich hat der Schatten im Film ebenfalls eine lange Tradition, man denke nur an Murnaus „Nosferatu“ (1922).

⁴⁷⁹Plinius: Naturalis historia XXXV, 43, 151, vgl. Stoichita 1999, S. 11 und Sadowsky, Thorsten: Von Schatten, Doppelgängern und Höhlen. In: Kunsthalle Brandts Klaedefabrik (Hrsg.): Schattenspiel. Schatten und Licht in der zeitgenössischen Kunst. (Ausst. Kat., Odense, Kiel, Linz) Heidelberg: Kehrer, 2005, S. 19–24, hier S. 22.

⁴⁸⁰Stoichita 1999, S. 12.

⁴⁸¹Vgl. Stoichita 1999, S. 7ff.

⁴⁸²Platon: Staat, 514-519. Vgl. Stoichita 1999, S. 7ff.

Bei Platon ist der Ursprung der Malerei an ein Porträt, bei Vasari hingegen an ein Selbstporträt gebunden, denn wie dieser in seinen „Viten“ beschrieb, hat der Lydier Gyges seinen Schatten selbst mit Kohle auf die Mauer gezeichnet.⁴⁸³ Wie Dubois feststellt, handle es sich bei Vasari um eine „narzißtische Verschiebung vom *ersten Gemälde* zum Schattenselbstporträt“⁴⁸⁴. Doch dies sei gleichzeitig die „Geschichte eines unmöglichen Bildes“⁴⁸⁵, weil es nicht machbar sei, den eigenen Schatten zeichnend zu fixieren, während sich die Hand des Künstlers bewege. Darüber hinaus könne sich der Künstler kaum im Profil abbilden, weil er sich selbst, ohne den Einsatz zweier Spiegel, niemals so sehen könnte.

Was für die sukzessiv entstehende Malerei bzw. Zeichnung eine Unmöglichkeit darstellt, kann in der momenthaften Fotografie jedoch eingelöst werden: Die Fixierung des Momentes der Bildentstehung in einem Sekundenbruchteil. Somit nutzt Blumenfeld diese Eigenschaft des fotografischen Mediums, das es von der Malerei unterscheidet, um sich mit einem schlagartig fixierten Schatten zu porträtieren. In Anbetracht des Ursprungsmythos der Malerei, in dem der Schatten als existenziell galt, wird deutlich, dass sich die Technik der Fotografie auf eben dieses Naturphänomen gründet und somit demselben Umstand entspringt. Der Schatten als Ursache für die Erfindung der Malerei ist ebenfalls in der Entwicklung der Fotografie zu finden. Denn die ersten „Photogenischen Zeichnungen“ Talbots von 1835 funktionierten in ganz ähnlicher Weise.⁴⁸⁶ Doch während in der Fotografie das Bild nahezu selbsttätig und momenthaft auf dem Bildträger erscheint, erfolgt es in der Malerei sukzessiv und mit Hilfe des künstlerischen Vermögens des Malers – worauf sich die Debatte des 19. Jahrhunderts über das Wesen der Fotografie gründete.

Die Ursprungsmythen der Malerei sind in dem Zusammenhang der vorliegenden Arbeit von großer Bedeutung, da sie, wie Calabrese verdeutlicht, von den zwei Grundformen des Porträts ausgehen: En-face und Profil. So habe sich Narziss, der sich in sein Spiegelbild verliebte, en-face gesehen, worauf sich Ovid, Alberti und Vasari stützten. Der Schatten bei Plinius hingegen warf ein Profilbildnis.⁴⁸⁷

Calabrese weist darauf hin, dass das Profilbildnis, das objektiv wirke, nicht notwendig unseren Blick brauche, da es einen einmaligen Individualisierungsprozess darstelle. Die En-face sei hingegen eine allgemeine Typisierung.⁴⁸⁸ Stoichita geht in Einbeziehung der unterschiedlichen Mythen, die von einem Schatten oder Spiegel ausgehen, noch einen Schritt weiter: „Das Schatten-Bild war ein Bild des Anderen (und nicht des Selbst), und dieses manifestiert sich ausschließlich in der Form des Profils.“⁴⁸⁹ Das reflektierte Bild hingegen ist jedoch immer frontal. „Die frontale Beziehung zum Spiegel ist eine zum Selbst, so wie die

⁴⁸³Vgl. Dubois 1998, S. 122f.

⁴⁸⁴Dubois 1998, S. 123. Hervorhebung im Original. Siehe auch Stoichita 1999, S. 39.

⁴⁸⁵Dubois 1998, S. 126.

⁴⁸⁶Vgl. Baatz, Willfried (Hrsg.): Geschichte der Fotografie. Vierte Auflage. Köln: DuMont, 2004, S. 20f.

⁴⁸⁷Vgl. Calabrese 2006, S. 126. Calabrese weist darüber hinaus darauf hin, dass das Profil (z.B. auf Münzen) objektiv wirken sollte. Vgl. Calabrese 2006, S. 127.

⁴⁸⁸Vgl. Calabrese 2006, S. 132f.

⁴⁸⁹Stoichita 1999, S. 39.

Beziehung zum Profil eine zum Anderen war.“⁴⁹⁰ Blumenfeld, der sich im Profil, wenn man Calabrese folgt, objektiv darstellt, kann sich selbst so nicht betrachten. Er tritt nicht in visuelle Kommunikation mit dem Ich oder dem Betrachter, was nur bei Selbstbildnissen in En-face möglich wäre, da dort durch die Frontalität der Betrachter zum Adressaten eines Kommunikationsprozesses werde.⁴⁹¹

Blumenfeld hingegen schaut weder in die Kamera noch in Richtung des Betrachters. Er verweigert sich somit einer direkten visuellen Kommunikation, sondern wird betrachtet. Dennoch ist er eindeutig identifizierbar und das Bild im Kontext seines Œuvres ist ebenso als Selbstdarstellung erkennbar. Dabei ist die Profillinie von großer Bedeutung. In der Physiognomik nahm sie beispielsweise einen entscheidenden Platz ein, um auf die seelischen Eigenschaften eines Menschen zu schließen. Im 18. Jahrhundert wurde sie vor allem durch Johann Caspar Lavater vertreten, der auf einer Suche nach einer Natursprache war.⁴⁹² „Die Wichtigkeit des Profils beruht darauf, daß es als direkte Exteriorisierung der Seele aufgefaßt wird: als ihre effektive Konstruktion.“⁴⁹³ Welche Rolle die Physiognomik im Dritten Reich bei der „Rassenlehre“ spielte, war Blumenfeld, der seit seiner Kindheit mit Antisemitismus konfrontiert war, bewusst. Insofern ist das selbstbewusste Präsentieren der von ihm selbst als hässlich empfundenen Nase auch als Auseinandersetzung mit Ausgrenzung und Verfolgung zu verstehen, vielmehr ist aber die Profillinie auch ein immer wiederkehrender kompositorischer Bestandteil seines Werks.

Als Vergleich in der Bildanlage und dem Umgang mit dem ewigen Begleiter, dem Schatten, soll an dieser Stelle ein Schattenselbstporträt von André Kertész aus dem Jahr 1927 herangezogen werden.⁴⁹⁴ Kertész war fünf Jahre vor Blumenfeld nach New York ausgewandert und wie er u. a. für *Vogue* und *Harper's Bazaar* beschäftigt. Hier ist der Fotograf, ähnlich wie Blumenfeld, als Schatten im nach links gewandten Profil zu sehen. In der linken Hand hält er seine Kamera, die auf einem Stativ steht. Sein linker Arm ist angewinkelt und bis auf Höhe der Mitte des Oberarms abgebildet, sodass sich der Ellenbogen bereits unterhalb des Bildausschnittes befindet. Sein Schatten fällt auf eine weiße Wand und eine Tür im Hintergrund, und da der Ausschnitt recht eng gewählt ist, ist er auf Stirnhöhe vom oberen Bildrand abgeschnitten. Oberhalb des Schattens der Kamera ist das Türschloss und vermutlich ein Schlüsselloch zu sehen, das durch einen kleinen, runden, metallenen Verschluss bedeckt ist. Rechts neben Kertész' Schatten hängt ein mit Stoff bespannter Gegenstand – vielleicht ein Rahmen – von dem nur ein kleiner Teil erkennbar ist, was die Identifizierung erschwert. In dieser Selbstdarstellung Kertész' wird der Schatten zum alleinigen Bildthema oder zum Medium, in dem sich der Fotograf auktorial inszeniert.

⁴⁹⁰Stoichita 1999, S. 41.

⁴⁹¹Vgl. Calabrese 2006, S. 128. Calabrese überführt dies in einen sprachlichen Diskurs, der reproduziert wird, wenn der Betrachter das Porträt im Frontalbild ansieht und sich dabei bewusst wird, dass er selbst aus dem Bild heraus beobachtet wird. Vgl. Calabrese 2006, S. 130.

⁴⁹²Vgl. Stoichita 1999, S. 155f.

⁴⁹³Stoichita 1999, S. 159.

⁴⁹⁴Silbergelatine, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Vgl. Stoichita 1999, Abb. 38, S. 114 sowie Corkin, Jane (Hrsg.): André Kertész. A lifetime of Photography. London: Thames and Hudson, 1982, S. 139.

Die Aufnahme ist laut Stoichita technisch nur mit Spiegeln möglich gewesen oder durch eine Schize.⁴⁹⁵ Diese Annahme liegt zwar auch im Bezug auf Blumenfelds Fotografie nahe, doch nach Angaben seines Sohnes Henry habe dieser keine Hilfe eines anderen Fotografen in Anspruch genommen.⁴⁹⁶ Entscheidender Unterschied zu der Bildformulierung von Kertész ist jedoch, dass Blumenfeld eine andere Diskursebene einbezieht, wenn er seinen Schatten auf seine Frau projiziert. Blumenfeld tritt insofern stärker in Kommunikation mit einer weiteren Person, seiner Frau Lena, mit der er zwar nicht vis-a-vis spricht, doch in Form des Schattens sich wie eine Berührung auf sie legt. Dies könnte auch eine sexuelle Metaphorik beinhalten.⁴⁹⁷ Denn der Schatten des Mannes auf der Frau konnotiert eine Berührung.

Dies erinnert an eine bekannte Selbstdarstellung Lee Friedlanders, der sich Jahrzehnte später, 1966, auch als Schatten auf dem Rücken einer Frau wiedergab.⁴⁹⁸ Doch im Gegensatz zu Blumenfeld ist er nicht als Individuum erkennbar, da sein Gesicht frontal als Schatten projiziert wird. Die Frau, eine zufällige Passantin, wird nicht namentlich genannt und ist nur von hinten zu sehen, bleibt also unidentifizierbar. Wie aus der Beschreibung des Blumenfeldschen Selbstporträts deutlich wurde, sind die abgebildeten Personen bei ihm eindeutig identifizierbar: Blumenfeld durch das Profil und Lena durch die Bezeichnung, wobei das Wort aufgrund der Polysemie der Fotografie bedeutungskonstituierend ist.⁴⁹⁹ Bei Friedlander steht somit mehr die spontane Aufnahmesituation im Vordergrund. Gerade weil er nicht erkennbar wird, wirkt er nahezu bedrohlich, vor allem im Kontrast des dunklen Schattens auf dem blonden Haar und dem hellen Mantel der Frau. Blumenfeld hingegen nutzt den Rücken seiner Frau subtil als Projektionsfläche, wie eine Leinwand. Darüber hinaus hat sie ihren Kopf leicht nach links gewandt, was darauf hindeutet, dass sie offenbar vom Fotografen hinter ihr weiß. Bei Blumenfeld wirkt der Schatten wie eine vertraute Geste, bei Friedlander hingegen fremd und bedrohlich.

Wie bei Friedlander befindet sich die Kamera bei Blumenfeld außerhalb des sichtbaren Bildraumes. So ist durchaus möglich, dass ihr Schatten von dem des Fotografen überlagert und somit für den Betrachter unsichtbar wird. Entscheidend ist, dass sich Blumenfeld im Gegensatz zu Kertész nicht als Fotograf ausweist. Insofern ist die Person Blumenfeld zwar

⁴⁹⁵ Reale oder metaphorische Verdopplung zwischen Operator und Modell.

⁴⁹⁶ E-mail von Henry Blumenfeld an die Verfasserin vom 30. Juni 2007.

⁴⁹⁷ Vgl. Wagner, Anselm: Zu einer Kunstgeschichte des Schattens. In: Kunsthalle Brandts Klaedefabrik (Hrsg.): Schattenspiel. Schatten und Licht in der zeitgenössischen Kunst. (Ausst. Kat., Odense, Kiel, Linz) Heidelberg: Kehrer, 2005, S. 89–106. Mit Hilfe der Schattenprojektion hat sich zum Beispiel Picasso in einem Gemälde von 1953 als Voyeur inszeniert. Pablo Picasso: „Schatten auf der Frau“, 29.12.1953. Vgl. Stoichita 1999, S. 119f., Abb. 92. Auch hier scheint sein Schatten die in dem Fall unbekleidete Frau zu berühren.

⁴⁹⁸ Autoportrait/Selbstportrait. New York, 1966. Bromsilberabzug, 15,8 x 23,6 cm, signiert, PPS Galerie F.C. Gundlach Hamburg, aus Billeter 1985b, Abb. 480. Friedlander hat diese Fotografie 1970 in seiner Publikation aufgenommen und neben zahlreichen weiteren Selbstdarstellungen gezeigt. Vgl. Friedlander 1998, Abb. 27. Dort finden sich noch zahlreiche weitere auktoriale Einfügungen mit Hilfe des Schlagschattens. Er bezeichnet sich selbst in dem Vorwort zu der Publikation als Eindringling in seinen Fotografien: „I might call myself an intruder. [...] At first, my presence in my photos was fascinating and disturbing. But as time passed and I was more a part of other ideas in my photos, I was able to add a giggle to those feelings.“

⁴⁹⁹ Vgl. Barthes 1990b, S. 34.

in Form eines Index', des Schattens, zu sehen, nicht aber als Fotograf referenziert. Blumenfelds Fotografie wurde von ihm *nicht* zu seinen Lebzeiten publiziert. Sie hat also einen nicht öffentlichen und experimentellen Charakter. Nicht die Selbstrepräsentation als Fotograf, sondern die enge Beziehung der Eheleute – in ihren frühen Ehejahren – ist das Thema dieser Selbstdarstellung, ebenso wie die Auseinandersetzung mit der Fotografie und dem Schatten als Formen des Index'. Somit zeigt sich, das Blumenfeld insbesondere Fotografien im privaten Umfeld in seiner holländischen Zeit nutzte, um bestimmte Bildideen zu erproben.

Deutlich autobiografisch gefärbt ist auch ein Selbstbildnis, das sich eindringlich mit der konkrete Bedrohung durch den Nationalsozialismus auseinandersetzt und das etwa ein Jahr nach dem Schattenselbstbildnis entstand: „Self-Portrait“, um 1933, [Abbildung 12].⁵⁰⁰ Diese Selbstdarstellung kann als eine der ergreifendsten Selbstäußerungen des Fotografen gelten. Zu sehen ist die Nahaufnahme seines Gesichtes in Frontalansicht, das mit einer Doppelbelichtung eines Totenkopfes überlagert ist. Blumenfeld stützt ernst und nachdenklich sein Kinn auf seiner rechten Hand ab. Auf dem Abzug ist auf seiner Stirn mit ursprünglich roter, mittlerweile braun gewordener Tinte ein Hakenkreuz gezeichnet worden. Die Augen wurden ebenfalls mit Tinte versehen, wobei sein rechtes Auge durch eine Überbelichtung beinahe zum Verschwinden gebracht wurde. Die Tinte ist nach unten verwischt und scheint nach unten zu verlaufen. Die tränen- oder blutunterlaufenen Augen wecken Assoziationen zu Folter und Tod. Unterhalb der Hand ist folgende Inschrift zu lesen: „Met de hartelijke groeten mit het gedachten concentratie kamp.“⁵⁰¹

Blumenfeld hatte bereits früh erkannt, was Hitlers Machtergreifung für Folgen haben würde, nicht zuletzt, da er als Jude bereits in seiner frühen Kindheit mit Antisemitismus konfrontiert worden war. Seine bekannteste Fotomontage ist eine politische Karikatur von Hitler aus dem Jahre 1933.⁵⁰² Das Gesicht Hitlers ist hier ebenfalls mit einem Totenkopf doppelbelichtet und mit einem Hakenkreuz auf der Stirn versehen. Sie wurde 1943 als Teil einer Aufklärungskampagne der amerikanischen Luftwaffe millionenfach über deutschen Städten abgeworfen.⁵⁰³ 1933 schuf er auch dieses Selbstbildnis, das heute wie eine Vorwegnahme der kommenden Ereignisse wirkt, der Internierung 1940.⁵⁰⁴ Dieses Selbstbildnis gibt Zeugnis von dem Wissen um die Macht der Nationalsozialisten – Blumenfeld hat zwar bereits

⁵⁰⁰Vintage silver print. In: Ewing 1996, S. 47; Chéroux, Clément (Hrsg.): *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. (Ausst. Kat., Paris, Winterthur, Barcelona, Reggio Emilia) Paris: Marval, 2001, Abb. 235 (dort Stedelijk Museum Amsterdam) und van Sinderen 2006b, Abb. 49.

⁵⁰¹Übersetzt in etwa: „mit herzlichen Grüßen, in Gedanken ans Konzentrationslager“.

⁵⁰²Vgl. van Sinderen 2006b, Abb. 48. Auch in seine Autobiografie fand die Fotografie Eingang. Vgl. Blumenfeld 1998, S. 266.

⁵⁰³Das Motiv des doppelbelichteten Totenkopfes und auch des Skelettes beschäftigte Blumenfeld Mitte der 30er Jahre sehr, er setzte er sich mit der Vergänglichkeit von Schönheit auseinander. So entstand 1933 eine geisterhafte Serie mit jungen Frauen, deren Gesichter jeweils mit einem Totenkopf doppelbelichtet wurden. Vgl. Forde 1993, o. S. Als Inspiration für diese Doppelbelichtungen kann eine Montage von John Heartfield gelten: „Das Gesicht des Faschismus“, Titelseite von: *Italien in Ketten*, Juli 1928. Vgl. Adkins 2008, S. 154.

⁵⁰⁴Ob er die Inschrift erst später hinzugefügt hat, ließ sich nicht in Erfahrung bringen. Eventuell hat er bereits 1933 durch einen Bericht in der *VU* von dem Dachauer Konzentrationslager erfahren. Vgl. Adkins 2008, S. 174.

nach dem ersten Weltkrieg Deutschland verlassen, konnte aber von Holland aus in den 30er Jahre nicht mehr in seine Heimat zurückkehren. Als er schließlich 1941 in die USA auswanderte, ging er wohl in dem Bewusstsein, niemals mehr nach Berlin zurückzukehren.

Über das Selbstbildnis im Nationalsozialismus gibt eine Untersuchung von Kristina Hoge Auskunft. Sie unterscheidet in der Betrachtung der Art der Reaktionsweise auf die kunstpolitischen NS-Reglements zwischen dem Entstehen ganzer Selbstbildnisreihen, die innere und äußere Veränderungen der Künstler dokumentieren, und einzelnen Selbstbildnisreaktionen auf einzelne Verfehmungen, zu denen folglich auch das Selbstbildnis Blumenfelds zählen würde.⁵⁰⁵ Das Selbstbildnis im Nationalsozialismus sei Symptom für innere Konflikte, Indiz für tiefsitzende Zweifel an einer als widerspruchsvoll empfundenen Zeit gewesen. In diesem Fall diene die Selbstbetrachtung des desorientierten, verstörten, dissoziierten Ich primär der Wiederherstellung und Sicherung der Identität.⁵⁰⁶

Blumenfeld ging wie viele andere Fotografen, zu denen u. a. Dr. Erich Salomon, Martin Munkacsi, Alfred Eisenstaedt, Kurt Hutton, Felix H. Man, Simon Guttmann und Robert Capa gehörten, aufgrund der nationalsozialistischen Bedrohung und Regressionen in die äußere Emigration.⁵⁰⁷ Dies führte zu einer völligen Veränderung der Lebensumstände und Arbeitsgewohnheiten. Vor allem der Verlust der Heimat und der Muttersprache war für viele Exilanten schwer zu bewältigen, so auch für Blumenfeld, worauf schon hingewiesen wurde. Neben diesen Faktoren war Blumenfeld auch von finanzieller Not betroffen, als er 1935 seinen Laden in Amsterdam schließen musste, weil keine Waren aus Deutschland mehr an jüdische Händler geliefert wurden.

Die Bedrohung durch den Nationalsozialismus hatte laut Hoge für viele bedrohte Künstler eine in Quantität und Intensität deutlich gesteigerte Selbstbefragung zur Folge.⁵⁰⁸ Doch bei Blumenfeld schien die Selbstbildnisproduktion, die bereits in seiner Kindheit begonnen hatte, kontinuierlich bis ins Alter stattzufinden. Es lässt sich aber festhalten, dass in der Zeit im holländischen Exil besonders viele Selbstbildnisse im Kreis der Familie entstanden, die zur Erinnerung und gleichzeitig zur Selbstbestätigung als Familienvater und Künstler dienen sollten, sowie zu einer autobiografischen Auseinandersetzung mit den Lebensumständen. In dem Selbstbildnis mit Hakenkreuz wird die Fotografie auf eindringliche Weise dafür genutzt, eine zusätzliche Konnotation zu schaffen, die über das als darzustellend Mögliche hinausgeht.

⁵⁰⁵Vgl. Hoge 2004, S. 8.

⁵⁰⁶Vgl. Hoge 2004, S. 13.

⁵⁰⁷Vgl. Pledge, Robert: From the other side – Der Blick von außen. In: Arbeitskreis Photographie Hamburg e. V. (Hrsg.): Das deutsche Auge. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Schirmer/Mosel, 1996, S. 110–112, hier S. 111. Max Beckmann, George Grosz, Paul Klee, Wieland Herzfelde und John Heartfield gehörten ebenso zu den exilierten Künstlern. Die so genannte innere Emigration wählten Otto Dix, Käthe Kollwitz, Otto Nagel, Ernst Barlach u. a.

⁵⁰⁸Vgl. Hoge 2004, S. 297. Doch Hoge geht zu weit, wenn sie dies als wichtigsten Grund für Selbstbildnisse beschreibt: „Ein durch soziale Dissoziation ausgelöstes Krisenempfinden evoziert Selbstzweifel und damit das Verlangen, die eigene Identität (im Spiegel) zu überprüfen oder neu zu ergründen, wohingegen eine Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen die Notwendigkeit einer solchen Vorgehensweise aufhebt.“ Hoge 2004, S. 299

Abschließend muss noch darauf verwiesen werden, dass Blumenfeld bestimmte Bildarrangements und Techniken – auch die der Montage⁵⁰⁹ – immer wieder und auch für Modeaufnahmen verwendete, worauf auch bei den Totenkopf-Fotografien schon hingewiesen wurde. Auch ein zweites Motiv taucht sowohl in seinen Selbstbildnissen, als auch in seinen Modefotografien und Porträts immer wieder auf: Das Motiv der simultanen Darstellung. Denn die Verbindung der Profil- und En face-Ansicht stellt eine Komposition dar, die nahezu paradigmatisch in Blumenfelds Œuvre ist. So veränderte er 1942 eine Aufnahme, die als Halbprofil entstanden war, durch partielle Belichtung zu einer scheinbaren Seitenansicht des Frauenkopfes.⁵¹⁰ Eine zweifache, ähnlich einem Vexierbild lesbare Aufnahme entstand. Auch in einer Modefotografie für die *Vogue* aus dem Jahre 1945 wird das Gesicht visuell zweigeteilt.⁵¹¹ Ein schmaler Lichtstreifen entlang des Nasenrückens betont zugleich die Profillinie.⁵¹² Und in einer freien Arbeit schafft er durch eine Teilsolarisation und die Verwendung eines Spiegels, vor dem sich das Gesicht des Modells befindet, eine doppelte Ansicht des Gesichtes, was wiederum in zwei Gesichtshälften zu zerfallen scheint: in eine weiße und schwarze – fast wie eine Maske.⁵¹³ Ebenfalls 1945 entstand eine weitere Aufnahme, in der durch den gezielten Einsatz von Licht und zusätzlicher Nachbearbeitung durch eine Solarisation die Profillinie betont wird, [Abbildung 13]⁵¹⁴, sowie eine Modeaufnahme ohne Datierung, die ebenso vorgeht.⁵¹⁵ Folglich ist durchaus ein Einfluss seiner freien Arbeiten auf sein angewandtes Werk zu verzeichnen, sodass von einer strikten Trennung kaum die Rede sein kann.

Diese Kompositionen, die teils mit der fotografischen Technik der Teilsolarisation, teils mit dem gezielten Einsatz von Licht und Schatten einhergehen, findet ihren Vorläufer in einem sehr frühen Selbstbildnis, das immer wieder auch als „erstes Selbstbildnis“ bezeichnet wird, und vermutlich im Alter von 14 Jahren entstand, [Abbildung 3].⁵¹⁶ Blumenfeld inszeniert sich hier als Pierrot, als männliche Figur der *Commedia dell'arte*, was einerseits auf seine Begeisterung für das Theater hindeutet, andererseits aber auch eine Auseinandersetzung mit einer Rolle und der Frage nach Selbstkonzeption darstellt.⁵¹⁷ Vor einem dunklen, unbestimmbaren Hintergrund wendet er sein Gesicht, das er weiß grundiert hat, der Ka-

⁵⁰⁹Vgl. Adkins 2008, S. 8ff.

⁵¹⁰„Profil“. Auch bezeichnet als „Portrait (ohne Titel)“, New York, ca. 1942, in: Ewing 1996, Abb. 8, S. 11; Blumenfeld 1979, S. 57, dort 1942. Laut Schirnböck, Thomas: Der entscheidende Augen-Blick. In: Gundlach, F. C./Weiermair, Peter (Hrsg.): Erwin Blumenfeld. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Frankfurter Kunstverein, 1987, o. S, schon in den 30er Jahren entstanden.

⁵¹¹Vgl. Ewing 1996, Abb. 101: Modefotografie (ohne Titel). Unveröffentlichte Variante einer Fotografie in der *Vogue*, New York, 1. September 1945.

⁵¹²Vgl. Schirnböck 1987, o. S., vgl. H. Beyer in *Fotografie, Kubisten in den dreißiger Jahren und Picassos Frauenporträts*. Thomas Schirnböck weist auch auf Walter Woodbury als „geistigen Vater“ der Mehransichtigkeit hin und darauf, dass bei Georg Grosz erstmals 1915 eine Simultandarstellung von Frontal- und Profilsansicht eines Gesichtes auftaucht.

⁵¹³Vgl. Kraus/Downes 1944, S. 39. Zu Bedeutung der Maske in Blumenfelds Werk siehe Abschnitt 3.1.1.

⁵¹⁴Vgl. Ewing 1996, Abb. 174: ohne Titel, New York, ca. 1945.

⁵¹⁵Modefoto ohne Titel und Datum. Vgl. Ewing 1996, S. 101.

⁵¹⁶Vgl. Ewing 1996, S. 16 und Métayer 2004, Abb. 1.

⁵¹⁷Es entstand vermutlich unter Zuhilfenahme eines pneumatischen Fernauslösers, so wie das Doppelselbstbildnis mit Citroen, [Abbildung 2], siehe Abschnitt 3.1.1.

mera zu. Seine bogenförmigen Augenbrauen und schmalen Lippen werden durch schwarze Theaterschminke stark betont, der Blick und das Lächeln sind traurig. In seinen Händen – gehalten von der Rechten und zusätzlich gestützt von der Linken – hält er einen ovalen Handspiegel auf Kopfhöhe, auf dem sich sein Profil abbildet. So wird sein Gesicht durch den Einsatz eines Spiegels gleichzeitig in Profil- und Frontalansicht gezeigt. Blumenfeld umgeht somit die Darstellungskonventionen des Porträts und schafft durch seine 'Zweifachansicht' ein komplexes Abbild seines Gesichts.

Dieses Selbstbildnis war für Blumenfeld von besonderer Wichtigkeit, was auch daran erkennbar ist, dass er es in seine Autobiografie aufnehmen und somit bewusst einem breiten Publikum zugänglich machen wollte.⁵¹⁸ Sicherlich sollte sie die Selbstdarstellung stützen, dass er schon als Kind, in seinem ersten Selbstbildnis, die Möglichkeiten des Spiegelbildes und der Fotografie auslotete und sich – wie in der Rolle des Pierrots deutlich wird – als Außenseiter sah. Dass Blumenfeld darüber hinaus von dieser Fotografie immer wieder neue Abzüge in verschiedenen Vergrößerungen bzw. Bildausschnitten machte, verdeutlicht, wie sehr er sich mit diesem Selbstporträt auseinandersetzte. So existiert neben dem auf das Gesicht fokussierenden Brust- und Porträtbild, das Blumenfeld ungefähr bis zum Ellenbogen zeigt,⁵¹⁹ ein Ausschnitt, der bis zum Bauchnabel geht, [Abbildung 3]⁵²⁰, auch ein Ganzkörperporträt, das ihn bis zum Oberschenkel zeigt.⁵²¹ In diesem wesentlich größer gewählten Ausschnitt fällt auf, dass der ihn umgebende Raum mit abgebildet wird: im rechten Hintergrund ist eine Tür oder eine Holzvertäfelung zu erkennen. Blumenfeld trägt ein weißes Hemd, das von einem dunklen Gürtel an seinen Hüften gehalten wird, ähnlich einer Tunika.

Es scheint sich bei all diesen Abbildungen um die Abzüge desselben Negativs aus dem Jahre 1911 zu handeln, das er im Laufe seines Lebens immer wieder in die Hand nahm und erneut bearbeitete und entwickelte. Das Interesse an bildender Kunst und Literatur, das ihn bereits als Kind prägte, wird bereits in diesem ersten Selbstbildnis erkennbar, was daher auch als Gedächtnisbild für den Autor und gleichzeitig als Selbstvergewisserung fungieren kann.

Darüber hinaus werden Bedeutungsebenen in diesem Selbstporträt miteinander verknüpft: Die der Maskierung und die der Kombination von Profil- und En-Face-Ansicht.⁵²² Die Mehransichtigkeit ist neben der Profillinie eines der Grundmotive, die sich durch Blumenfelds Œuvre ziehen. So ist in einem teilsolarisierten Selbstbildnis von 1945 nur die rechte Ge-

⁵¹⁸Vgl. Blumenfeld, Erwin: *Eye to I. The Autobiography of an Photographer*. London: Thames and Hudson, 1999, S. 84; Blumenfeld 1998, Cover und S. 89.

⁵¹⁹Blumenfeld 1998, Cover und S. 89: rechte Schulter ist nicht beschnitten, bis Ellenbogen, Abzug fast quadratisch; Blumenfeld 1999, S. 84: rechte Schulter abgeschnitten, bis Ellenbogen; bei Henry Blumenfeld: Nr. 833 in PNC 7, 28 x 35 cm, sowie 834 in PNC 7, 28 x 35 cm, ist der Ausschnitt noch enger, nur Gesicht, die rechte Hand ist beschnitten

⁵²⁰Vgl. Métayer 2004, Abb. 1: Bildausschnitt: rechte Schulter abgeschnitten, bis Bauchnabel, Hochformat; Ewing 1996, S. 16, sowie Galerie Brusberg (Hrsg.): *Erwin Blumenfeld. „coming home“*. Collagen und Zeichnungen 1916 bis 1930. (Ausst. Kat.) Berlin: Edition Brusberg, 1998, o. S. (ca. 1911, Vintage, Silbergelatineabzug, 9 x 6 cm): fast bis Bauchnabel, rechte Schulter nicht abgeschnitten.

⁵²¹Blumenfeld 1979, S. 14, Ganzkörper bis Oberschenkel, bei Henry Blumenfeld: Nr. 1723 in Gif h 7, dort Vermerk: „Für J & D“ (also für die Autobiografie), 18 x 23 cm.

⁵²²Die Maskierung wird bei Selbstbildnissen, die vom Surrealismus beeinflusst werden, noch eingehender untersucht werden, siehe Abschnitt 3.1.1.

sichtshälfte erhalten, [Abbildung 14].⁵²³ Die rechte Bildseite, auf der sich die linke Gesichtshälfte befinden müsste, ist hingegen vollständig leer. Die Solarisation endet genau mit seiner Profillinie; so sind Stirn, Nase, Lippen und Kinn im Profil und auch von der Seite zu sehen. Vermutlich hat er den linken Bereich mit einer Schablone abgedeckt und nur den rechten erneut belichtet. Zudem hat er durch ein Eintauchen des Negativs nach der Entwicklung in eine sehr viel kältere oder heißere Lösung als den Entwickler und das erst anschließende Härten des Films Runzelkorn erzeugt.⁵²⁴ In dem frontalen Porträt schaut Blumenfeld den Betrachter eindringlich an. Durch das Vexierspiel mit den Ansichten ist der Blick des Betrachters zwischen den zwei Ansichten hin- und hergeworfen. Aufschlussreich ist, dass in einem Buch über Persönlichkeitspsychologie dieses Selbstbildnis als Beispiel für eine optische Täuschung, eine Kippfigur hinzugezogen worden ist. Dort heißt es auch: „Bei einer Kippfigur 'entsprechen' dem selben physikalischen Reiz unterschiedliche Wahrnehmungen. [...] Der selbe Reiz kann als 'Gesicht von vorn' oder aber als 'Gesicht von der Seite' wahrgenommen werden.“⁵²⁵ Anhand dieses Beispiels zeigt sich auch, dass das Spiel mit der Wahrnehmung für Blumenfeld von besonderer Faszination war und dass er die Möglichkeiten der Fotografie auf ihre Zweideutigkeit hin ausloten wollte.

Die simultane Mehransichtigkeit, sei es mit Hilfe des Spiegels, wie im frühen Selbstbildnis als Pierrot, oder mit dem fotochemischen Verfahren der Teilsolarisation, ist in dem Œuvre Blumenfelds als ein oft eingesetztes Kompositionsinstrument von Bedeutung. In Verbindung mit der Kombination von Profil und Frontal wird auch das Streben nach einem neuen Blickwinkel auf die Physiognomie deutlich, denn in der Realität, ohne Zuhilfenahme der Fotografie oder mehrerer Spiegel, ist die Ansicht des eigenen Gesichts im Profil nicht möglich. Auch im Kontext selbstreferentieller Kunst ist dieser Aspekt vielfach thematisiert worden. Wie Stoichita verdeutlicht, behandle das „avantgardistische Imaginäre“ seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts das „Verhältnis Frontalität/Profil in Form einer Schize oder Spaltung“⁵²⁶. So nennt er Paul Klees „Physiognomischer Blitz“ von 1927 als Beispiel. Dort zerbreche die Einheit des Gesichts und werde durch eine große schwarze Zickzackbahn, die das Profil bildet, ironisch von innen her kommentiert.⁵²⁷ Dieser Sprung innerhalb der Darstellung eines menschlichen Gesichts wird bei Blumenfeld ebenfalls bewusst eingesetzt, vollzieht er ihn doch in seinem Selbstbildnis von 1911 mit Hilfe eines Spiegels.

Wie die Bildanalysen der Selbstbildnisse in Auseinandersetzung mit der fotografischen Technik deutlich machten, dienten künstlerische Experimente Blumenfeld einerseits zur Erprobung der Technik, die auch in seinen Modelfotografien Anwendung finden sollten. Andererseits verbindet sich mit ihnen, neben einem autobiografischen Duktus, auch eine Auseinandersetzung mit der Medialität, die im folgenden Abschnitt unter dem Einfluss des Da-

⁵²³ Vgl. Ewing 1996, S. 1; Blumenfeld 1998, S. 442.

⁵²⁴ Vgl. Ewing 1996, Fußnote 42, S. 252.

⁵²⁵ Vgl. Fisseni, Hermann-Joseph: Persönlichkeitspsychologie. Auf der Suche nach einer Wissenschaft. Ein Theorieüberblick. Vierte Auflage. Göttingen, Bern Toronto, Seattle: Hogrefe, Verlag für Psychologie, 1998, S. 245.

⁵²⁶ Vgl. Stoichita 1999, S. 221.

⁵²⁷ Wasserfarbe, Privatsammlung. Vgl. Stoichita 1999, Abb. 100, S. 221f.

daismus und Surrealismus noch stärker zu Tage treten wird. Die Selbstbildnisse, die ihm als fotografisches Experimentierfeld dienten, hat Blumenfeld weder in Ausstellungen einem Publikum zugänglich machen können, und nur in Einzelfällen in seiner eigenen Publikation veröffentlicht. Sie scheint als visuelles Experiment auch einen eher privaten Charakter zu besitzen. Entscheidender ist aber, dass er die Eleganz und den Stil seiner Modearbeiten, in denen jegliche störende Elemente vermieden werden sollen, im Selbstbildnis nicht verfolgt. Von einer Überästhetisierung ist bei diesen wenig zu spüren. So lässt sich eine Antonymie von privaten Selbstbildnissen, die oftmals eine unschöne Selbstbefragung erlauben und den stilisierten Modeaufnahmen erkennen. Zudem tritt bei ihnen zum ersten Mal auch eine Selbstinszenierung als Fotograf auf, die in den folgenden Jahren verfolgt und zu aufschlussreichen Selbstdarstellungen geführt wurde, die sich vor allem mit der Fotografie des Surrealismus sowie dessen Ideen auseinandersetzen.

Rezeption des Dadaismus und Surrealismus

Wie die beiden vorhergegangenen Abschnitte zeigten, hat Erwin Blumenfeld vor allem in den Jahren des holländischen Exils das Medium der Fotografie zunächst genutzt, um sich in seinem Freundes- und Familienkreis zusammen mit anderen Personen festzuhalten, was primär einer Erinnerungsfunktion diene, auch sind viele dieser Fotografien als Amateurarbeiten einzustufen.⁵²⁸ Ebenso schuf er physiognomische Studien, in denen er sich mit seinem Aussehen auseinandersetzte. Zudem war eine zweite Tendenz erkennbar, die sich nach der Entdeckung der vollständig eingerichteten Dunkelkammer 1932 entfaltete: der Umgang mit dem Selbstbild als Erprobung verschiedener fotografischer Experimente. Wie nachgewiesen werden konnte, sind einige Bildideen bereits sehr früh angelegt gewesen und werden in späteren Jahren auch für kommerzielle Arbeiten wieder aufgenommen – trotz der vorgeblichen Trennung von Kunst und Kommerz.

In seiner holländischen Zeit zeigte sich Blumenfeld vor allem von den dadaistischen Aktivitäten in Berlin beeinflusst, an denen er nur aus der Ferne teilhaben konnte, was ihn sehr schmerzte. Damals wandte er sich als künstlerisches Ausdrucksmedium zunächst der Collage zu, in der er viele vom Dadaismus beeinflusste Selbstdarstellungen schuf.⁵²⁹ Blumenfeld war es auch, der Citroen auf die Möglichkeiten der Collage und Fotomontage aufmerksam machte. So äußerte sich Citroen später: „Bloomfield machte auch einige dadaistische Anti-

⁵²⁸So heißt es in einem Artikel aus dem Jahr 1944, in dem Blumenfelds Arbeitsweise vorgestellt wird, dass er in seiner holländischen Zeit nicht nur ein Sonntagsmaler, sondern auch ein „Sunday Photographer“ gewesen sei. Vgl. Kraus/Downes 1944, S. 38.

⁵²⁹Zu Blumenfelds Collagen bzw. Montagen siehe: The Israel Museum (Hrsg.): Blumenfeld. Dada Collages 1916-1931. (Ausst. Kat.) Jerusalem: The Israel Museum, 1981; Bergius, Hanne: Dadas Lachen hat Zukunft. Der „Club Dada“ und seine Vorgeschichte. In: Hanne Bergius (Hrsg.): Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas, 1989, S. 9–22; Dague/Kopicki 1988; Forde 1993; Haenlein, Carl (Hrsg.): Dada Photographie und Photocollage. (Ausst. Kat.) Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1979; Galerie Brusberg 1998; Galerie Brusberg (Hrsg.): Loplop présente . . . Berlin: Galerie Brusberg, 2000; Edition Brusberg (Hrsg.): Merz Salon Berlin. . . Berliner Kunst und ihre Spezialitäten. (Ausst. Kat.) Berlin: Edition Brusberg, 2002; van Sinderen 2006b; Adkins 2008.

Kunstwerke. Auf einem klebte er zwei kleine Häuser, so wie man sie manchmal auf Ansichtskarten sieht, aneinander. Ich dachte: wie würde es sein, wenn man ein ganzes Blatt Papier mit Häusern bedecken würde?“⁵³⁰ So kam Citroens bekannteste Montage, „Metropolis“, 1919, zustande, die nach Adkins insbesondere formal-kompositorischen Prinzipien folgt, wohingegen ähnliche Montagen Blumenfelds auf inhaltlich-kompositorischer Ebene lesbar sind.⁵³¹

Bezeichnend ist, dass Blumenfeld seine Collagen, wie die Fotografien jener Zeit, nicht ausstellte, sondern zu seinem eigenen Vergnügen anfertigte und sie nicht als Kunstwerke ansah.⁵³² Er thematisiert darin oftmals seine Ehe, aber auch die „heuchlerische Rolle der Kirche im Krieg und die Absurdität des Krieges“⁵³³. In seinen Collagen mischt er zeichnerische Elemente mit Porträtfotografien sowie Werbeanzeigen oder Postkarten in einem karikaturistischen Stil. Dabei kommt dem Zwischenraum zwischen den einzelnen Collage-Elementen, die von Rosalind Krauss als „Leerstelle“⁵³⁴ bezeichnet werden, kaum Bedeutung zu, verbindet er doch Fotografien, Zeitungsausschnitte und ausgeschnittene Bilder mit Zeichnungen. Auch versucht er bei Montagen mit Fotografien die Übergänge weitgehend unsichtbar zu machen, was früher Ausdruck seiner perfektionistischen Arbeitsweise ist, die seine Modeaufnahmen später zu herausragenden technischen Bildlösungen machen sollte.

Bereits in seiner Jugend, 1915, hatte er durch seinen Freund Citroen die Berliner Expressionisten um Grosz, Else Lasker-Schüler und den Schriftsteller Dr. Salomo Friedlaender kennengelernt, mit denen er bald freundschaftlich verbunden war.⁵³⁵ Citroen hatte ihn auch mit Mehring bekanntgemacht.⁵³⁶ Mit ihnen verband ihn die Ablehnung der Bürgerlichkeit, der verlogenen und bigotten Moralvorstellungen, die ihn auch seitens seines Elternhauses entgeschlugen. So interessierte sich Blumenfeld sehr für den Berliner Dadakreis, der um 1918 entstand und seine Ursprünge teilweise in dem Expressionisten-Kreis hatte, und sich für eine Veränderung der bestehenden Verhältnisse einsetzte.⁵³⁷ Der Berliner Kreis bezog sich dabei nicht nur auf eine anarchistische Verneinung aller Werte, wie es bei den Züricher Dadaisten

⁵³⁰Bergius, Hanne: Dada Berlin. In: Klaus Gallwitz (Hrsg.): Dada in Europa – Werke und Dokumente. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Berlin: Reimer, 1977, S. 3/65–3/74, hier S. 3/93.

⁵³¹Vgl. Adkins 2008, S. 137.

⁵³²Vgl. Bergius 1989, S. 281; Adkins 2008, S. 63f.

⁵³³Bergius 1989, S. 282.

⁵³⁴Krauss weist darauf hin, dass die dadaistische Fotomontage die Lücke oder Leerstelle betont habe, die die Trennung zwischen den Zeichen manifestiere. So habe der Blick auf die weiße Seite, den Bildträger, zur Folge, dass der Fotografie durch die Verräumlichung das Gefühl der Präsenz entzogen werde. So werde verdeutlicht, dass nur eine Interpretation von Welt abgebildet werde. Der surrealistische Einsatz der Montagetechniken wie Verdopplungen hingegen zeigten die Verräumlichung und Verdopplung der Realität selbst auf. Realität werde so als Repräsentation wahrgenommen. Vgl. Krauss, Rosalind: Die photographischen Bedingungen des Surrealismus. In: Rosalind Krauss (Hrsg.): Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München: Wilhelm Fink Verla, 1998b, S. 100–123, hier S. 114f. Im Kontext des Surrealismus wird darauf noch eingegangen werden.

⁵³⁵Vgl. Ewing 1996, S. 27 und S. 249.

⁵³⁶Vgl. Bergius 1977, S. 3/92.

⁵³⁷So kamen Arp und Hans Richter aus dem Berliner Expressionisten-Kreis um Herbert Waldens „Sturm“. Vgl. Haftmann, Werner: Nachwort. In: Hans Richter (Hrsg.): DaDa-Kunst und Antikunst. Köln: DuMont, 1964, S. 220–228, hier S. 221. Zu den Ursprüngen des Dadaismus siehe auch Gale, Matthew: Dada & Surrealism. London: Phaidon, 1997, S. 9f.

der Fall war, sondern war aufgrund der Folgen des Ersten Weltkrieges, der die etablierten moralischen Wertebegriffe in Frage gestellt hatte, und des Spartakusaufstandes bekanntermaßen politisch geprägt.⁵³⁸ Doch als Richard Huelsenbeck im Februar 1918 die „Erste Dadarede in Deutschland“ im Berliner Saal der Neuen Sezession hielt, war Blumenfeld gerade an der Westfront.⁵³⁹ So musste er die Berliner antinationalistischen und antibourgeoisen Aktivitäten später aus der Ferne verfolgen, zeigte sich aber von der proklamierten Anti-Kunst, dem Verstoß gegen alle Konventionen, beeindruckt.⁵⁴⁰ Auch zeigt sich die Faszination an dem Ausbrechen aus der Rationalität, dem Spiel von Vernunft und Antivernunft, Plan und Zufall, Bewusstsein und Un-Bewusstsein, das die Dadaisten auszeichnet, bei Blumenfelds Arbeiten in der holländischen Zeit deutlich. Seine Collagen⁵⁴¹ sind dabei von einem humorvollen Duktus geprägt, was wiederum typisch für die dadaistische Bewegung war. So schrieb Hans Richter im Rückblick: „Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst, mit dem wir unsere Anti-Kunst betrieben, auf dem Weg zur Entdeckung unserer Selbst.“⁵⁴² Zudem verbindet sich mit dem „Lachen Dadas“, das von Ironie geprägt war, auch die Lust am Rollenspiel, die sich deutlich in den folgenden zwei zu analysierenden Collagen mit Fotomontage-Elementen zeigen wird.⁵⁴³ Dabei überführt Blumenfeld das Rollenspiel in eine Verbindung von Männlichkeit und Weiblichkeit, die surrealistische Tendenzen bereits vorwegnimmt.⁵⁴⁴

In einer Collage-Postkarte⁵⁴⁵ an Tristan Tzara aus dem Jahr 1921 hat Blumenfeld die Fotografie seines Kopfes auf den Körper einer jungen Frau montiert, die auf der Postkarte abgebildet ist.⁵⁴⁶ Er trägt dadurch einen gemusterten Hut oder ein breites Tuch, aus dem Haa-

⁵³⁸Vgl. Gale 1997, S. 120f. So hatten die Brüder Herzfelde die „Neue Jugend“, 1916 ein linkes Blatt mit literarisch-politischen Inhalten herausgebracht. Vgl. Richter, Hans: DaDa-Kunst und Antikunst. Köln: DuMont, 1964, S. 106. Ebenfalls 1916 gaben Franz Jung und Richard Oehring „Die freie Straße“ heraus, eine Publikation, an der später Hausmann und Baader mitarbeiteten. Sie vertrat anarchistische Tendenzen und eine gegen Freud gerichtete Psychoanalyse, die von Otto Gross entwickelt worden war und den Konflikt des „Eigenen“ und des „Fremden“ für die Entwicklung der Persönlichkeit postulierte. Vgl. Hausmann, Raoul: Club Dada. Berlin (1918-1920). In: Klaus Gallwitz (Hrsg.): Dada in Europa – Werke und Dokumente. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Berlin: Reimer, 1977, S. 2/10–2/13, hier S. 2/11. Zudem waren diese Publikationen ein Protest gegen den Krieg. Vgl. Bergius 1977, S. 3/66. Es ist möglich, dass Blumenfeld diese Zeitungen kannte, bevor er eingezogen wurde.

⁵³⁹Vgl. Ewing 1996, S. 249. So hat er, ebenso wie Citroen, auch nicht das „Dadaistische Manifest“ von 1918 unterschrieben. Vgl. Richter 1964, S. 109.

⁵⁴⁰Laut Bergius hat sich Blumenfeld in der Tat nur an einer einzigen dadaistischen Aktion in Berlin beteiligt, einem Gelage, zu dem „wohlgebaute Damen der Gesellschaft mit Filmtalenten“ gesucht worden waren. Vgl. Bergius 1989, S. 283. Auch Ewing 1996, S. 31.

⁵⁴¹Die Autorschaft für die Kunstform der Collage beanspruchen sowohl Hausmann, als auch Grosz und Heartfield, der in seinen politischen Fotomontagen sich gegen den Faschismus und die Restauration wendete. Vgl. Richter 1964, S. 117f. Zur dadaistischen, politischen Collage von Hausmann, Höch und Heartfield siehe auch: Gale 1997, S. 128ff.

⁵⁴²Richter 1964, S. 66.

⁵⁴³Vgl. Bergius 1989.

⁵⁴⁴Der schwarze Humor des Surrealismus bewegte sich, stärker als der der Dadabewegung, an der Grenze zum Zynismus. Vgl. Kranzfelder 1993, S. 40.

⁵⁴⁵bzw. einer Collage mit Fotomontage-Teilen

⁵⁴⁶Amsterdam. Laut Haenlein 1979, Abb. 15, S. 80, ist die Fotocollage 13,5 x 9 cm groß und befindet sich in einer Mailänder Privatsammlung. Nach Angabe von Kuenzli und Eskildsen befindet sie sich heute im Kunsthaus Zürich. Vgl. Kuenzli 2006, S. 123; Eskildsen, Ute/Chéroux, Clément (Hrsg.): Frankierte Fan-

re herausstehen. Der Körper der Frau, der auf der Postkarte abgedruckt ist, ist durch einen transparenten, dunklen Schleier kaum bedeckt. Sie hat ihre Arme nach oben angewinkelt und ihre Hände stützen das Kinn Blumenfelds. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass Blumenfeld eine dunkle Krawatte auf einem weißen Hemd trägt und dass diese Stelle V-förmig ausgeschnitten und über das Décolleté der Frau geklebt wurde. Die Krawatte verbindet sich optisch mit dem Schleier, der zwischen den Brüsten leicht gerafft ist und somit dunkler wird, sodass die beiden Stoffe ineinander überzugehen scheinen. Vor ihrem Schoß wurde eine Zeichnung eines weiblichen Torsos eingefügt, die im Verhältnis zum Frauenkörper zu klein erscheint. Die Karte ist mehrfach und in unterschiedlicher Typografie⁵⁴⁷ unterschrieben mit den Worten „Bloomfield-President-Dada-Chaplinist-Charlotin“.⁵⁴⁸ In dem beigegefügteten Brief heißt es in etwa übersetzt: „Ich bin der erotische Präsident der DaDa-Bewegung. Ich bin der Erfinder des orphischen Chaplinismus. Ich bin der Verehrer aller Gesäße, ob klein oder groß.“⁵⁴⁹ In diesem Brief wird die Bewunderung Charlie Chaplins und die Identifizierung mit der durch diesen verkörperten Figur des „Charlot“ deutlich.⁵⁵⁰

Die Berliner Dadaisten bewunderten Chaplin, und sie hatten in „Der Dada“ 1920 gegen das Verbot von Chaplin-Filmen in Deutschland protestiert, was von Blumenfeld unterstützt wurde.⁵⁵¹ In der Charakterisierung Paul Citroens der Dada-Bewegung in Holland, die von Richard Huelsenbeck in den „Dada-Almanach“ aufgenommen wurde, wird ebenfalls Chaplin erwähnt: „In ganz Holland gibt es nur drei wahre Dadaisten: die anderen heißen Bloomfield und Sieg van Menk. (Leben ganz bescheiden. Käse hauptsächlich. Gehen ganz ruhig ihrem Beruf nach. Besuchen eifrig alle Chaplin-Films.)“⁵⁵² Humor schien die einzige Möglichkeit des Überlebens in der grausamen Wirklichkeit, die für Blumenfeld zu diesem Zeit-

tastereien. Das Spielerische der Fotografie im Medium der Postkarte. (Ausst. Kat., Winterthur, Paris, Essen) Göttingen: Steidl, 2007, Abb. 305. Dort wird auch die verwendete Postkarte mit dem Titel „Lydia“ abgedruckt, die um 1915 in Frankreich verkauft wurde. (Bromsilberdruck, 14 x 9 cm, Sammlung Peter Weiss) Vgl. Eskildsen/Chéroux 2007, Abb. 304. Die daraus entstandene Collage schickte Blumenfeld 1921 an Tzara. Vgl. Teicher 1979, S. 18; Forde 1993, o. S., und Ewing 1996, S. 37. Laut Kuenzli und Bergius war sie für eine nicht ausgeführte Publikation Tzaras gedacht, den „Dadaglobe“. Vgl. Bergius 1989, S. 281; Kuenzli 2006, S. 123. 1920 kam Tzara und mit ihm der Dadaismus nach Paris. „In seiner Person kulminiert die perspektivlose Skepsis von Protest und Provokation als Ausdruck eines objektiven Chaos, um schließlich verbraucht in schematischer Theatralik zu erstarren.“ Schwalm 1990, S. 16.

⁵⁴⁷Die freie Verwendung der Typografie bei den Dadaisten ging auf den Futurismus zurück. Vgl. Richter 1964, S. 32.

⁵⁴⁸Das ist die erste Montage, die mit „Bloomfield“ signiert wurde. Vgl. Adkins 2008, S. 103.

⁵⁴⁹Eigene Übersetzung nach Forde 1993, o. S. Der „Orphismus“ geht wiederum auf Apollinaire zurück, siehe Gale 1997, S. 84.

⁵⁵⁰Bekannter unter dem englischen Namen „Tramp“. Vgl. Teicher 1979, S. 8.

⁵⁵¹In „Der Dada“, Nr. 3, 1920, heißt es in einer Anzeige: „Die Int. Dada-Company, Berlin sendet Charlie Chaplin, dem größten Künstler der Welt und guten Dadaisten, Sympathiegrüße. Wir protestieren gegen die Ausschließung der Chaplin-Films in Deutschland.“ Neben Blumenfeld, der mit seinem Dada-Synonym Bloomfeld unterschrieben hatte, wurde die Anzeige von Grosz, Heartfield, Huelsenbeck, Hausmann, Picabia, Guttman, Arp, Tzara, Serner, Schwitters, Ernst, Kobbe, Herzfelde, Archipenko, Chirico, Hustaed, Noldan und Piscator unterschrieben. Vgl. Bergius 1989, S. 17. Zur Vereinnahmung Chaplins siehe Roters, Eberhard: *Mouvement Dada*. In: Klaus Gallwitz (Hrsg.): *Dada in Europa – Werke und Dokumente*. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Berlin: Reimer, 1977, S. 3/1–3/11, hier S. 3/8.

⁵⁵²Huelsenbeck 1920, S. 103. Durch die internationalen Beziehungen erschien die Dadaistengruppe übrigens größer, als sie tatsächlich war. Vgl. Wilhelmi, Christoph: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900*. Ein Handbuch. Stuttgart: Hauswedell, 1996, S. 106; Kuenzli 2006, S. 31.

punkt durch die Teilnahme am Ersten Weltkrieg und die Verhaftung als Deserteur geprägt war.

In der Collage bezeichnet sich Blumenfeld als Präsident der holländischen Dada-Bewegung, doch dies war eher ein Traum als die Realität. Denn eine Dada-Zentrale hat es nach Angaben Yorick Blumenfelds in Amsterdam niemals gegeben.⁵⁵³ Neben der Anknüpfung an den Dadaismus zeigt sich in dieser Collage auch ein spielerischer Umgang mit Sexualität bzw. mit Geschlechterrollen, der sich wie ein roter Faden durch das private Werk Blumenfelds zieht.

Denn Frauen, Tod und Sex – von diesen Dingen war Blumenfeld zeitlebens nahezu besessen.⁵⁵⁴ In seinem Werk lässt sich vor allem die Faszination für das andere Geschlecht deutlich ablesen. In zahlreichen Akt-, aber auch Mode- und Porträtaufnahmen stilisiert er eine fast unerreichbar scheinende Weiblichkeit. Der weibliche Körper wurde von ihm in zahllosen Variationen fotografiert: Als Torso, durch partielle Verhüllung fragmentiert oder in ungewöhnlichen Ansichten, verdoppelt oder auf die weibliche Körperlinie reduziert. Durch Spiegelungen, dem gezielten Einsatz von Licht und Schattenspiel und dem Einsatz transparenter Stoffe sowie farbiger Filter, schuf er eine Stilisierung der Weiblichkeit, die vielfach an sein Vorbild Man Ray anknüpft.

Auch in seiner Autobiografie schrieb er davon, dass er bereits in seiner Kindheit von Frauen deutlich beeindruckt war. Bei Besuchen der Berliner Museen faszinierten ihn nach eigenen Angaben vor allem die Frauengestalten, denn wie er später feststellte: „Von den ‚großen‘ Kunstmuseen erwartete ich ungestörte Befriedigung meiner erotischen Interessen.“⁵⁵⁵ Bei den Alten Meistern im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin fand er nach eigenen Angaben zu seinem Schönheitsideal:

*„Botticellis Venus im Goldhaar und Cranachs Lukretia mit Dolch eröffneten mir unschuldig obszön den Venusberg ihrer Erotik. Mit männlicher Entschlossenheit bekannte ich mich als Knabe zu den Fetischen meines Lebens: Augen, Haare, Busen, Mund.“*⁵⁵⁶

In der Sexualität und dem Begehren machte er auch den Ursprung seines künstlerischen Schaffens fest, wenn er in typischer wortspielerischer Weise in seiner Autobiografie schrieb: „Was trieb mich in die Künste? Sexualtrieb (sic!) mich.“⁵⁵⁷

Das Verhältnis zur Sexualität war während seiner Kindheit allerdings von der kleinbürgerlich-konservativen Erziehung seiner Eltern geprägt.⁵⁵⁸ Die verlogene Sexualmoral der Kai-

⁵⁵³Vgl. Blumenfeld 1981, S. 3. Einer der einflussreichsten holländischen Dadaisten, von Doesburg, der De Stijl gründete, und sich als Dadaist Bonset nannte, wird von Blumenfeld in seiner Autobiografie nicht genannt, auch war er wohl Citroen nicht bekannt. Laut Bergius habe es in den Niederlanden keine dadaistische Geistesverwandte gegeben. Vgl. Bergius 1977, S. 3/93 sowie Bergius 1989, S. 281.

⁵⁵⁴Vgl. Teicher 1979, S. 18.

⁵⁵⁵Blumenfeld 1998, S. 125.

⁵⁵⁶Blumenfeld 1998, S. 126. Hervorhebung im Original.

⁵⁵⁷Blumenfeld 1998, S. 124.

⁵⁵⁸Vgl. Abschnitt 3.1.1. In späten Jahren war er laut Angaben Y. Blumenfelds beeindruckt, wie sich die Sexualmoral geändert hatte und habe beispielsweise Sexshops in den USA fotografiert. Gespräch mit Yorick Blumenfeld in Den Haag, 8.10.2006.

serzeit war ihm deutlich zuwider. Jahre später, als erwachsener Mann, vollzog er in seinen Modefotografien eine Ästhetisierung und überhöhende Stilisierung des weiblichen Körpers. Dies ist als durchaus zeittypisch einzustufen, hatten doch die schlimmen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs und der wirtschaftliche Abstieg in den 30er Jahren eine eskapistische Tendenz hervorgerufen. „Fotografien von schönen Frauen boten einen Gegenentwurf zu einer düsteren Alltagsrealität.“⁵⁵⁹, so Zenns. In den späten 30er Jahren herrschte ein „nach außen hin stabiles, regressives, an idealisierenden Vorstellungen von klassischer Antike und romanisierender Hofmalerei angelehntes Frauenbild“⁵⁶⁰ in der Modefotografie vor. Der Surrealismus, Konstruktivismus und der Hollywoodfilm übten einen starken Einfluss auf die Modefotografie aus und „präsentierten eine avantgardistische und träumerisch entrückte Frau.“⁵⁶¹ Blumenfeld, der neben Mode- auch Aktfotografien schuf, überführte auch in diesem Sujet den weiblichen Körper in zeitlose, klassische Bildformen.

Zenns kommt in ihrer Untersuchung zu folgendem Schluss: „Die Modefotografien Erwin Blumenfelds [. . .] nehmen in dieser Hinsicht eine herausragende Position ein, indem sie eine reflektierte Verknüpfung von Kunst, Poesie, Mode und den gesellschaftlichen Entwicklungen in Bezug auf die Rolle der Frau darstellen.“⁵⁶²

Privat war Blumenfeld aber nicht nur von der Schönheit der Weiblichkeit, sondern primär von der Ambivalenz der Geschlechter fasziniert, was deutlich Ausdruck in einigen seiner Selbstdarstellungen findet. Dass jeder Mensch weibliche und männliche Anteile in sich trage, hat ihn besonders interessiert.⁵⁶³ Er war sehr fasziniert von der Dichotomie der Sexualität, die wichtiger Bestandteil jeder Psyche ist.⁵⁶⁴ So schrieb Yorick Blumenfeld über seinen Vater: „sexual ambivalence, this man-woman juxtaposition is a theme he often returned to“.⁵⁶⁵ Dies zeigt sich auch an der Collage-Postkarte an Tzara, in der er mit seinem

⁵⁵⁹Zenns 2002, S. 8.

⁵⁶⁰Zenns 2002, S. 7.

⁵⁶¹Zenns 2002, S. 7.

⁵⁶²Zenns 2002, S. 240. Seine Modefotografien reflektierten das Frauenbild in Kunst und Gesellschaft und bildeten gleichzeitig subtile Gegenentwürfe zu der Modefotografie seiner Zeit. Zenns kommt in ihrer Untersuchung zu folgendem Schluss: In dem Zeitraum von 1938-47 „relativierten sich die Vorstellungen von Realität, Identität und von einer weiblichen Rollenfixierung. Die Konzeptionen von Weiblichkeit begannen im hohen Maße zu wechseln. Neben der Idealvorstellung der Frau als antike Statue, wurde die zurückhaltende elegante Dame, die 'sophisticated' Lady, die natürliche und sportliche Frau, die surrealistische verträumte Erscheinung, die 'Frau mit Adleraugen', die Patriotin, die Puppe inszeniert. Es bildete sich eine Wandelbarkeit zwischen der glamourösen Frau und dem little Girl Look, zwischen transzendenten und bodenständigen, selbstbewussten und entrückten, 'realistischen' und unheimlichen Frauenbildern. Initiiert durch die Modefotografie trat für die Frau die Pose im Wechsel von Bewegung und Starre, der Einsatz von Mimik und Gestik, die Wirkung des Lichts sowie die Harmonie der Körperproportionen in den Vordergrund der Selbstinszenierung.“ Vgl. Zenns 2002, S. 239.

⁵⁶³In diesem Zusammenhang berief er sich auf Sigmund Freuds Verbindung von Eros und Thanatos, die die Libido bestimmen und von dem Dualismus von weiblich und männlich geprägt sind. Ebenfalls ist Carl Gustav Jungs Persönlichkeitsstruktur zu nennen, die sich unter anderem aus Anteilen des anderen Geschlechts zusammensetzt. Die Archetypen „animus“ und „anima“ bedeuten jeweils eine Sammlung von unbewusst maskulinen bzw. femininen Potenzialen in der Psyche der Frau bzw. des Mannes. Vgl. Dague/Kopicki 1988, o. S. Auch las er Alfred Adler, der die Meinung vertrat, dass Männer und Frauen von Natur aus gleichwertig seien. Vgl. Gespräch mit Henry Blumenfeld in Gif-sur-Yvette, 15.11.2006.

⁵⁶⁴Gespräch mit Yorick Blumenfeld in Den Haag, 8.10.2006.

⁵⁶⁵Blumenfeld 1981, S. 3.

Geschlecht spielt, das er ins Weibliche verändert. Aufgrund der passenden Proportionen und der fließenden Übergänge zwischen den Fotografien ist der artifizielle Körper durchaus überzeugend, obwohl erkennbar bleibt, dass es sich um eine Montage handeln muss. Die Faszination am Weiblichen und an der Verbindung der Geschlechter wird hier mit einer humorvollen Bildaussage kombiniert. Ihn interessierten sowohl die Mann-Frau-Dichotomie als auch der Hermaphroditismus, was wiederum auch die Surrealisten faszinierte.⁵⁶⁶ Besonders deutlich wird dies in einer Zeichnung „Drawing of man/woman“, die sich mit der Mann-Frau-Dichotomie auseinandersetzt und um 1924 entstand.⁵⁶⁷

Diese Zeichnung wird in der Literatur oft als ein Portrait seiner Frau Lena halb als Mann, halb als Frau bezeichnet. Doch ein Vergleich mit Selbstbildnissen und weiteren Fotografien zeigt, dass sich ebenfalls Gesichtszüge Blumenfelds finden lassen. Während der Körper nur mit flüchtigen Linien gezeichnet ist, kommt den Augen ein starker Ausdruck zu. Dabei ist zu beachten, dass die linke, die weibliche Seite, dominanter im Ausdruck ist. Das weibliche Auge ist mit deutlich dickerer Linie gezeichnet und scheint den Blick des Betrachters selbstbewusster zu erwidern als das männliche Auge. Laut Zenns habe man den Eindruck, dass sich die Zeichnung aufgrund ihrer Fragilität gleich einem Traumbild im nächsten Moment wieder auflösen könne, ein Eindruck, der durch den tastend und intuitiv gesetzten Strich hervorgerufen wird. Sie weist darauf hin, dass diese Art der Linienführung der *Écriture automatique* nahe steht, wie sie in dieser Zeit von den Surrealisten praktiziert wurde.⁵⁶⁸

„Die sexuell gespaltene Persönlichkeit, die widersprüche Animus – Anima und Mann – Frau, sowie die hetero- und homosexuellen Aspekte seiner eigenen Psyche waren für ihn immer von großem Interesse.“⁵⁶⁹, verdeutlicht Yorick Blumenfeld. Zudem zeigte sich Blumenfeld von Otto Weiningers Theorien einer universellen Androgynie beeinflusst.⁵⁷⁰ Und so mag es nicht verwundern, wenn sich Blumenfeld künstlerisch mit der Dichotomie von Mann und Frau und dem Wunsch nach ihrer Vereinigung auseinandersetzt.⁵⁷¹ Dabei war die Auseinandersetzung mit dem weiblichen Geschlecht durch familiäre Probleme in seiner Kindheit und Jugend geprägt. „Sein Verhalten gegenüber dem weiblichen Geschlecht war von früh an belastet durch die intensive Geringschätzung der Mutter und seine Zurückwei-

⁵⁶⁶Vgl. Kranzfelder 1993, S. 101ff.; Blumenfeld 2000, S. 8. So schrieb Breton 1937 im Text für Man Rays „La photographie n'est pas l'art“, er möchte das Geschlecht wechseln können wie ein Hemd. Vgl. Kranzfelder 1993, S. 105. Auch laut Eiblmayr ist das surrealistische Bild der Frau „eine Metapher für die Unsicherheit der symbolisch festgelegten Geschlechtsdifferenz“. Vgl. Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 1993, S. 92. Zum surrealistischen Liebeskonzept siehe: Schwarz, Arturo (Hrsg.): Die Surrealisten. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Mailand: Mazzotta, 1989, S. 41.

⁵⁶⁷Vgl. Blumenfeld 2000, S. 9. Bei Teicher 1979, S. 14 keine Datumsangabe. Eine ähnliche Zeichnung, allerdings von um 1920, findet sich bei Adkins 2008, S. 15. (Tusche und Farbkreide auf Papier, 46 x 32,5 cm.)

⁵⁶⁸Vgl. Zenns 2002, S. 42. Zur Sprache als Experimentierfeld der Surrealisten siehe auch Kranzfelder 1993, S. 16ff.

⁵⁶⁹Blumenfeld 2000, S. 9.

⁵⁷⁰Otto Weininger: „Geschlecht und Charakter“, 1903. Vgl. Adkins 2008, S. 15ff.

⁵⁷¹So habe sich Lena in den 20er Jahren auf seinen Wunsch hin ihre Haare kurz schneiden lassen, damit sie jugenhafter aussehen sollte. Vgl. Blumenfeld 2000, S. 9. Dies entsprach aber auch der Mode der Zeit. Vgl. Gespräch mit Henry Blumenfeld in Gif-sur-Yvette, 15.11.2006.

sung der moralisierenden Schwester.“⁵⁷² Seine Ehe hingegen war durch eine starke Bindung an seine Frau Lena bestimmt, obwohl er auch eine Reihe von Liebschaften hatte.⁵⁷³

In einer Einladung zum Maskenball, 1920, verbindet er ebenfalls seinen Kopf mit einem weiblichen Körper.⁵⁷⁴ So hat er tatsächlich Michelangelo Buonarrotis „Die Aurora“ vom Grabmal des Lorenzo De Medici⁵⁷⁵ mit einem fotografischen Selbstbildnis kombiniert, indem er seinen Kopf auf eine reproduzierte Zeichnung deren Körpers setzt. Dominiert wird die Einladung in diesem Fall jedoch von der Zeichnung in der Mitte, die eine stilisierte stehende Person mit Maske im Zeichenstil von Francis Picabia darstellt, und der darüber gelagerten Schrift, die von einer „Invitation, masque ball“ spricht. Deutlich ist zu erkennen, dass das Selbstporträt Blumenfelds hier nicht zu dem weiblichen Körper zu passen scheint. Denn die ‚Schnittstelle‘ ist nicht stimmig, da er nicht nur seinen Kopf, sondern auch einen Teil seines Oberkörpers in leicht vorgebeugter Haltung auf den Hals der „Aurora“ setzt. Im Gegensatz dazu ist die bereits genannte Collage von 1921 besser ausgearbeitet. Deutlich zeigt sich aber in beiden Collage der Einfluss des Dadaismus mit seiner Ironie und dem Sarkasmus.

Dass ihn die Faszination am Weiblichen – am „Ewigweiblichen“, wie er in seiner Autobiografie schrieb – nicht losließ, zeigt sich auch daran, dass er rund 13 Jahre nach dieser Collage mit dem Mittel der Fotografie eine ungewöhnliche Selbstdarstellung schuf. Um 1933 entsteht die Fotografie, in der Blumenfeld eine Frau zu gebären scheint, „Das Weib“, wie der Titel lautet.⁵⁷⁶ Zwischen seinen Beinen in Gebärhaltung befindet sich vor dunklem, unbestimmten Hintergrund der Kopf einer Schaufensterpuppe. Durch die enge Wahl des Ausschnitts wird die Bildaussage aufs Notwendigste reduziert. Laut seinem Sohn Yorick habe es Blumenfeld ein Leben lang bedauert, nicht die Fähigkeit zu haben, gebären zu können.⁵⁷⁷ Einerseits drückt dieses Selbstbildnis die Faszination am anderen Geschlecht aus, andererseits verweist es auf die Geburt eines Modells, das erst durch den Modefotografen zum Star wird. Die Macht des männlichen Fotografen auf die zumeist weiblichen Modelle ist ebenso in dieser Fotografie symbolisiert. So ist dieses Selbstbildnis „eine anschauliche Metapher für seine Macht als Fotograf“⁵⁷⁸, wie Ewing es eindringlich beschreibt, und besitzt dadurch eine tiefgehende Wirkung, die sich als symbolisch zu verstehen gibt: Die Geburt als Akt der Bilderfindung. Auch muss darauf hingewiesen werden, dass das Spiel mit den Geschlechtern ein im Surrealismus nicht zu unterschätzender Aspekt war – eine Kunstrichtung und Geisteshaltung, die auch auf Blumenfeld große Anziehungskraft besaß.

⁵⁷²Blumenfeld 2000, S. 9.

⁵⁷³Vgl. Blumenfeld 2000, S. 9.

⁵⁷⁴Collage und Tusche auf Papier, 20,1 x 15,7 cm, 1920 angegeben: Vgl. The Israel Museum 1981, Abb. 40, S. 13, auch bei Dague/Kopicki 1988, o. S. und Forde 1993, o. S. Laut Adkins entstand sie schon 1919. Vgl. Adkins 2008, S. 214, M 20.

⁵⁷⁵1524-1527. In der Medici-Kapelle in S. Lorenzo zu Florenz.

⁵⁷⁶Solarisation, vgl. Blumenfeld 2000, S. 8. Bei Ewing 1996, S. 85 ohne Datumsangabe.

⁵⁷⁷Vgl. Blumenfeld 2000, S. 8.

⁵⁷⁸Ewing 1996, S. 85.

Denn nach seinem Umzug nach Paris 1936 kam Blumenfeld immer mehr mit der surrealistischen Bewegung in Berührung, an der er sich aber nicht aktiv beteiligte.⁵⁷⁹ Zu diesem Zeitpunkt war das „Erste Surrealistische Manifest“ schon 12 Jahre alt, in dem André Breton die anarchistische Dada-Rebellion mit strenger Hand zu einer geistigen Disziplin kanonisiert und auf Grundlage von Freuds Traumdeutung den „psychischen Automatismus“ proklamiert hatte.⁵⁸⁰ Dessen Grundthese war, dass die kreative Potenz des Unter- und Unbewussten sich in künstlerischer Aktion zu realisieren habe, und zwar frei von den Grenzen des Verstandes.⁵⁸¹ Blumenfeld faszinierte der Surrealismus mit seiner Betonung von Traum, Unbewusstem, Zufall und Halluzination. Auch seinen Fotografien, insbesondere diejenigen, die Doppelbelichtungen verwenden, spiegeln oftmals das Unbewusste und Traumhafte wieder. Allerdings hat er sich wohl weniger mit den schriftlichen Manifesten und dafür mehr mit der surrealistischen Fotografie auseinandergesetzt, die in den von ihm geschätzten Zeitschriften erschienen.⁵⁸²

Die Fotografie des Surrealismus lässt sich nach Monika Faber in Anlehnung an Breton in drei Gruppen unterscheiden, die sich verschiedenen, paradigmatischen Bereichen zuordnen lassen: Erstens, dem „Wunderbaren“, der Poesie des Zufalls, die in direkter Fotografie zutage trete, zweitens dem Bereich der Traumikonografie, der in Collagen, Montagen und Mehrfachbelichtungen seinen Ort finde, und drittens das Verfahren des Automatismus, das sich in der Fotografie in verschiedenen Möglichkeiten der Veränderung von Negativen oder Kopierprozessen, die nicht völlig kontrollierbar sind, äußere.⁵⁸³ Blumenfeld überließ weder vor der Kamera, noch bei der Entwicklung in der Dunkelkammer etwas dem Zufall, sodass der erste und dritte Bereich auf seine Fotografien nicht zutrifft. Doch, wie schon deutlich wurde, schuf er zahlreiche Collagen und Fotografien mit technischen Experimenten der Mehrfachbelich-

⁵⁷⁹Doch in der Zeitschrift *Verve*, die von Tériade, dem Herausgeber der *Minotaure*, 1936 aufgebaut wurde, wurden in den ersten beiden Nummern und in Winter 1937 und Frühjahr 1938 einige Fotografien Blumenfelds neben denen von Man Ray, Brassai, und Ubacs veröffentlicht; u. a. der bekannte Akt unter nasser Seide (ca. 1937). Vgl. Ewing 1996, S. 83f. Laut Kraus seien in einer Ausgabe sogar 18 Blumenfeld-Fotografien abgedruckt worden. Vgl. Kraus/Downes 1944, S. 38.

⁵⁸⁰Vgl. Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, S. 10f. Übrigens spielte die Fotografie in den Publikationen der Surrealisten eine entscheidende Rolle. So werden beispielsweise in Bretons „*Nadja*“ (1928) Jacques-André Boiffards Fotografien zu einer freien Interpretation der Schauplätze genutzt, deren literarische Beschreibung von Breton abgelehnt wurde. Erst durch den Kontext des Romans werden sie zu bedeutungsgeladenen Fragmenten. Vgl. Faber, Monika (Hrsg.): *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre*. (Ausst. Kat.) Wien: Österreichisches Fotoarchiv, 1989, S. 12f. Fotografien sind hier keine Illustration des Textes, sondern autonome Objekte. Vgl. Spies, Werner: *Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung*. Köln: DuMont, 2003, S. 18.

⁵⁸¹Vgl. Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Köln: Neuer Pawlak Verlag, 1993, S. 290f. und Gale 1997, S. 213ff. Zur Entwicklung der surrealistischen Bewegung siehe Spies, Werner (Hrsg.): *Surrealismus 1919-1944*. (Ausst. Kat., Düsseldorf) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

⁵⁸²Im Gegensatz zur Neuen Sachlichkeit war die Fotografie des Surrealismus nicht von einer umfangreichen, zeitgleichen Theoriediskussion begleitet, worauf Faber hinweist. Die Manifeste des Surrealismus gehen nur selten und flüchtig auf die Fotografie ein, dennoch war sie in Ausstellungen und Zeitschriften selbstverständlich eingeschlossen. Vgl. Faber 1989, S. 11.

⁵⁸³Vgl. Faber 1989, S. 15.

tungen, in denen die Traumikonografien und das Unbewusste durchaus eine Rolle spielten, was auch für seine Selbstbildnisse von Bedeutung ist.

Letztendlich lassen sich anhand der surrealistischen Fotografie zwei gegenläufige Tendenzen beobachten: zum einen die des Festhaltens eines Wirklichkeitsausschnittes der Realität, der genuin surreale Momente – das Wunderbare im Alltag⁵⁸⁴ – beinhaltet, zum anderen die der Inszenierung eines surrealistischen Arrangements explizit für die Kamera.⁵⁸⁵ Insofern ließe sich auch die direkte und die inszenierte Fotografie unterscheiden, wobei der ersten Gruppe Brassai und Boiffard, aber auch Atget⁵⁸⁶ zuzuordnen wären, die in Paris auf der Suche nach wunderbaren Begegnungen waren – wie der der „Nähmaschine und dem Regenschirm auf dem Seziertisch“⁵⁸⁷ – der zweiten Man Ray, Bellmer, Cahun und Herbert List.⁵⁸⁸ So lässt sich das Ziel der ersten Gruppe im Nachweis einer Realität des Imaginären beschreiben, wohingegen die zweite beispielsweise aus dem Alltag entnommene Objekte in Assemblagen oder traumhafte Szenen integrierte und darin die Möglichkeit sah, die Imagination in Gang zu setzen.⁵⁸⁹ Schneede unterscheidet die beiden Ausrichtungen treffend in diejenige, in der der apparativ beglaubigte Blick das Bild schaffe, wohingegen in der zweiten Gruppe der Eingriff ins Motiv apparativ bezeugt werde.⁵⁹⁰

Blumenfelds Arbeitsweise ist dabei eindeutig der der zweiten Gruppe zuzuordnen, schuf er doch, insbesondere im Bezug auf seine Porträts und Akte, aber auch seine Selbstbildnisse, inszenierte Fotografien, die eine Planung und technische Finesse voraussetzen. Seit der Entdeckung der eingerichteten Dunkelkammer 1932 verbesserte er seine Handfertigkeiten zum einen immer mehr, zum anderen orientierte er sich deutlich an surrealistischer Fotografie, insbesondere Man Rays. Dieser schuf seine surrealistischen Arrangements – auch im Bereich der Modofotografie – durch Schattenwürfe, die die Betonung auf den Umriss legten, ungewöhnliche Perspektiven, Solarisationen und nachgefärbte Negativabzüge, alle-

⁵⁸⁴So äußerte sich Breton in „Der Surrealismus und die Malerei“, 1928. Vgl. Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film. München: Beck, 2006, S. 177.

⁵⁸⁵Diese Einteilung stützt sich auf Schneede 2005; Kranzfelder, Ivo: „Nur die Versuchung ist göttlich.“ Zum Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten. In: Uwe M. Schneede (Hrsg.): Begierde im Blick. Surrealistische Photographie. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, S. 15–20 sowie Schneede 2006, S. 180. Zur ersteren Tendenz passen auch Dalís Aussagen von 1928, dass die Fotografie einen reinen Ausschnitt aus der Realität liefere, die der Betrachter in freier Assoziation interpretiere. Vgl. Faber 1989, S. 12. Auch Kemp weist darauf hin, dass die Surrealisten sich der Fotografie schlechthin zuwandten, ob Fotografie der Alben, Illustrierten oder der Polizei, um sie als bedeutungsgeladenes Fragment zu verwenden, sowohl bewusst inszeniert als auch dem ursprünglichen Kontext entrissen. Vgl. Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie II. 1912-1945. Band 2, München: Schirmer/Mosel, 1999, S. 33f.

⁵⁸⁶Dieser wurde von den Surrealisten hoch geschätzt, hatte aber selbst keine surrealistischen Absichten gehegt.

⁵⁸⁷Dieser viel zitierte Ausspruch wurde ursprünglich von dem Poeten Isidore Ducasse, eigentlich Graf Lautréamont, geprägt („Chants de Maldoror“, 1868). Vgl. Gale 1997, S. 219. Ihm wurde von den Surrealisten in der ersten Nummer der *Le Révolution surrealiste* (Dezember 1924) gedacht, in der Man Rays Fotografie einer in einer Decke verschnürten Nähmaschine abgebildet war. Vgl. Koschatzky 1993, S. 293.

⁵⁸⁸Vgl. Kranzfelder 2005.

⁵⁸⁹Dazu zählt Faber auch Paul Nougé und René Magritte. Vgl. Faber 1989, S. 19. Zur Bedeutung des Traumes bei den Surrealisten siehe auch Benjamin, Walter: Der Surrealismus. In: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Walter Benjamin: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften. Bd. II, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 295–310.

⁵⁹⁰Vgl. Schneede 2005, S. 7.

samt Techniken der Verfremdung.⁵⁹¹ Beiden war eine intensive Auseinandersetzung mit der Weiblichkeit gemein.⁵⁹² Blumenfeld orientierte sich in Bildeinstellung, Beleuchtung und verwendeten Techniken wie Solarisationen deutlich an Man Ray.⁵⁹³ Dieser schuf zum Beispiel durch solarisierte Negativabzüge⁵⁹⁴ eine abstrahierende Umrisslinie, welche die natürliche Körpergestalt zu einer idealisierten Schönheit führte. Die Solarisation wird als die herausragendste Innovation Man Rays bezeichnet.⁵⁹⁵ Er schuf damit abstrahierende Körperlinien, die seinen Porträts eine besondere Aura und seinen Aktfotografien eine grafische und somit künstlerische Gestalt gaben. Die Manipulation der Grauwertangaben und die Verstärkung der Kontur sorgten für einen Eindruck der „Entkörperung“⁵⁹⁶, einer starken Stilisierung des Körpers und einer Intensivierung des Ausdrucks des Porträts.⁵⁹⁷

⁵⁹¹Vgl. Foresta 1989, S. 197.

⁵⁹²Der weibliche Körper bot für die Surrealisten ein künstlerisches Experimentierfeld, so schuf beispielsweise Hans Bellmer gewalttätig wirkende fotografische Arrangements mit eigens gefertigten, aus Körperfragmenten zusammengesetzten Puppen, Ubac schuf in Fotomontagen chemische und optische Veränderungen des Körpers. Zum surrealen, oftmals fetischisierten Körper siehe insbesondere: Wood 2007.

⁵⁹³Vgl. Teicher 1979, S. 28. Vgl. von solarisierten Porträtaufnahmen Blumenfelds und Man Rays in: de Carvalho 2006, S. 44f. Die Bewunderung für Man Ray zeigt sich auch an der Tatsache, dass Blumenfeld ca. 1936 eine Fotografie schuf, die in der Literatur sowohl als Selbstbildnis als auch als „Diktator“ bezeichnet wird, und die einen Rindskopf auf einem weiblichen Torso zeigt. Vgl. Ewing 1996, Abb. 87; Blumenfeld 1998, S. 315: dort als Diktator bezeichnet und von Blumenfeld selbst für seine Autobiografie ausgewählt. In einem Ausstellungskatalog von 2004 wird die Fotografie als „Autoportrait avec un masque“ bezeichnet. Vgl. Bonafoux/Chioetto 2004, Abb. 28 (ebenfalls in Collection Sylvio Perlstein (Hrsg.): Busy going crazy. Collection Sylvio Perlstein. Art & Photographie de Dada á aujourd’hui. (Ausst. Kat.) Lyon: Fage, 2006, S. 93). Eine weitere Aufnahme zeigt Blumenfeld in dem Moment, als er den Kalbskopf dem Torso aufsetzen will, den er mit beiden Armen umschlingt (Self-Portrait with Calf’s Head, 1936/1951, Gelatin silver print, 26,2 x 34 cm. In: The Israel Museum (Hrsg.): Dreaming with open Eyes. (Ausst. Kat.) Jerusalem: The Israel Museum, 2000, Abb. 51.) Dieses Arrangement lässt sich ähnlich bei Man Ray finden, der den Kopf einer Frau hinter bzw. auf einem weiblichen Torso fotografierte. Diese Fotografie wurde am 1933 in Minotaure veröffentlicht, sodass Blumenfeld, der die Zeitschrift regelmäßig las, sie aller Wahrscheinlichkeit nach kannte. Vgl. Minotaure, Nr. 3/4, 12.12.1933, S. 4. Zudem hatte bereits 1920 der Dadaist Johannes T. Baargeld ein Selbstporträt mit einer Fotomontage geschaffen, das ebenfalls ähnlich aufgebaut war. Es zeigt seinen Kopf auf einem weiblichen Torso, der wiederum auf einem Tisch steht, der mit einem Tuch drapiert ist. Vgl. Richter 1964, Abb. 75.

⁵⁹⁴Bei der Solarisation wird ein Negativ zum Teil in ein positives Bild verwandelt, wenn es während der Entwicklung einen kurzen Moment dem weißen Licht ausgesetzt wird. Bei diesem Entwicklungsverfahren werden die Konturen des fotografierten Körpers, Gesichtes etc. durch eine schwarze Linie hervorgehoben. Die Solarisation ist keine Erfindung Man Rays, denn sie war bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts unter der Bezeichnung „Sabattiereffekt“ bekannt. Man Ray entdeckte dieses Verfahren angeblich zufällig entweder 1928 oder 1929. Von seiner damaligen Geliebten Lee Miller ist die Geschichte überliefert, dass ihr während der Entwicklung in der Dunkelkammer etwas über den Fuß gekrabbelt sei, und sie deshalb erschreckt das Licht anschaltete. Dadurch wurde der Film ein zweites Mal kurz belichtet. Man Ray sei von den Bildern begeistert gewesen und habe daraufhin systematisch versucht, die Technik der Negativ-Solarisation zu verfeinern. Er nutzte sie vorwiegend, um seinen Porträts einen künstlerischen, gezeichneten Ausdruck zu geben. Vgl. Schwarz, Arturo: Man Ray. Sechste Auflage. München: Rogner & Bernhard, 1993, S. 300f.

⁵⁹⁵Vgl. Foresta 1989, S. 209.

⁵⁹⁶Foresta 1989, S. 210.

⁵⁹⁷Man Ray benutzte die Solarisation aber nicht oft, sondern nur gezielt für ihm wichtig erscheinende Porträts befreudeter oder bewunderter Persönlichkeiten oder für Akte, denen ein besonderer Ausdruck zukommen sollte. Vgl. Foresta 1989, S. 211.

Deutlich zeigen sich Blumenfelds Akte durch Man Rays Solarisationen beeinflusst, beispielsweise von dessen „Das Primat der Materie über den Gedanken“.⁵⁹⁸ Dort wird der Körper der Frau durch die Solarisation in sanfter Abstufung der Tonwerte wiedergegeben. Durch die Technik scheint der liegende Akt auseinander zu rinnen, sich an seinen Rändern zu verflüssigen, wohingegen Blumenfelds Akt „Aurore“, um 1935, der deutlich von Man Ray geprägt ist, von keinerlei Auflösung betroffen zu sein scheint. Vielmehr bildet hier die solarisierte Körperlinie eine strikte Abgrenzung zum Umraum.⁵⁹⁹ Es ließen sich noch viele zahlreiche Beispiele für die bewusste Rezeption Man Rays durch Blumenfeld finden, doch allein anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass es sich keinesfalls um bloße Kopien handelt, sondern um die Aufnahme bestimmter Bild- und Stilelemente und deren Fortführung. Interessant ist im Zusammenhang des surrealistischen Einflusses aber auch die Titelgebung des Man Ray'schen Aktes. Der stilisierte Körper der Frau – also die „Materie“ – herrscht über den „Gedanken“, ein Verweis auf die Grundthese des Surrealismus, dass die künstlerische Aktion frei von Zwängen, außerhalb der Grenzen des Verstandes vollzogen werden solle, um die kreative Potenz des Unterbewussten zu nutzen.⁶⁰⁰ Dieser Aspekt hatte auch Blumenfeld schon lange interessiert.

Man Rays Fotografien erreichten surrealistische Wirkung in erster Linie durch die gewählten, ungewöhnlichen Bildausschnitte, Fragmentierungen, Verzerrungen, aber auch durch Dunkelkammertechniken wie Mehrfachbelichtungen, sowie der Kombination fremder Objekte.⁶⁰¹ Dies gehört zum Formschatz der surrealistischen Fotografie, die nach Rosalind Krauss wie kein anderes Medium das Primat des Sehens verkörpere.⁶⁰² So habe Breton die Unmittelbarkeit des Sehens, den „perzeptiven Automatismus“, betont, der einen Gegenpart zum logischen, vernunftgesteuerten Denken bilde. Krauss postuliert, dass die Fotografie eine absolut zentrale Position im Surrealismus eingenommen habe.⁶⁰³ In ihrem Aufsatz zu den „Photographischen Bedingungen des Surrealismus“ weist sie darauf hin, dass der Surrealismus und auch dessen Fotografie von formaler Heterogenität geprägt gewesen sei, die sich durch banale Bilder, Negativ-Manipulation, Mehrfachbelichtungen, diverse Arten von Manipulationen durch Spiegel, Solarisation und Rayographie sowie brûlage und auch Fotomontage äußere.⁶⁰⁴ Einige dieser Elemente sind ebenfalls in Blumenfelds Werken zu finden, insbesondere die Verdoppelung durch Mehrfachbelichtung. Nach Krauss habe diese Strategie dazu geführt, dass im Moment der Betrachtung erkannt werde, dass dem Original sein Double hin-

⁵⁹⁸Man Ray: *Primat de la matière sur la pensée*. 1929, Schwarz-Weiß-Fotografie, Solarisation, Sammlung George Dalsheimer, Baltimore. In: Eiblmaier 1993, Abb. 25. Erschienen in *Le surréalisme au service de la révolution*, Nr. 3, Dezember 1931. Vgl. Ray, Man/Martin, Jean-Hubert: *Man Ray. Photographs*. München: Schirmer/Mosel, 1982, S. 25.

⁵⁹⁹Vgl. van Sinderen 2006b, Abb. S. 47. Blumenfeld hatte sich bereits 1933 zu einem Dunkelkammerperfektionisten entwickelt, nachdem seine erste Ausstellung 1932 bei van Lier wegen technischer Unzulänglichkeiten in der Presse noch deutlich kritisiert worden war. Vgl. de Carvalho 2006.

⁶⁰⁰Vgl. Koschatzky 1993, S. 290f.

⁶⁰¹Vgl. Koschatzky 1993, S. 290f.

⁶⁰²Vgl. Krauss 1998b, S. 106f.

⁶⁰³Vgl. Krauss 1998b, S. 110.

⁶⁰⁴Vgl. Krauss 1998b, S. 111. Zur Stilvielfalt der surrealistischen Fotografie siehe auch: Schneede 2006, S. 177.

zufügt werde, sodass dieses Simulakrum die Originalität des ersten Bildes zerstöre.⁶⁰⁵ Die Verräumlichung und Verdopplung der Realität selbst werde aufgezeigt, Realität werde so als Repräsentation wahrgenommen. „Auf diese Weise wird das photographische Medium benutzt, um ein Paradox hervorzubringen: das Paradox einer als Zeichen konstituierten Realität – einer Präsenz, die zur Abwesenheit, zur Repräsentation, zur Verräumlichung, zur Schrift, umgebildet worden ist.“⁶⁰⁶ Dies bilde den Grundgedanken der „konvulsischen Schönheit“, die als die zentrale Ästhetik des Surrealismus gelten könne.⁶⁰⁷

Diese Auslotung der medialen Möglichkeiten und der daraus folgenden Hinterfragung von Realität und Abbild zieht sich auch wie ein roter Faden durch Blumenfelds fotografisches Werk, und insbesondere seine Selbstbildnisse, die unter dem Einfluss des Surrealismus entstanden, beschäftigen sich mit diesem Aspekt. Der Einfluss der Pariser Surrealisten auf sein Werk ist augenscheinlich, insbesondere von Man Ray – auch im Bereich der Modefotografie, der er sich ebenfalls aus finanziellen Gründen zuwandte. Doch während Man Ray eine Verbindung von Hoch- und Gebrauchskunst anstrebte, war für Blumenfeld eine deutlichere Trennung zu verzeichnen.⁶⁰⁸ Als Blumenfelds Geschäft bankrott ging, zog er 1936 nach Paris, um dort als Fotograf zu arbeiten.⁶⁰⁹ Dabei sind seine Werke allerdings nicht nur im Sinne eines „fruchtbaren Epigontums“⁶¹⁰ zu verstehen, wie Kranzfelder es bezeichnet, sondern können trotz ihrer deutlichen Nähe zu dadaistischen und surrealistischen Formensprache als eigenständige kreative Leistung betrachtet werden.

Doch auch in Paris hatte er zunächst keinen Erfolg mit seinen künstlerischen Werken, sodass er einsehen musste:

„Blieb noch das von mir verachtete Reklamegeschäft. Systematisch stürzte ich mich jeden Tag mit einem Kuvert voll Photos auf potentielle Kunden. Zu meinem Erstaunen mit Erfolg: Man gab mir Aufträge. Dabei hatte ich weder ein Studio noch Geld für das nötigste Material.“⁶¹¹

Doch Blumenfeld schaffte mit Hilfe Cecil Beatons den Durchbruch als Modefotograf, obwohl ihm dieser Weg selbst zunächst suspekt war, handelte es sich doch um einen „kunst-

⁶⁰⁵Dies ist deutlich auch bei Blumenfelds Verwendung der Doppelbelichtung zu erkennen, beispielsweise in „Portrait (ohne Titel)“, Amsterdam, ca. 1932. In: Ewing 1996, Abb. 21 und 22.

⁶⁰⁶Krauss 1998b, S. 116.

⁶⁰⁷An dieser Stelle konnte nur kurz auf die Thesen Krauss' im Bezug auf die Konzepte des Surrealismus sowie die semiologischen Funktionen der Fotografie eingegangen werden, weil dies sonst den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Sicherlich bietet aber insbesondere der Begriff der „konvulsischen Schönheit“ in Verbindung mit der durch die Fotografie entstandene Erfahrung der Realität als Repräsentation ein lohnendes Forschungsgebiet.

⁶⁰⁸Die kunsthistorische Forschung hat sich den Wechselwirkungen von Surrealismus und Modefotografie bzw. Mode bereits eingehend angenommen, sodass hier nur die wichtigsten Tendenzen zur Sprache kommen können. Zu diesem Themenkomplex siehe u. a. folgende Publikationen: Brugger 1990; Martin 1989; Kranzfelder 1993; Vinken, Barbara: Puppe und Automat. Das fetischistische Szenario der Modefotografie. In: Gerhard Johann Lischka (Hrsg.): Kunstkörper – Werkkörper. Köln: Wienand, 2000, S. 81–90; Wood 2007.

⁶⁰⁹Vgl. Ewing 1996, S. 81f.

⁶¹⁰Kranzfelder 1993, S. 80.

⁶¹¹Blumenfeld 1998, S. 278.

feindlichen Eitelkeitsjahrmarkt“⁶¹². Blumenfeld war eigentlich zunächst nicht an Modefotografie interessiert, sah aber darin die Möglichkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Daher versuchte er, seine Experimente, die er bereits in Akt- und Porträtfotografien angewandt hatte, auf seine Modefotografien zu übertragen, was typisch für seine Generation war.⁶¹³

Wie Man Ray faszinierte ihn das Ewigweibliche, das er in ungewöhnlichen Blickwinkeln und fragmentarischem Close-up inszenierte. Auch verband ihn mit der surrealistischen Fotografie die Faszination für Spiegel, die die Wirklichkeit im Bild in verschiedene Fragmente oder Wirklichkeitsebenen aufspalten konnten, gleichzeitig bei konvexen Spiegeln die Körper zu verzerren und das Unbewusste greifbarer zu machen. So nutzte Blumenfeld den Spiegel auch in seiner Pariser Zeit, um den Bildraum zu erweitern und eine neue Bild- und Wirklichkeitsebene zu schaffen.

Ein aufschlussreiches Selbstbildnis in seinem Studio in der Rue Delambre gibt Zeugnis von seinem Selbstverständnis als künstlerischer Fotograf und zeigt sich gleichzeitig vom Surrealismus beeinflusst: [Abbildung 7].⁶¹⁴ Das Foto stammt vermutlich aus dem Jahr 1937 und zeigt Blumenfeld selbstbewusst inmitten seiner Werke.⁶¹⁵ Dabei verwendet er die indirekte Selbstdarstellung mit Hilfe eines Spiegels, der an eine Wand des Ateliers hochkant aufgestellt ist. Er nimmt nur einen geringfügigen Platz in der Aufnahme ein. Darin ist der Fotograf hinter seiner auf einem Stativ stehenden Kamera hockend zu erkennen. Die Spiegelung wirkt zwischen den anderen Fotografien wie ein eigenständiges Bild im Bild und ist erst auf den zweiten Blick als Spiegelung zu erkennen. Um den Spiegel herum hängen zwei kleine Zeichnungen und zwei großformatige Solarisationen mit Frauenbildnissen, wobei die Solarisation oberhalb des Spiegels durch den oberen Bildrand stark beschnitten ist. Die Zeichnungen sind, da sie nur mit einer Pinnadel an der Wand befestigt wurden, teilweise von anderen Zetteln überlagert. So lässt sich beispielsweise eine Karte von Frankreich links oberhalb des Spiegels erkennen. Rechts neben dem Spiegel lehnt ein großformatiger Abzug einer Tapiserie an der Wand, die einen Männer- und einen Frauenkopf zeigt.⁶¹⁶ Bereits auf den ersten Blick wird deutlich, dass sich Blumenfeld seinem Werk unterordnet. Die Bilder im Bild sind der eigentliche Gegenstand dieses Selbstbildnisses. So setzt es sich auch mit dem eigenen Können im fotografischen Medium und dem Stellenwert sowie der Wertschätzung der eigenen Arbeiten auseinander.⁶¹⁷ Das Thema des Bildes im Bild ließ sich bereits

⁶¹²Blumenfeld 1998, S. 285.

⁶¹³Vgl. Métayer 2004, o. S.

⁶¹⁴Vielfach abgebildet, u. a. in: Schirnböck 1987, o. S.; Ewing 1996, S. 80; Métayer 2004, Abb. 15; Blumenfeld 1999, S. 229; Blumenfeld 1998, Cover und S. 314; Blumenfeld 1979, S. 22. In Besitz Henry Blumenfelds: Gif Bank Box 3, Nr. 240, dort 22 x 28 cm, datiert auf 1939. Unter: Gif h 3, Nr. 1632, datiert mit 1938 (abfotografierte Seite von Autobiografie). Unter: Gif h 5, Nr. 1682, wiederum datiert mit 1939 (abfotografierte Seite von Autobiografie). Es ist aber eher Ewings Datierung zuzustimmen.

⁶¹⁵Vgl. Ewing 1996, S. 81. Laut Teicher (Teicher 1979, S. 22) hat Blumenfeld die Freude über sein Studio, in das er 1936 eingezogen war, sofort in dem Selbstbildnis festgehalten.

⁶¹⁶Vermutlich handelt es sich um eine Aufnahme aus der Serie „Tanz der Wilden“, Saumur, Frankreich, 1938. Abgebildet in Ewing 1996, Abb. 71.

⁶¹⁷Zum Thema Bild im Bild siehe Stoichita 1998.

in der Aufnahme von 1926 zusammen mit Paul Citroen finden,⁶¹⁸ und auch in dem Gemälde, an dem er sich im selben Jahr malend zeigt,⁶¹⁹ findet eine Paraphrase dieses Themas statt. Darüber hinaus schuf Blumenfeld einige Fotografien, die wiederum Fotografien im Bild zeigen.⁶²⁰ Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk wird somit im Bild selbst thematisiert und lässt sich als Metafotografie und als Form der Selbstreflexion bezeichnen. Die Thematisierung des Werkes ist hier neben der Vergewisserung der eigenen künstlerischen Leistung auch eine Form der Selbstbiografie. Dies würde auch erklären, wieso er sie Aufnahme in seine Autobiografie aufgenommen hat.

Auf dem Fußboden, der sich vor der Wand erstreckt, liegen weitere zahlreiche Fotografien: Akte, Porträts, Detailstudien und Stadtansichten. Davon lassen sich aufgrund der perspektivischen Verzerrung nur wenige identifizieren. So lässt sich im vorderen Drittel die Aufnahme „*Carmen*, das Modell für Rodins *Der Kuß*“ von ca. 1937 erkennen.⁶²¹ Schräg vor dem Spiegel liegt ein Gipsabguss eines weiblichen Torsos. Durch die Spiegelung wird deutlich, dass dieser innen hohl ist. Blumenfeld hat an dem oberen Ende des Torsos, da, wo der Hals beginnen würde, ein fotografisches Porträt einer Frau positioniert, die aus dem Bild heraus – obwohl auf dem Kopf stehend – den Betrachter anzuschauen scheint. Somit wird der Betrachter sowohl von Blumenfeld, der hinter der Kamera hockt, als auch von der Porträtfotografie angesehen, sodass eine eigentümliche Situation der Blickwechsel entsteht.⁶²²

Diese Verlebendigung toter Materie bzw. das Spiel mit Lebendigkeit und Statuarik, dem Echten und dem Künstlichen, ist ein Topos des Surrealismus. Bekanntermaßen bildeten Schaufensterpuppen ein surrealistisches Faszinosum.⁶²³ Auch in der Modefotografie fanden Puppen in den 30er Jahren verstärkten Einsatz. Künstler- oder Schaufensterpuppen, die gesichtslos waren, wurden z. B. von Umbo und Man Ray verwendet, und Cecil Beaton fotografierte 1936 Modelle in der betont steifen Haltung von Puppen.⁶²⁴ Auch Erwin Blumenfeld hat sich in seinen freien Arbeiten mehrfach mit Puppen auseinandergesetzt, so porträtierte er 1945 das Gesicht eines Modells neben dem einer Modepuppe: „Model and

⁶¹⁸Abbildung 5.

⁶¹⁹Abbildung 9.

⁶²⁰Wie in der Fotografie seines Wohnzimmers aus dem Jahr 1931. Vgl. Ewing 1996, S. 33.

⁶²¹Abgebildet in Ewing 1996, Abb. 76.

⁶²²Eventuell ließe sich ein Verweis auf das Pygmalion-Motiv erkennen, denn der Torso wirkt einerseits durch die Fotografie des Frauenbildnisses wie zum Leben erweckt, andererseits wird er aber durch den Blick in das leere Innere als tote Materie gekennzeichnet. Eine ausgesprochen ähnliche Komposition lässt sich bei Newtons „Self-portrait with wife and models“, *Vogue Studio*, 1981, finden. [Abbildung 34]. Dort vollzieht sich die Verlebendigung in der Darstellung des unbelebten Rückens und der vitalen Vorderansicht des Modells. Siehe Abschnitt 3.2.1.

⁶²³Vgl. Schneede 2006, S. 149, Wood 2007, S. 10f. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang nur an die „Exposition internationale du Surréalisme“ in der Galerie des Beaux-Arts von 1938, in der zahlreiche Kleiderpuppen von bekannten Mitgliedern der damaligen Surrealistengruppe dekoriert, bekleidet und gestaltet wurden. Darunter waren u. a. Salvador Dalí, Max Ernst, Marcel Duchamp und Man Ray. Vgl. Kranzfelder 1993, S. 64.

⁶²⁴Vgl. Podbrecky, Inge: Modefotografie und bildende Kunst um 1930. Aspekte einer Beziehung. In: Ingrid Brugger (Hrsg.): Modefotografie von 1900 bis heute. (Ausst. Kat.) Wien: Kunstforum Länderbank, 1990, S. 21–27, hier S. 21.

Mannequin“.⁶²⁵ Doch das Spiel mit den Kontrasten von belebt und unbelebt fand seinen Ort nicht nur in Arrangements mit Puppen, sondern auch mit antikisierenden Skulpturen.⁶²⁶ Dies wiederum fand schnell Eingang in die kommerzielle Fotografie. So haben Man Ray, George Hoyningen-Huene und Horst P. Horst häufig den weiblichen Körper in Bezug zu einer antiken Skulptur gestellt.⁶²⁷ Dies ist zum Beispiel bei der Werbeaufnahme für „Charneaux Caslis“ von Man Ray der Fall, der mit starkem, von rechts einfallendem Licht den fragmentierten Oberkörper einer Frau mit BH neben dem Torso einer antiken Venusfigur platziert.⁶²⁸ Dabei ist der Kopf der Frau ab dem Kinn vom oberen Bildrand abgeschnitten und wird dadurch in gewisser Weise zerstückelt.⁶²⁹ Die Fragmentierung des weiblichen Körpers ist auch bei Blumenfelds Akten ein immer wiederkehrendes Thema, verhüllt er doch einzelne Körperteile oder nutzt den fotografischen Bildausschnitt, um die Gesichter der Modelle abzuschneiden. Deutlich wird diese Vorgehensweise anhand eines Aktes, der um 1936 in Paris entstand, bei dem der Körper einer Frau zum Torso reduziert wird, indem er Gesicht, Arme und Oberschenkel kurz nach ihrem Ansatz mit dunklen Tüchern abdeckte.⁶³⁰

In Blumenfelds Fotografie in seinem Pariser Atelier vollzieht sich die Verlebendigung und deren Auflösung allein durch den Spiegel, der gleichzeitig den Fotografen im auslösenden Moment in den bildimmanenten Raum einfügt. Blumenfeld, der sich im Zentrum des Bildes – im Spiegel – befindet, schaut nicht durch den Sucher der Kamera, sondern rechts an ihr vorbei, sodass sein Gesicht neben der Kamera sichtbar wird. Der Spiegel dient in diesem Fall als Instrument zur auktorialen Einfügung – Blumenfeld hält auch die Entstehungsbedingungen des Fotos im Bild fest und erweitert zugleich den Bildraum nach vorn. Er kennzeichnet sich als Autor, als Bildschaffender. Insofern ist dieses Selbstbild der Kategorie des Index zuzuordnen, der die Entstehungsbedingungen des Bildes während des Fotografierens fixiert und zur eigentlichen Bildaussage macht und nach Austin zudem als performativ bezeichnet werden kann.⁶³¹ Darüber hinaus macht sich Blumenfeld bereits während der Aufnahme selbst zum Bild, da der Spiegel ihn bereits in eine zweidimensionale Fläche überführt und er somit

⁶²⁵Schwarz-Weiß-Fotografie. Aus: Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie. Köln: König, 1999, S. 140.

⁶²⁶Die Suche nach Analogien zum menschlichen Körper führte die Surrealisten zu Schaufensterpuppen, Kleiderständern und antiken Statuen, oft einhergehend mit einer Fragmentation des Körpers. Vgl. Martin 1989, S. 49ff.

⁶²⁷Vgl. Podbrecky 1990, S. 21.

⁶²⁸Man Ray: „Charneaux Caslis“, ca. 1927, Silber-Gelatine-Print. In: Hall-Duncan 1979, S. 88.

⁶²⁹Die Deformierung des weiblichen Körpers wurde mit Hans Bellmers lebensgroßen Puppen in besonderem Maße vollzogen. Sie bestehen oft nur aus anscheinend wahllos zusammengesetzten weiblichen Körperteilen. Auf Bellmer kann in diesem Zusammenhang jedoch nicht weiter eingegangen werden. Zu der Zerstückelung des Körpers und der nicht-personalen Darstellung vgl. Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Ilsebill Barta (Hrsg.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin: Reimer, 1987, S. 239–260, hier S. 252ff. Dies wird auch bei Newtons Frauenbild noch einmal zur Sprache kommen, siehe Abschnitt 3.2.1.

⁶³⁰Akt (ohne Titel), Paris, ca. 1936. Vgl. Ewing 1996, Abb. 88. Ebenfalls ist bei seiner Aufnahme eines „Akts unter nasser Seide“, Paris, ca. 1937, in der der weibliche Körper einerseits verhüllt ist, die Seide andererseits die Körperkontur nachzeichnet, das Gesicht unkenntlich gemacht. Vgl. Ewing 1996, Abb. 61.

⁶³¹Allerdings ist bei der vorliegenden Fotografie der symbolische Gehalt aufgrund der eingefügten Werke und der Selbstinszenierung als Fotograf in seinem Studio mindestens ebenso bedeutsam.

eine ähnliche Medialität wie die ihn umgebenden Fotografien einnimmt. Somit thematisiert Blumenfeld auch die Ikonizität der Fotografie, die als „Spiegel der Natur“ zu gelten scheint. Dem Betrachter muss der Blick auf die Rückseite verwehrt bleiben, er kann den Fotografen nur in einem Bild unter weiteren Bildern ausmachen.

Das Selbstbildnis zeigt den Fotografen umgeben von seinem Œuvre, dessen Auswahl er gezielt geschaffen hat, worauf eine bislang unpublizierte fotografische Vorstudie verweist: [Abbildung 15].⁶³² Dort ist eine ähnlich Bildanlage zu erkennen. Wieder ist der Spiegel an die Wand gelehnt und von zahlreichen Fotografien umgeben. Allerdings ist der Bildausschnitt anders gewählt: Er ist wesentlich größer und lässt die Solarisation, die über dem Spiegel hängt, vollkommen sichtbar werden. In der Mitte des Spiegels ist die Kamera auf dem Stativ zu erkennen, die vermutlich mit Hilfe eines Selbstauslösers ausgelöst wurde. Die Fotografien, die Blumenfeld auf dem Fußboden ausgelegt hat, sind im Gegensatz zu der endgültigen Bildanlage akribisch geordnet und in ein Raster von sechs mal vier Fotografien eingereiht. Blumenfeld gelangt von links ins Bild: Er stützt sich auf seinen Knien und Händen ab, während er sich bis zum Spiegel vorreckt und kritisch über seine rechte Schulter hinweg in Richtung der Kamera schaut. Er trägt eine schwarze Hose, ein helles, kariertes Hemd und darüber eine dunkle Weste. Diese Bekleidung hält er auch in der [Abbildung 7] bei, doch dort hat er ein schwarzes Jackett übergezogen, was ihm eine gewisse Eleganz verleiht. Der Torso ist in der ersten Aufnahme noch nicht integriert, doch das Frauenbildnis, das sich später am oberen Ende des Torsos befinden wird, lässt sich bereits auf dem Fußboden liegend erkennen.

Durch die Vorstudie zeigt sich, dass Blumenfeld seine Bildkomposition, die Stellung des Spiegels, die Auswahl der Fotografien und darüber hinaus seine Kleidung durchdacht gewählt hat. Selbstbewusst präsentiert er sich inmitten seiner Werke. Auffällig ist, dass es sich bei diesen nicht um Modefotografien handelt, was darin begründet liegt, dass er seinen Durchbruch als Modefotograf zu diesem Zeitpunkt noch nicht geschafft hatte. Der Stolz über sein neues Studio⁶³³ und das Selbstbewusstsein als Fotograf drücken sich besonders aus. Dieses Selbstbildnis wurde von Blumenfeld als Abbildung in seiner Autobiografie zur Publikation freigegeben, was zeigt, wie wichtig es ihm gewesen sein muss.⁶³⁴ Insofern bildet es einen der wenigen Sonderfälle, in denen er sich in Selbstbildnissen bewusst einem Publikum präsentiert. Es dient der Repräsentation als künstlerischer Fotograf und der Darstellung des Stolzes über sein Werk. Der Spiegel dient dabei der auktorialen Einfügung, ist dem eigentlichen Bildgegenstand, der Präsentation des Œuvres, aber eher untergeordnet. In einer späteren Aufnahme, die in New York entstand, gewinnt der Spiegel hingegen zu einem eigenständigen Darstellungsmoment.

Erwin Blumenfeld verbindet hier die selbstkritische Auseinandersetzung mit seiner Reflexion im Spiegel mit einer Hinterfragung der Repräsentationsmöglichkeiten und perspektivi-

⁶³² Befindet sich in Besitz Henry Blumenfelds, PNC 7, Nr. 845, 24 x 30 cm, dort als Datierung 1939 angegeben.

⁶³³ Im Jahr 1955 hat sich Blumenfeld übrigens in seinem New Yorker Studio, 222 Central Park South, 1955, fotografiert. Besitz Henry Blumenfelds: Gif Home Box 1, Nr. 14, 26 x 34 cm.

⁶³⁴ Vgl. Blumenfeld 1998, Cover und S. 314 und Blumenfeld 1999, S. 229.

schen Bedingtheiten des fotografischen Mediums, so wie es auch von den surrealistischen Fotografen Man Ray und Raoul Ubac praktiziert wurde. So zeigt eine um 1948 von Blumenfeld in New York aufgenommene Fotografie neben einem weiblichen Akt auch eine verborgene Selbstdarstellung des Fotografen, [Abbildung 8].⁶³⁵ Die vorliegende Aufnahme wurde zu Blumenfelds Lebzeiten nicht publiziert und auch in seiner Publikation „Meine 100 besten Fotos“, die ein Resumée seines fotografischen Œuvres darstellt, wird ihr kein Platz eingeräumt. Diese Vorgehensweise lässt darauf schließen, dass er sie vermutlich als eines seiner fotografischen Experimente ansah und sie daher keinem breiten Publikum zugänglich machen wollte. Der Gebrauch dieses Selbstporträts wäre somit von privatem Charakter, der sich mit dem Willen zum künstlerischen Selbstaussdruck verbindet.

Da Blumenfeld nach seiner Emigration in die USA 1941 dort kaum Ausstellungsmöglichkeiten hatte, mag es nicht verwundern, dass diese Fotografie kein großes Publikum finden konnte. Dennoch bleibt zu beachten, dass die Bildkomposition, auf die im Folgenden genauer eingegangen werden soll, für Auftragsarbeiten *nicht* verwendet wurde und von Blumenfeld nur im Rahmen seiner Selbstdarstellungen eingesetzt wurde. Zwar sind einige seiner Mode- und Aktaufnahmen unter Einsatz von Spiegeln entstanden, doch dem Rundspiegel kommt nur in seinen Selbstbildnissen eine größere Bedeutung zu, was bisher in der Forschung noch keinerlei Aufmerksamkeit erfahren hat. Blumenfeld thematisiert hier die Bedingtheiten des Spiegels und die Repräsentationsmöglichkeiten des fotografischen Mediums sowie die Rolle des Betrachters und des Betrachteten. Die Reflexion im Konvexspiegel wird zu einer Reflexion über die Fotografie, die zudem auf den Surrealismus rekurriert.

Die Fotografie wird von einer Spiegelglaskugel bestimmt, die fast den gesamten Bildraum einnimmt. Der Blick des Betrachters fällt zuerst auf einen liegenden, unbekleideten Frauenkörper, der das untere Drittel der Kugel dominiert und der aufgrund der konvexen Wölbung des Spiegels in Verzerrung wiedergegeben wird. Schützend hält die Frau ihre rechte Hand vor ihre Scham, der linke Arm ist vor ihrem Gesicht abgespreizt.⁶³⁶ Den Blick hat sie auf einen Punkt links außerhalb des Bildraumes gerichtet, sodass ihr Gesicht durch die Streckung des Halses und die Krümmung des Spiegels fast unkenntlich wird. Ihr Körper wird am rechten Bildrand auf Höhe der Unterschenkel abgeschnitten. Am unteren Bildrand ragt die weibliche Brust, die sich vor der Kugel befindet, in den Bildraum. Ebenfalls ist links daneben andeutungsweise der ausgestreckte linke Arm der jungen Frau zu erkennen, der die Kugel zu umgreifen scheint. Das Modell liegt auf einem hellen Untergrund, der gleichzeitig auch den oberen Abschluss des fotografischen Abzugs bildet und die Kugel nur geringfügig räumlich einbettet.

Hinter dem liegenden Modell erweitert sich der Blick des Betrachters durch die bildimmanente Spiegelung auf den hinter ihm befindlichen Bildraum. Dort ist in der fast verzerrungsfreien Mitte der Fotograf neben seiner Kamera zu sehen. Die Kamera befindet sich auf

⁶³⁵Vgl. Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Akt, um 1948. In: Blumenfeld 2000, S. 5. Ein Abzug befindet sich im Besitz Henry Blumenfelds, Paris. Er trägt dort die Bezeichnung: In spherical mirror, New York, 1948, s/w-Fotografie, 28x36cm, Gif Home Box 1, Nr. 36.

⁶³⁶Aufgrund der Spiegelung erscheinen Links und Rechts vertauscht.

einem Stativ, wobei das Objektiv fast exakt das Zentrum des fotografischen Bildes einnimmt. Blumenfeld fixiert mit der einen Hand das Stativ, mit der anderen betätigt er den Auslöser. Bekleidet mit einer dunklen Hose und einem weißen Hemd ist er zwar deutlich zu erkennen, doch sein Gesicht bleibt im Dunklen verborgen. Seinen Blick hat er auf die Kamera gerichtet, um dort letzte Einstellungen zu überprüfen.

Links oberhalb der Kamera befindet sich eine runde Lampe mit einem weißen Rand, die jedoch nicht angeschaltet ist. Das Licht wird indes von zwei weiteren Lampen auf das Modell geworfen, die sich im Raum ungleich verteilt, links und rechts neben der Kamera befinden. An der oberen rechten Seite der Glaskugel ist schemenhaft die helle Decke des Raumes zu erkennen. Der Fotograf bewahrt in dieser Aufnahme eine professionelle Distanz zum Modell. Er ist in dem Rundspiegel, der von dem unten liegenden weiblichen Akt dominiert wird, nur als Reflex zu erkennen und scheint sich somit diesem Bildgegenstand unterzuordnen.

Die Fotografie entstand in Blumenfelds New Yorker Studio in 222 Central Park South, das er seit 1943 gemietet hatte.⁶³⁷ Dort konnte er sich schnell zwischen dem Studio und seiner Dunkelkammer bewegen, was für seine zügige Arbeitsweise große Vorteile bot und ihm erlaubte, seine Resultate schnellstmöglich zu begutachten.⁶³⁸ In seinem New Yorker Studio entstanden zahlreiche Aktaufnahmen mit Hilfe sphärischer Spiegel, die die Modelle oftmals grotesk verzerrten, oder unter Einsatz zerbrochener Spiegel, deren Resultate an kubistische Porträts erinnern.⁶³⁹ Doch dem Konvexspiegel kommt allein in den Selbstdarstellungen ein besonderer Stellenwert zu.⁶⁴⁰

In Blumenfelds Selbstbildnis ist ein Einfluss des Neuen Sehens zu verzeichnen, bei dem u. a. die Perspektive in extremer Auf- und Untersicht gestaltbildend war. Aber auch der surrealistische Einfluss ist hier erkennbar, war Blumenfeld doch ein treuer Leser der *Minotaure*, in der 1938 ein Artikel zu Spiegelungen erschien, der von Raoul Ubac illustriert wurde und ebenfalls eine Spiegelkugel zeigt, die hier allerdings für eine Landschaftsaufnahme verwendet wurde.⁶⁴¹ Hier ist die Spiegelkugel allerdings nicht für eine Selbstdarstellung genutzt

⁶³⁷Vgl. Ewing 1996, S. 250.

⁶³⁸Vgl. Ewing 1996, S. 104.

⁶³⁹So ist zum Beispiel ein mehrfach zerbrochener Spiegel 1947 für eine Modeaufnahme „John Frederic’s Head“ verwendet worden, sodass das Gesicht des Modells fragmentiert fünfmal erscheint. Vgl. Martin 1989, Abb. S. 40. Blumenfeld nutzt diese surrealistisch anmutende Inszenierung, um die Frage nach der Perzeption verschiedener Realitätsebenen zu stellen.

⁶⁴⁰Im Nachlass des Fotografen befindet sich eine Fotografie, die kurz vor oder nach dieser Aufnahme entstanden sein muss. Erwin Blumenfeld: „Studio, 222 Central Park South“, New York, 35,6 x 28,2 cm. In: Deborah Bell Photographs 2005, Abb. 22. Dort wird vermutlich fälschlich als Entstehungsdatum ca. 1943 angegeben. Blumenfeld ist hier hinter der Kamera schemenhaft zu erkennen und der Bildausschnitt größer gewählt, sodass der Bereich vor der Spiegelung einen größeren Raum einnimmt. Blumenfeld schuf noch weitere Fotografien, die unter Einsatz eines Konvexspiegels entstanden. Es handelt sich dabei ausschließlich um experimentelle Arbeiten, in die er Selbstporträts integrierte. Weitere Selbstporträts mit Konvexspiegel befindet sich im Bestand Henry Blumenfelds: „Erwin and breasts mirrored in sphere“, 1945, s/w-Fotografie, 29x36 cm, Gif Bank Box 3, Nr. 278; „Erwin in Big spherical mirror“, 1948, New York, s/w-Fotografie, 28x36cm, Gif Home Box 1, Nr. 29. In einem Zerrspiegel: „Erwin distorted head plus woman“, 1942, New York, s/w-Fotografie, 28x35 cm, PNC 7, Nr. 832; „Erwin in distorted mirrors“, 1946, s/w-Fotografie, 26x32 cm, PNC 7, Nr. 849. Die Titelgebung und Nummerierung erfolgte durch Henry Blumenfeld.

⁶⁴¹Vgl. Mabile, Pierre: *Miroirs*. In: *Minotaure*, 11/ 1938, S. 14–18, hier S. 15.

worden; durch die dunklen Tonwerte ist die Kamera auf dem Stativ nur zu erahnen. In dem Text heißt es: „Les miroirs, dans le mystère de leurs surfaces polies semblables à des eaux calmes solides évoquent des problèmes fondamentaux: l'identité du moi, les caractères de la réalité.“⁶⁴² Diese angesprochene Identitätsproblematik des Surrealismus war für Blumenfeld ein immer wiederkehrender Topos, der sich durch sein gesamtes Selbstbildniswerk zieht.

Blumenfeld nutzte den Konvexspiegel, der naturgemäß Bilder liefert, die virtuelle, aufrechte, seitenverkehrte aber auch verkleinerte Abbilder der Wirklichkeit sind, für diese Selbstbildnisse, und hinterfragt dessen Abbildqualitäten.⁶⁴³ Denn durch ihre Verzerrung unterscheiden sie sich von planen Spiegeln, die durch die naturgetreue Wiedergabe mimetischer sind.

Zugleich steht diese Selbstdarstellung in einem weiteren und alltäglicheren Bezugsfeld als nur dem selbstreferentieller Kunst: Als Vorläufer des Formenregisters der fotografischen Avantgarde gilt die Scherz fotografie bzw. der so genannte „Fotografische Zeitvertreib“, der bereits am Ende des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert von Amateuren betrieben wurde. Er nahm den „modernen Blick“ vorweg, welcher von der Avantgarde rund 30 Jahre später zur Hinterfragung des fotografischen Mediums genutzt werden sollte.⁶⁴⁴ So gibt eine Publikation mit dem bezeichnenden Titel „Foto-Humor“ aus dem Jahre 1934 Hinweise darauf, wie man eine Spiegelkugel für Selbstbildnisse nutzen kann und lässt dabei einen ähnlichen Bildaufbau wie bei Blumenfeld erkennen.⁶⁴⁵ Die Antwort auf die Frage nach der Intention für solch eine Selbstreferenz findet sich also in der Reflexion der Medialität und gleichzeitig in einer humorvollen Auseinandersetzung mit dem Ich, die Blumenfeld in vielen seiner Selbstbildnisse thematisierte.

Deutlich aber zeigt sich eine bewusste Rezeption der surrealistischen Fotografie anhand einer weiteren, bislang unveröffentlichten Selbstdarstellung, die mit Hilfe einer Spiegelkugel entstand. Sie wurde von Henry Blumenfeld auf 1945 datiert und trägt die Bezeichnung „Erwin and breasts mirrored in sphere“, [Abbildung 16].⁶⁴⁶ Dort fällt der Blick des Betrachters

⁶⁴²Mabille 1938, S. 14.

⁶⁴³Zum Konvexspiegelbild in der Fotografie siehe: Sobieszek/Irmas 1994, S. 26f. Konvexspiegel waren mit ihrer zentrischen Verzerrung und der Erweiterung des bildimmanenten Raumes schon früh ein beliebtes Motiv. Beispielsweise zeigt sich in einer Fotografie, die um 1900 entstanden ist, ein anonymer Fotograf mit zahlreichen weiteren Personen als Reflex in einer spiegelnden Gartenkugel. Anonym: „Autoportrait de groupe dans une boule de jardin“, um 1900. Silbergelatine, Paris, Privatsammlung. In: Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie 2004, S. 71. Im Zentrum ist wieder naturgemäß der Fotograf mit der Kamera zu sehen, er steht links hinter der Kamera und betätigt gerade den Auslöser. Um ihn herum stehen mehrere Damen in hellen Kleidern, der bürgerlichen Mode des Jahrhundertwechsels entsprechend, und Herren in schwarzen Anzügen. Alle Personen schauen auf die Kamera bzw. in die Spiegelung in der Glaskugel. Durch die Rundung sind die Personen, die sich weiter entfernt vom Bildzentrum befinden, verzerrt wiedergegeben, doch der Fotograf entgeht wegen seiner zentralen Stellung diesem physikalischen Umstand. Das Amüsement an der Verzerrung und das Spiel mit der Optik scheint die Grundlage für diese Fotografie zu sein.

⁶⁴⁴Vgl. Chéroux, Clément: Wie man sein Leben aufs Spiel setzt, um die Leser zu erfreuen. In: Rundbrief Fotografie, 1999, Heft 2, S. 3–4.

⁶⁴⁵Vgl. Albrand, Carlheinz: Foto-Humor. Fotomontage, Scherz, Ulk und Trick. 10. Auflage. Bad Harzburg, 1934.

⁶⁴⁶Erwin and breasts mirrored in sphere, 1945, s/w-Fotografie, 29x36 cm, Gif Bank Box 3, Nr. 278. Im Besitz Henry Blumenfelds, Paris.

von oben auf die bereits beschriebene Spiegelglaskugel, die Erwin Blumenfeld am unteren Bildrand in den Armen hält. Ihm gegenüber, am oberen Bildrand, sitzt ein Aktmodell, das ebenfalls die Kugel in den Armen hält. Die beiden Akteure halten sie sitzend auf ihrem Schoß, ihre Oberschenkel sind jeweils rechts und links seitlich der Kugel zu erkennen. Während Blumenfeld in die Kugel schaut und somit in direkten Blickkontakt zum Betrachter tritt, sieht das Modell nach oben, sodass nur ihr Kinn von unten zu erkennen ist.

Dies erinnert an Man Rays berühmte Detailaufnahme eines weiblichen Kinns mit in den Nacken zurückgeworfenem Kopf, das unter dem Titel „Anatomies“ 1934 veröffentlicht wurde und als Auseinandersetzung mit der „phallischen Frau“ im Surrealismus immer wieder herangezogen wird.⁶⁴⁷ Es ist anzunehmen, dass Blumenfeld diese Fotografie kannte. Der nahezu überstreckte Hals der Frau wird in Man Rays Fotografie – einer Detailvergrößerung – zu einer phallischen Erscheinung; das Spiel mit der Androgynität bzw. dem Geschlechtertausch – dem Gender Crossing – war ein surrealistisches Faszinosum. Ganz deutlich zeigt sich an diesem vielzitierten Beispiel von der „phallischen Frau“ die Metamorphose der Geschlechter im Surrealismus und zielt zugleich auf die Begehrlichkeiten des Betrachters.⁶⁴⁸ Dies wird auch bei Newtons Weiblichkeitsentwürfen von Bedeutung sein.⁶⁴⁹

In beiden Fotografien wird der Frauenkörper zwar fragmentiert, doch im Gegensatz zu Man Ray zeigt Blumenfeld den Oberkörper und die Arme des Modells und lässt so keine Zweifel über die anatomische Einordnung aufkommen. Die Brüste der Frau werden zudem doppelt in Szene gesetzt: Zum einen sind sie vor bzw. oberhalb der Kugel zu sehen, zum anderen werden sie von unten reflektiert. Da das Gesicht der Frau nicht erkennbar ist, bleibt sie auf ihre Körperlichkeit zurückgeworfen, im Gegensatz zu dem Fotografen, dessen Gesicht frontal zu sehen ist. Aufgrund der Aufnahmesituation, der verwendeten Spiegelkugel sowie der beiden Scheinwerfer an der Decke und dem hellen Hemd Blumenfelds liegt die Annahme nah, dass diese Fotografie, ebenso wie die beiden bereits beschriebenen, in derselben Aufnahmesituation entstanden sind. Somit wäre eine Datierung von 1948 anzunehmen.

Im Unterschied zu den beiden anderen Fotografien ist Blumenfeld hier näher an das Aktmodell und die Kugel herantreten, sodass er nicht mehr nur als entfernter Reflex im Raumhintergrund zu erkennen ist. Die perspektivische Verzerrung ist nicht so stark ausgeprägt wie in den Fotografien mit liegendem Akt. Wie anhand der Bildbeispiele deutlich wurde, bot das Spiel mit der Perspektive und Raumkonstruktion im Konvexspiegel für Blumenfeld ein faszinierendes Betätigungsfeld.

⁶⁴⁷Um 1930, publiziert 1934 in „Man Ray Photographies 1920-1934 Paris“. Vgl. Philipp, Claudia Gabriele: *Schöne Männer und starke Frauen. Fotografische Visionen der Vollständigkeit*. In: Wilhelm Hornbostel, Nils Jockel (Hrsg.): *Nackt. Ästhetik der Blöße*. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Prestel, 2002, S. 45–56, hier S. 50ff.

⁶⁴⁸In Man Rays bekanntem Akt von Meret Oppenheim hinter einer Tiefdruckpresse („*Erotique-voilé*“, 1933) befindet sich beispielsweise der Griff des Rades auf Höhe ihres Schambereiches, sodass er dadurch wie ein Phallus erscheint. Vgl. Schneede 2006, Abb. S. 186; vgl. Philipp 2002, S. 50. Bei der Faszination des Geschlechterwandels denke man nur an Claude Cahuns androgyne Inszenierungen oder Marcel Duchamps’ Rollenspiel als Rose Sélavy, um 1924.

⁶⁴⁹Siehe Abschnitt 3.2.1.

Wieder sind Parallelen zu Kertész zu erkennen, der 1933 auch mit einer auktorialen Einfügung in einer verzerrten Spiegelung spielt. In seinem Selbstporträt mit anamorphem Akt, das einer Serie entstammt, ist er als Reflex deutlich am rechten Bildrand zu erkennen.⁶⁵⁰ Doch im Gegensatz zu dem Selbstbildnis Erwin Blumenfelds ordnet sich Kertész dem weiblichen Akt nicht so stark unter, obwohl dieser ungefähr zwei Drittel des Bildes einnimmt. Der weibliche Körper ist hier nicht durch einen Konvexspiegel, sondern durch einen mehrfach gebogenen Spiegel, wie er sich in Spiegelkabinetten finden lässt, deformiert. So ist die Frau insgesamt vier Mal zu sehen, teilweise auf dem Kopf stehend; eine anamorphe Erscheinung, in der die Vervielfachungen ineinander übergehen und zu verwachsen scheinen.

Der Akt wirkt daher deutlich abstrahierter und nahezu wie ein dekoratives Element, neben dem sich Kertész links hinter seiner Kamera zeigt. Dabei ist sein Gesicht ebenfalls leicht verzerrt wiedergegeben, doch dabei besser zu erkennen, als es bei Blumenfelds Bildlösung der Fall war. Auch hebt er sich vor dem schwarzen Hintergrund dank seines weißen Hemds und des reflektierenden Stativs stark hervor. Die Augentäuschung und die Umkehrung der Perspektive, die bei dem Betrachter Irritationen hervorruft, verbindet der Fotograf mit einer Selbstdarstellung, in der er – obwohl er nur am Bildrand steht – deutlich zu erkennen ist. Es handelt sich dabei um eine freie Arbeit. Hingegen gelang es Beaton, der spiegelnde Oberflächen jeglicher Art dafür nutzte, fotografische Selbstdarstellung zu schaffen, sogar in wenigen Fällen, sich in Auftragsarbeiten 'einzuschleichen'.⁶⁵¹ Dabei stand weniger der künstlerische Anspruch, sondern mehr seine Selbstrepräsentation als Mode- und Gesellschaftsfotograf im Vordergrund. Beaton ist sicherlich als der extrovertierteste Fotograf in Blumenfelds Generation zu bezeichnen, der Spiegel nicht als Mittel der Selbstbefragung, sondern als Möglichkeit der Darstellung als „operante Instanz“ nach Stoichita zu nutzen wusste, worauf an späterer Stelle noch eingegangen wird.

Das Spiel mit der Wahrnehmung und der optischen Verzerrung ist ebenso bei Man Ray zu finden. Dieser hat in einem Selbstbildnis aus dem Jahre 1938 die Bedingungen der Spiegelkugel sogar noch weiter dramatisiert, indem er den gesamten Abzug durch Beschneidungen in Kreisform brachte, [Abbildung 17].⁶⁵² Man Ray steht in dieser Aufnahme in seinem Pariser Studio links neben der auf einem Stativ befindlichen Kamera und schaut frontal zum Betrachter bzw. zu seinem Spiegelbild. Wie bei Blumenfeld liegt sein Gesicht im Dunklen, sodass es sich weniger um ein repräsentatives Selbstporträt, sondern mehr um eine auktoriale Einfügung durch Verdeutlichung des Produktionsszenarios handelt. Durch den Einsatz eines weiteren, aber planen Spiegels, wird die Aufnahmesituation im unteren Viertel der Kugel erneut gespiegelt. Dort ist Man Ray sozusagen auf dem Kopf stehend reflektiert. Besonders hervorzuheben ist aber die Ausklammerung des Umraums durch die Beschneidung: Wäh-

⁶⁵⁰ André Kertész: Self-portrait with „Distortion No. 91“, 1933. In: Sobieszek/Irmas 1994, Abb. 52. Bei Baatz 2004, S. 102 trägt die Fotografie den Titel „Distortion Nr. 20“.

⁶⁵¹ Siehe Abschnitt 3.1.2.

⁶⁵² Man Ray: Selbstporträt, Distorsion, 1938. Silbergelatine, 15,7cm Durchmesser, Paris, Privatsammlung. In: l'Écotois, Alain Sayag Emmanuelle de (Hrsg.): Man Ray. Das photographische Werk. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1998, S. 4.

rend bei Blumenfeld und Kertész der Umraum der Kugel mit einbezogen wird und somit die Aufnahmebedingungen abgebildet werden, ist dies bei Man Ray nicht mehr der Fall.

Dies führt zu einer Irritation beim Betrachter, der sich beispielsweise an Parmigianinos Selbstbildnis aus den Jahren 1523-24 erinnern fühlen könnte, bei dem auch das gesamte Bild als Reflexion aufgefasst wird.⁶⁵³ Eine Besonderheit dieses ungewöhnlichen Selbstbildnisses, in dem sich der Künstler malend darstellt, ist die gewölbte Kugelform des Bildträgers, der eine Reflexion eines konvexen Spiegels trägt. Durch die übergroße Fokussierung der Hand wird das Entstehen des Gemäldes symbolisch thematisiert.⁶⁵⁴ Die Grenzen von Darstellung und Wirklichkeit verschwimmen, Parmigianino wollte die Illusion erzeugen, dass es sich bei dem Gemälde selbst um eine Spiegelung handele. Daher hat er auch den umgebenden Raum nicht abgebildet, wie es bei Blumenfeld der Fall ist.

Zudem lässt das Motiv der Kugel an den Kosmos und die Unendlichkeit in der Abgeschlossenheit der Form denken. Blumenfeld hingegen geht nicht so weit, da er das rechteckige Format des Abzuges beibehält und den Raum vor der Kugel abbildet. Die Durchbrechung der linearen Perspektive durch Einsatz des Spiegels und die gleichzeitige Einbeziehung der räumlichen Gegebenheiten bei Blumenfeld ist bei Man Ray und auch bei Parmigianino nur auf die Spiegelung und somit auf eine konventionelle Perspektivkonstruktion zurückgeworfen. So schafft Blumenfeld in seiner ungewöhnlichen Bild- und Raumkonstruktion, die Sehgewohnheiten durchbricht, nicht nur eine skeptische Selbstreflexion, sondern auch eine medienkritische Auseinandersetzung mit der Ontologie und den apparativen Gesetzmäßigkeiten des fotografischen Bildes.

Denn er hinterfragt in seinem Selbstporträt mit anamorphotischem Akt die Sehgewohnheiten des an der Zentralperspektive geschulten Betrachterblicks.⁶⁵⁵ Der weit verbreiteten Annahme, dass die menschliche visuelle Wahrnehmung mit der Kameraaufzeichnung identisch sei, widerspricht Blumenfelds Selbstbildnis mit Akt, dessen ungewöhnliche Raumkonstruktion durch den Einsatz einer optisch verzerrenden Spiegelkugel ermöglicht wird. Das Medium der Fotografie, das am Ende einer Geschichte des stetigen Fortschritts in der Wirklichkeitstreue der Darstellung steht und als Teil der selben Suche nach einem bildlichen Äquivalent des menschlichen Sehens gilt, die seit der Renaissance durch die Erfindung der Zentralperspektive eingelöst schien, wird bei Blumenfeld in seinen Gesetzmäßigkeiten reflektiert. So wird die verzerrte Selbstspiegelung neben der persönlichen Hinterfragung des Ichs auch zu einer Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie genutzt, das aufgrund seiner mechanischen Apparatur gemeinhin als Einlösung der naturwissenschaftlichen Perspektivkonstruktion gilt.

⁶⁵³Parmigianino (eigentlich Girolamo Francesco Maria Mazzola): Selbstbildnis im Konvexspiegel, 1523-24. Durchmesser 24,4 cm, Öl auf Pappelholzkalotte, Kunsthistorisches Museum, Wien. Vgl. Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 112. Vgl. auch Weinhart 2001, S. 33.

⁶⁵⁴Vgl. Stoichita 1998, S. 248.

⁶⁵⁵Vgl. Werner, Anja Nadine: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit anamorphotischem Akt. In: Rundbrief Fotografie, 14/ 2007, Heft 3, S. 3–4.

Seine Selbstdarstellung verbindet sich hier aber auch mit einem surrealen Arrangement, dem verzerrten weiblichen Körper, einem Topos surrealistischer Fotografie. Der oft verdrängten Libido wird somit Raum gegeben, indem die Faszination am erotischen Sehen von Blumenfeld sublim thematisiert wird. Blumenfeld hat sich in seiner Autobiografie mehrfach als Voyeur bezeichnet und dementsprechend dargestellt. In seiner Autobiografie berichtet er u. a. von einer Szene, bei der er seine ältere Schwester Annie und ihre Freundinnen beobachtete, indem er sich im Schrank versteckte und durch ein Astloch schaute. Die 14jährigen entkleideten sich und verglichen ihre Brüste. „So wurde ich eingeweiht in die Mysterien von Lesbos, Samos, Kios und Kos, verliebte mich in junge Lesbierinnen und wurde Voyeur.“⁶⁵⁶, wie Blumenfeld schreibt. Diese provokanten Aussagen über die Faszination an der Schaulust scheinen vorwegzunehmen, was Newton später immer wieder in seiner Autobiografie und in Interviews betont wird und was eine Form der erotomanen Selbstinszenierung bildet.

Der männliche Blick, das Betrachten des weiblichen Körpers, war sicherlich auch ein Faszinosum, das u. a. die Grundlage Blumenfelds fotografischen Schaffens bildete. Bezeichnenderweise wird der erwiderte Blick der Modelle in seinen Aktfotografien kaum gezeigt. Das Gesicht der Frauen liegt entweder im Dunklen, wird mit einem Schleier bedeckt oder gar abgeschnitten.⁶⁵⁷ Laut Yorick Blumenfeld empfand er Gesichter als störend, da sie das Ideal durchbrochen hätten.⁶⁵⁸ Dies zeugt einerseits von Perfektion, ist aber andererseits auch Bestandteil des Voyeurismus, bei dem der Betrachter heimlich schaut, ohne dass das Objekt seiner Begierde dies bemerkt. Es handelt sich also um ein einseitiges Sehen. Bekanntermaßen gehört der Voyeurismus zu den sexuellen Störungen bzw. Perversionen.⁶⁵⁹ Das *heimliche* Schauen ist für den erotischen Genuss konstitutiv.

Der fotografische Blick ist genuin ein Blick des Voyeurs, teilnehmend und distanziert in einem.⁶⁶⁰ Doch in seinen stilisierten Aktfotografien, in denen er eine ewige weibliche Schönheit inszenierte, wird der Blick des Fotografen nur implizit, niemals explizit, wie in den Selbstbildnissen, thematisiert. Dies unterscheidet ihn von Newton, der Jahrzehnte später den Blick des Fotografen im Modelfoto selbst zum Hauptthema machte. „In seinen Bildern gab es wenig emotionalen Kontakt zwischen Modell und Fotograf, die Fotos entstanden eher aus seinen Träumen als aus seiner Begierde.“⁶⁶¹, so Yorick Blumenfeld über seinen Vater. Wie die Untersuchung zeigte, schuf Blumenfeld zwar in seinen Mode- und Aktfotografien eine Ästhetisierung des Weiblichen, doch in seinen Selbstbildnissen stand die Beschäftigung mit der Ambivalenz der Geschlechter im Vordergrund. Mit der Verbindung von Männlich und Weiblich setzte er sich deutlich in seinen Collagen und der ungewöhnlichen Selbstdar-

⁶⁵⁶Blumenfeld 1998, S. 44.

⁶⁵⁷Vgl. Forde 1993, o. S.

⁶⁵⁸Vgl. Blumenfeld 2000, S. 15.

⁶⁵⁹„Voyeurismus ist eine Paraphilie, bei der die sexuelle Erregung dadurch entsteht, dass der Betroffene andere beobachtet, die sich entkleiden, nackt sind oder sich sexuell betätigen, ohne dass die Beobachteten dies bemerken.“ Zimbardo, Philip G.; Hoppe-Graff, Siegfried/Keller, Barbara (Hrsg.): Psychologie. Sechste Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer, 1995, S. 622.

⁶⁶⁰Vgl. Sontag 1984.

⁶⁶¹Blumenfeld 2000, S. 17.

stellung als Gebärender auseinander. Die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen erfolgt also je nach Umfeld vollkommen unterschiedlich: privat schuf er künstliche Hermaphroditen und setzte sich mit der Dichotomie der Geschlechter auseinander, im öffentlichen Bereich und bei Auftragsarbeiten hingegen war er auf der Suche nach einem ästhetisierten weiblichen Schönheitsideal.⁶⁶² Somit lässt sich deutlich auch ein Unterschied der privaten und öffentlichen Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex erkennen, wobei der ästhetische Unterschied evident wird.

Wie bei der eingehenden Betrachtung des Selbstbildnisses mit Modell von 1948, [Abbildung 8], deutlich wurde, hat sich Blumenfeld als Reflex dem eigentlichen Bildthema, dem weiblichen Akt in konvexer Verzerrung, untergeordnet, um die Betrachterperspektive zu hinterfragen. Er überführt die Selbstdarstellung in eine medienkritische Reflexion, die auch dem Surrealismus eigen war. Blumenfeld experimentiert mit der Perspektive, was das Medium der Fotografie als Vollendung der Suche nach dem bildlichen Äquivalent der visuellen Wahrnehmung hinterfragt und stellt sich gleichzeitig in die lange Tradition der auktorialen Einfügung des Autors.

Blumenfelds Interesse an surrealistischer Fotografie endete, wie sich zeigte, auch nach seiner Emigration in die USA nicht, vielmehr nahm er bestimmte Arrangements immer wieder auf und führte sie dort auch in Modefotografien weiter fort. Allerdings entstanden in den späten Jahren kaum noch Selbstbildnisse, worauf schon hingewiesen wurde.⁶⁶³ Eine der wenigen späten Selbstäußerungen soll zum Abschluss hinzugezogen werden, weil es symptomatisch für seinen Umgang mit dem Ich steht und zudem wiederum indirekt auf die surrealistische Ideengeschichte rekurriert.

Um 1953 stellt er sich mit einer Maske dar, die allerdings seine Gesichtszüge nicht zu verbergen scheint, sondern sie karikaturistisch überzeichnet.⁶⁶⁴ Das Gesicht ist mit einer Maske bedeckt, die Blumenfeld am Kinn mit seiner rechten Hand festhält und der er zudem seine Brille aufgesetzt hat. Doch er wird dadurch nicht unkenntlich oder nimmt gar die Rolle einer anderen Person ein, sondern die Erkennbarkeit seiner Physiognomie ist weiterhin gegeben, da die markanten Gesichtszüge in der Maske aufgenommen sind.⁶⁶⁵ Wiederum stellt er

⁶⁶²Es existieren generell nur wenige Selbstbildnisse mit weiblichem Modell. In diesen Selbstbildnissen ist ebenfalls eine Stilisierung von Weiblichkeit und eine Distanz zum Fotografen erkennbar.

⁶⁶³In dem Besitz Henry Blumenfelds befinden sich zwar noch einige Ektas, die Blumenfeld am Set von Modeaufnahmen zeigen, doch bei diesen Aufnahmen scheint es sich nicht um Selbstbildnisse zu handeln. („Holding statue of Helena Rubinstein“, 2 x „Red evening coat“, „In DOP subway add“, „100 Number“. Alle: 1956, Ekta, 8x10 cm, im Besitz Henry Blumenfelds.) Und in einer Zeitschrift, in dem „Blumenfeld at Work“ 1944 vorgestellt wird, ist zwar ein Porträt von ihm in seinem Studio samt Kamera, Beleuchter, Milchglascheibe, Puppe und weiteren Dekorationselementen abgedruckt, doch dabei scheint es sich nicht um ein Selbstbildnis zu handeln. Vgl. Kraus/Downes 1944, S. 38.

⁶⁶⁴Vgl. Billeter 1985b, Abb. 447. Dass das vorliegende Selbstbildnis um 1953 entstanden sein muss, macht eine Fotografie dieser Maske aus Haiti deutlich, die 1953 entstand. Vgl. Blumenfeld 1979, S. 51. In einem Kontaktabzug, der sich in Besitz Henry Blumenfelds befindet und von ihm auf 1955 datiert wird, zeigen 12 Aufnahmen, wie Blumenfeld die Maske aus Haiti aufsetzt und damit spielt. Zudem trägt er dort einen Hut und einen hellen Trenchcoat. Vgl. PNC 7, Nr. 902.

⁶⁶⁵Darüber hinaus sind wiederum seine abgekauten Fingernägel zu erkennen, die Blumenfeld immer wieder thematisiert.

hier die Frage nach der Identität, rund 40 Jahre nach dem ersten Selbstbildnis, das ebenfalls mit einer (geschminkten) Maske operierte, [Abbildung 3].⁶⁶⁶ Wieder wird die Frage nach der Selbstkonzeption und nach der Rolle, die wir alle in der Gesellschaft spielen, thematisiert.⁶⁶⁷

Gewissermaßen knüpft dieses späte Selbstbildnis in Maskierung wiederum an den Surrealismus an, in dem Masken auch ein Faszinosum bildeten.⁶⁶⁸ Ebenso ist die Kostümierung der Surrealisten auch auf die Faszination am Spiel zurückzuführen, so denke man an Man Rays und Marcel Duchamps Verkleidungen sowie die gemeinsame Leidenschaft für das Schachspiel.⁶⁶⁹

Auch in der früheren Fotografie lassen sich unzählige Beispiele für die Verwendung einer Maske, der Verkleidung und dem Rollenspiel finden. Generell lässt sich sagen, dass schon „in den Frühjahren des neuen Mediums [...] dieser Hang zur Inszenierung der eigenen Person in der sich formulierenden Bildthematik“⁶⁷⁰ auftritt. In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts ließen sich viele Menschen in orientalischen Kostümen fotografieren, was dem Orientalismus in der Malerei Rechnung trug, Exotik versprach und gleichzeitig eine Form von Mas-

⁶⁶⁶An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass Blumenfeld in seiner Jugend vom Theater fasziniert war und Schauspieler werden wollte. In Berlin agierte er kurzzeitig als Laienschauspieler, bis der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und die darauf folgende Emigration nach Holland 1918 ihn zwangen, eine neue Sprache zu lernen, weshalb er die Schauspielerei aufgeben musste. Es existiert auch ein Selbstbildnis als Schauspieler, das die Inschrift „Lear“ trägt, und aus den 20er Jahren stammt. Es zeigt ihn als Shakespeare-Schauspieler. Vgl. Adkins 2008, S. 23. Eine ähnliche Aufnahme wurde von Blumenfeld in die Collage „Bühnenkünstler (Comedian)“, 1927, integriert. India ink, coloured crayons and collage on vellum, 229 x 174 mm. In: The Israel Museum 1981, Abb. 9. Dass darüber hinaus Jahrmärkte, der Zirkus und das Theater auf ihn bereits im Alter von acht Jahren eine ausgesprochen große Faszination ausübten, verdeutlicht er auch in seiner Autobiografie. Vgl. Blumenfeld 1998, S. 119f. Dies kann auch als Eskapismus aus den strengen Konventionen des Bürgertums verstanden werden, die seine Familie bestimmten. Blumenfeld nahm früh die Rolle eines Außenseiters ein, auch in der Familie Citroens, seines Schulfreundes. „So ernannte mich diese Familie zu ihrem Witzbold, Hofnarren und Mitesser“ (Blumenfeld 1998, S. 94). Eine sehr frühe Fotografie ohne Datierung, auf der sich das Alter Blumenfelds aufgrund der Verkleidung schlecht erkennen lässt, zeigt ihn der Tat als Hofnarren verkleidet, mit einer karierten, viel zu großen Hose, einem runden Hut und aufgeklebten Bart, in der linken Hand ein Spazierstock, ähnlich einem Zepter. (In: Blumenfeld 1998, S. 93.) Dass sich Blumenfeld auch später noch mit der Figur des Clown bzw. Hofnarren beschäftigte, wird auch darin deutlich, dass er seinem zweiten Sohn den Namen Yorick gab, einer Figur aus Shakespeares Hamlet. Die Faszination für den Jahrmarkt und Zirkus war in Blumenfelds Kindheit nichts ungewöhnliches. Bereits im 19. Jahrhundert übte das Bild des Clowns, die Zirkuswelt und der Jahrmarkt eine besondere Faszination auch auf Schriftsteller und Maler aus, die sich von der täglichen Monotonie der Pflichtergebenheiten ablenken konnten. Vgl. Starobinski, Jean: *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*. Aus dem Französischen von Markus Jakob. Frankfurt am Main: Fischer, 1985, S. 9. Der Clown, Narr oder Gaukler bot für das Künstler-Ich eine Identifikationsfläche, die ermöglichte, sich von der bürgerlichen Gesellschaft abzuwenden.

⁶⁶⁷„Dem lateinischen Wort 'persona' kommen mindestens zwei Bedeutungen zu: im wörtlichen Sinn bezeichnet 'persona' die Maske, die jemand sich aufsetzt, etwa die Teilnehmer einer 'Maskerade' oder aber der Schauspieler im antiken Drama. – Im übertragenem Sinne bezeichnet 'persona' wiederum mindestens zweierlei: erstens, die Rolle, die jemand spielt, etwa die Rolle in einem Drama, aber auch die Rolle 'in der Gesellschaft' (also die Position, den Status); zweitens die Eigenart, die ein Mensch tatsächlich besitzt oder die er sich nur zuschreibt.“ Fisseni 1998, S. 18.

⁶⁶⁸Man denke nur an Man Rays „Noire et blanche“, die in der Juli Ausgabe 1928 der Zeitschrift *Variétés* erschien und ein Frauengesicht neben einer schwarzen, ethnologischen Maske abbildet. Auch Blumenfeld fand diese Art von Masken interessant, hatte er doch in den Amsterdamer Jahren Zugang zu van Liers ethnografischen Beständen. Vgl. de Carvalho 2006, S. 47.

⁶⁶⁹Vgl. Kranzfelder 1993, S. 32ff.

⁶⁷⁰Vgl. Billeter 1985b, S. 20

kerade war. Dies wurde auch in fotografische Selbstporträts übernommen. So stellte sich z.B. Nègre in orientalischer und Nadar in indianischer Bekleidung oder Gewändern vergangener Zeiten dar.⁶⁷¹ Wie Billeter deutlich macht, gehört auch das Selbstporträt als Christus zu den Selbstdarstellungen, die die Einsamkeit, das Unverständnis und die gesellschaftliche Isolation im 19. Jahrhundert thematisieren.⁶⁷² Diese Isolation, die für das Image des Künstlers konstituierend zu sein scheint,⁶⁷³ wird auch bei Blumenfelds erstem Selbstbildnis zum bestimmenden Faktor.

Bei Blumenfeld wird das geschminkte Gesicht in der Spiegelung zu einer Maske, die mit einer fremden, angenommenen Identität spielt. Und so hat Adolphs Recht, wenn er sagt:

„Das zweideutige Spiel zwischen Sein und Schein, das die Maske hervorzaubert, erschüttert das Vertrauen in die Realität, enthüllt deren Relativität und Scheincharakter. Die Maske ist starr, aber auch jederzeit austauschbar, hinter ihren vielfältigen Facetten kann man sich verbergen, mit der eigenen Identität spielen, seine Individualität aufgeben, und so Teil einer Masse werden, die durch die uniformierende Maskerade hergestellt wird.“⁶⁷⁴

In der Maske des Narren, in der Identifikation mit dem Clown, wählte Blumenfeld, wie Adolphs für die Selbstdarstellungen mit Maske im Allgemeinen feststellt, „eine Maskierung, die seine Verletzlichkeit verbirgt und sie ebenso offenbart [...]. Er ist leidendes Opfer und spöttischer Wissender, ein traurig-tragischer Clown, ein verzweifelter Spaßmacher, der den Sinn und die Wahrheit der Welt sucht.“⁶⁷⁵

Die Maske wird oftmals auch in Beziehung zum Tod gesetzt. Schon in Vanitasdarstellungen des 17. Jahrhunderts und vor allem im 19. und 20. Jahrhundert, wo im Taumel der Maskenbälle die Grenzen von Schein und Sein sich aufzulösen scheinen, wird sie ein wichtiges Darstellungselement.⁶⁷⁶ Beispielsweise James Ensors „Selbstbildnis mit Masken“ aus dem Jahre 1899 zeigt, wie die Physiognomie des Künstlers zwischen grotesken und zum Teil unheimlichen Masken den Blickkontakt zum Betrachter sucht und sich dadurch von den unbelebten, aber dennoch sehr lebendig wirkenden Masken abgrenzt.⁶⁷⁷

Blumenfeld wählt bereits als 14-Jähriger die Verkleidung des Pierrots. Dieser ist als „Held eines unaufhörlichen Mißerfolgs“⁶⁷⁸ gleichsam der Macht der Frau unterlegen und mit dem

⁶⁷¹Vgl. Billeter 1985b, S. 20. Zu Nadar auch: Sobieszek/Irmis 1994, S. 12 und Lingwood 1986, S. 5f.

⁶⁷²Anders verhält es sich mit dem Selbstporträt Dürers von 1500, das oftmals als Paradebeispiel für das Bewusstwerden der künstlerischen Identität in der Renaissance herangezogen wird. Vgl. Billeter, Erika: Das (Selbst)Portrait des Künstlers als Christus. In: Philippe Junod (Hrsg.): Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. (Ausst. Kat., Stuttgart) Bern: Benteli, 1985a, S. 59–79.

⁶⁷³Siehe Abschnitt 2.1.

⁶⁷⁴Adolphs, Volker: Der Künstler und der Tod: Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Köln: König, 1993, S. 139.

⁶⁷⁵Adolphs 1993, S. 153.

⁶⁷⁶Adolphs 1993, S. 139f.

⁶⁷⁷120 x 80 cm, Antwerpen, Sammlung Cléomir Jussiant. In: Gasser 1961, S. 212, Abb. S. 213.

⁶⁷⁸Starobinski 1985, S. 64.

Tod verbunden.⁶⁷⁹ Der Clown ist eine Spottgestalt und repräsentiert die Absichts- und Bedeutungslosigkeit, „[. . .] er ist eine Herausforderung an die Unerschütterlichkeit unserer Gewißheiten“⁶⁸⁰. Wenn sich der Poet und auch der bildende Künstler in der Maskerade des Clowns zeigen, wollen sie in diesem extremen alter ego ihre Isoliertheit und Andersartigkeit verdeutlichen.⁶⁸¹

Dies trifft auch auf Blumenfelds spätes Selbstporträt zu, sah er sich doch trotz seines Erfolgs im Metier der Modefotografie als Außenseiter. Dieses Bild kann nahezu paradigmatisch für Blumenfelds Selbstbildnisse gelten: Die Maske stellt die Frage nach Identität, das Erleben von Differenz und die Widersprüchlichkeit von Schein und Sein. Dies erklärt auch das Faszinosum, das die Maske für die Surrealisten bildete, war sie doch eine nach außen wirkende Erscheinung, hinter der sich das Unbewusste verbergen konnte. Zudem diente sie dem Rollenspiel, da sie die Einnahme einer anderen Identität ermöglichte – zumindest für kurze Zeit.

Wie sich zeigte, bildete in den frühen 20er Jahren die Auseinandersetzung mit dem dadaistischen Formvokabular einen wichtigen Aspekt in Blumenfelds fotografischen Selbstdarstellungen, die zumeist noch amateurhaft waren und seinen familiären und freundschaftlichen Umkreis zum Thema hatten. Doch ab Anfang der 30er Jahre, spätestens mit der Entdeckung der Dunkelkammer 1932 änderte sich auch seine Herangehensweise an die Fotografie, die er immer weiter professionalisierte. Deutlich ist dabei der Einfluss der surrealistischen Fotografie, insbesondere Man Rays zu spüren. Bestimmte Elemente der surrealistischen Bildsprache übernahm Blumenfeld auch in seine Selbstbildnisse, wie unbelebte Materie – Torso und Puppe –, Spiegel, technische Experimente wie Solarisationen, den gezielten Einsatz von Licht und generell die Faszination am weiblichen Körper, gepaart mit einer Faszination am Geschlechtertausch und an Androgynität. Diese Selbstbildnisse, die sich mit den Geschlechtern auseinandersetzen, waren, wie sich zeigen ließ, strikt von seinem akt- und modedefotografischen Werk zu unterscheiden, in dem er eine überzeitliche, absolute Schönheit schuf, oftmals gepaart mit einer fotografischen Strenge. Seine Selbstbildnisse dieser Zeit sind hingegen von einem humorvollen Umgang mit sich selbst geprägt – was somit eine Gegenposition zu seinem angewandten Werk bildet.

In seinen New Yorker Jahren schuf er, wenn auch deutlich seltener, Selbstbildnisse, die den surrealistischen Formschatz, sei es durch Solarisation oder durch den Einsatz von Spiegelkugeln und Masken, weiter fortsetzen.⁶⁸² Der Surrealismus war so, neben dem Dadais-

⁶⁷⁹Vgl. Starobinski 1985, S. 64f.

⁶⁸⁰Starobinski 1985, S. 122.

⁶⁸¹Zu Baudelaire und dem Clown als allegorischen Bürgen des Poeten siehe Starobinski 1985, S. 127-143. Im Ende des 19. Jahrhunderts ist das Volkstheater laut Starobinski fast erloschen und die Figuren des Pierrots und des Harlekins gingen in die Obhut der Schriftsteller über. Sie wurden zum „literarischen Gemeinplatz“ (Starobinski 1985, S. 22). Die Künstler ereiferten sich für diese lebendig gebliebenen Formen „naiven Ausdrucks“, doch in die Aufnahme in die Kunst blieben sie nur als Nachglanz einer versunkenen Zeit von Bestand.

⁶⁸²Auf das teilsolarisierte Selbstbildnis von 1955, das ebenfalls deutliche Züge surrealistischer Fotografie zeigt, wurde bereits in Abschnitt 3.1.1 eingegangen, [Abbildung 14].

mus, stilbildend für seine Fotografie, wobei, wie ebenfalls deutlich wurde, bestimmte Motive bereits schon in frühem Kindesalter angelegt waren.

Abschließend lässt sich sagen, dass neben der strikten Trennung von künstlerischen, privaten und angewandten Werken – obwohl die Bereiche durch die Übernahme von experimentellen Techniken und Bildelementen teils ineinander übergangen⁶⁸³ – sich die fotografischen Selbstbildnisse Blumenfelds durch eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des fotografischen Mediums auszeichnen. Um Krauss' Thesen zur surrealistischen Fotografie noch einmal aufzugreifen, so hat sich Blumenfeld immer wieder mit der Realität als Repräsentation oder als Zeichen auseinandergesetzt. Bei Blumenfelds Selbstbildnissen lassen sich letztendlich zwei Herangehensweisen unterscheiden: Zum einen die dokumentarischen, amateurhaften Aufnahmen seiner Familie in den frühen Jahren des holländischen Exils, die von einem Glauben an die Ikonizität des fotografischen Bildes getragen werden. Zum anderen die Erkenntnis, dass Fotografien immer nur Simulakren der Wirklichkeit sein können, was mit dem im Surrealismus erkannten „Paradox einer als Zeichen konstituierten Realität – einer Präsenz, die zur Abwesenheit, zur Repräsentation [...] umgebildet worden ist.“⁶⁸⁴ einhergeht. So lässt sich anhand der analysierten Selbstbildnisse Blumenfelds über einen Zeitraum von fast 50 Jahren auch eine Entwicklung im Umgang mit der fotografischen Medialität zwischen Ikonizität und Indexikalität erkennen.

3.1.2 Modefotografie als Gebrauchskunst – Das Selbstverständnis von Modefotografen bis zur Nachkriegszeit

Wie anhand des Œuvres Erwin Blumenfelds deutlich wurde, herrschte zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine strikte Trennung von Kunst- und Gebrauchsphotografie vor, worunter Blumenfeld litt, da er nicht als Künstler anerkannt wurde. Anderen Modefotografen seiner Generation erging es ähnlich, wobei sie sich zum Teil ihren Status als Künstler in ähnlicher Weise als er zu wahren versuchten, beispielsweise, indem sie avantgardistische Strömungen in ihre kommerziellen Arbeiten aufnahmen. Auch kam es vor, dass sie durch verschiedene Veröffentlichungskontexte die Modefotos in den Rang von künstlerischen Arbeiten erhoben, wie es Man Ray vollzog. Doch eine kulturelle Legitimierung nach Bourdieu war noch nicht zu erkennen, sodass das Modefoto seine genuine Funktion beibehielt. Festzuhalten ist zudem, dass in der Modefotografie zwischen den beiden Weltkriegen eine Integration des Selbstbildnisses in kommerzielle Arbeiten noch unmöglich war, da dies dem Illusionismus des Bildes zuwidergelaufen wäre. Die Bildillusion sollte gewahrt bleiben, eine auktoriale Einfügung hatte darin keinen Ort.

In diesem Abschnitt gilt es daher, erneut der Frage nachzugehen, wie sich die Selbst- und Fremdwahrnehmung in der ersten Generation von Modefotografen gestaltete. Damit verbindet sich auch die Frage, ob im jeweiligen Werk ein Antagonismus von künstlerischen,

⁶⁸³Blumenfeld selbst wollte den Eindruck der strikt getrennten Metiers vermitteln. Vgl. Ewing 1996, S. 105.

⁶⁸⁴Krauss 1998b, S. 116.

privaten Arbeiten und dem Auftragswerk zu erkennen ist. Noch aufschlussreicher ist aber zu untersuchen, ob sich Funktionen des Modefotos auf die Selbstbildnisse übertragen. Zudem muss der Entstehungs- und Betrachtungskontext einbezogen werden, ist er doch bedeutungskonstituierend.

Wie sich anhand der Analyse von Blumenfelds Selbstbildnissen zeigte, ist bei ihm die introspektive Selbstbefragung in Verbindung mit der Hinterfragung der Medialität bestimmend. Von einer extrovertierten Selbstvermarktung ist hingegen nichts zu spüren. Wie ist die Position anderer Modefotografen seiner Generation und lässt sich eine bestimmte Tendenz erkennen? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden.

Baron Adolphe de Meyer (1868-1949), der als erster und berühmtester Modefotograf seiner Zeit gilt und sich deutlich am Stil des Piktoralismus orientierte, arbeitete von 1913 bis 1929 zunächst für die amerikanische *Vogue* und *Vanity Fair*, dann für *Harper's Bazaar*. Er hat seine Selbstdarstellungen noch nicht in Modeaufnahmen integriert, denn sie scheinen allein einer Repräsentation in seinem privaten Umfeld Rechnung zu tragen. So existieren von ihm in erster Linie Ehebildnisse mit seiner Frau Olga, die durch die für ihn typische Verwendung einer Weichzeichnerlinse stilisiert erscheinen.⁶⁸⁵ Bezeichnenderweise zeigt er sich in einem frühen Selbstbildnis als junger Mann noch mit den Insignien der damals angesehenen Kunstformen, mit Zeichenblock und Stift, [Abbildung 18].⁶⁸⁶ In seiner Jugend war er beeinflusst von dem Lebensstil und dem Werk James McNeill Whistlers.⁶⁸⁷ In diesem programmatischen Selbstbildnis schaut er frontal in die Kamera, während er das Zeichenbrett in seiner linken Hand hält und darauf seine rechte Hand mit dem Zeichenstift ablegt. Es scheint eine typische Selbstporträt-Situation festgehalten worden zu sein, der Moment, in dem der Künstler in den Spiegel schaut, um sich selbst zu erblicken. Hier aber blickt er in die Kamera, die ihn zwar als Zeichner festhält, aber dennoch das fotografische Medium zur Selbstdarstellung verwendet. Dabei macht die Fotografie der Zeichnung, die als Grundlage der Malerei jahrhundertlang Geltung beanspruchte, längst den Rang streitig, was sich auch in dieser Selbstdarstellung als Zeichner ausdrückt. De Meyer stellt sich hier allerdings nicht als Fotograf dar, sondern verdeutlicht seine klassische künstlerische Ausbildung. Ähnliches ließ sich bereits anhand des Couturier-Ethos zu Beginn des 20. Jahrhunderts feststellen, denn Modeschöpfer wie Paul Poiret und Jacques Doucet verstanden und präsentierten sich als Künstler und versuchten sich im Spannungsfeld von Haute Couture und Massenpro-

⁶⁸⁵ „Adolph and Olga de Meyer“, ca. 1900, zeigt ihn rechts neben seiner Ehefrau sitzend, die er eindringlich betrachtet. In: Ollman, Arthur: *Model wife. Photographs by Baron Adolphe de Meyer*, Alfred Stieglitz, Edward Weston, Harry Callahan, Emmet Gowin, Lee Friedlander, Masahisa Fukase, Seiichi Furuya, Nicholas Nixon. (Ausst. Kat., San Diego) Boston: Little, Brown, 2000, S. 18. Durch die Ehe mit Olga Alberte, Tochter König Edwards VII., wurde er 1898 in den Adelsstand erhoben. Vgl. Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.): *Prestel-Lexikon der Fotografen*. München, Berlin, London, New York: Prestel, 2002, S. 166.

⁶⁸⁶ „An early self-portrait“. Ohne Jahr. In: Brandau, Robert (Hrsg.): *De Meyer*. London: Thames and Hudson, 1976, S. 11.

⁶⁸⁷ Vgl. Haberstick, David: *Baron Adolph de Meyer*. In: Lynne Warren (Hrsg.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Bd. 1. New York, London: Routledge, 2006, S. 367–369, hier S. 367. Dort auch biografische Angaben unter dem Hinweis, dass seine Lebensumstände teils im Unklaren bleiben, da de Meyer selbst zu Legendenbildung beitrug.

duktion zu behaupten. Dabei bewegten sie sich stetig in einem künstlerischen Umfeld, sei es durch Sammlertätigkeiten oder Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern.⁶⁸⁸ So verwundert es kaum, dass neben Modedesignern auch die Modefotografen bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Nähe zur anerkannten Hoch-Kunst suchten.

Bezeichnenderweise lässt sich ein ähnliches fotografisches Selbstbildnis bei Edward Steichen (1879-1973) finden, in dem er sich ebenfalls als Maler zeigt, obwohl er eine Lehre in einem lithografischen Betrieb gemacht hatte und die Fotografie schon früh als praktisches Hilfsmittel zu schätzen wusste.⁶⁸⁹ Steichen war Gründungsmitglied der von Stieglitz ins Leben gerufenen Photo Secession, die sich gegen die wirklichkeitsgetreue Abbildung wandte und den Piktorialismus mit seiner malerischen Impression verfolgte.⁶⁹⁰ Steichens Frühwerk, seine Porträts, Landschaften und Aktaufnahmen, sind vom Stil der piktorialistischen Fotografie geprägt und noch an Vorbildern aus der impressionistischen Malerei orientiert. So ist dies auch deutlich an einem fotografischen Selbstporträt aus dieser Zeit zu erkennen, das er als Pigmentdruck schuf und somit seinen malerischen Duktus betont. In diesem „Self Portrait with Brush and Palette“ von 1901 zeigt er sich als Maler, der seine Palette in der linken Hand hält, während er die Farbe mit dem Pinsel in seiner rechten Hand vermischt.⁶⁹¹ Es ist nach Steichens Angaben von Tizians „Der Mann mit dem Handschuh“ beeinflusst.⁶⁹² Auch ist die Fotografie in der linken unteren Bildecke signiert, sodass ihr in der Tat der Status eines Gemäldes zukommen soll, was auch bei de Meyers Fotografie der Fall war. Allerdings hat Steichen nach seiner Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg, wo er als Kriegsfotograf tätig war, all seine Gemälde zerstört – eine Abkehr von der Malerei.

Weitere frühere Selbstbildnisse zeigen ihn in einem privaten Umfeld allein oder zusammen mit seiner Schwester.⁶⁹³ 1918 zeigt er sich hingegen selbstbewusst mit seiner Kamera und verbindet in dieser programmatischen Selbstdarstellung das Selbstbildnis mit dem Anspruch der Anerkennung von Fotografie als Kunst.⁶⁹⁴ Aus seiner Zeit als Cheffotograf für Condé Nast Publications, wo er u. a. für *Vogue* und *Vanity Fair* verantwortlich war, ist ein sehr bezeichnendes Selbstbildnis überliefert, doch innerhalb des modedefotografischen Werks

⁶⁸⁸Vgl. Troy 2003.

⁶⁸⁹Vgl. Steichen, Edward; Museum of Modern Art (Hrsg.): Edward Steichen: Ein Leben für die Fotografie. Wien, Düsseldorf: Econ, 1965, o. S.; Niven, Penelope: Steichen. A Biography. New York: Clarkson Potter Publishers, 1997.

⁶⁹⁰1902 wurde Steichen Mitbegründer der Photo-Secession, Alfred Stieglitz hatte er 1900 kennengelernt. Vgl. Steichen 1965, o. S.

⁶⁹¹Paris, 1901. Vgl. Museum of Modern Art (Hrsg.): Edward Steichen. A Life in Photography. (Ausst. Kat.) New York: Bonanza Books, 1985, S. 18. Laut einem Katalog von 2007 ist die Fotografie 1902 im Verfahren des Gummi-Bichromat-Drucks entstanden. (Befindlich in: The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection). Vgl. Brandow, Todd/Ewing, William A. (Hrsg.): Edward Steichen. Ein Leben für die Fotografie. (Ausst. Kat., Minneapolis, Paris, Madrid) Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, Abb. 23.

⁶⁹²Vgl. Steichen 1965, o. S.

⁶⁹³Edward Steichen: „Self Portrait“, Milwaukee, 1898, Platinum print. Vgl. Museum of Modern Art 1985, Abbildung 3. „Self-Portrait“, 1901, Gelatin Silver Print, 12 x 9,5 cm, Alfred Stieglitz Collection. Vgl. Smith, Joel: Edward Steichen. The Early Years. Princeton: Princeton University Press, 1999, Abb. 4. „Self Portrait with Sister“. Milwaukee, 1900. Vgl. Museum of Modern Art 1985, Abb. 7.

⁶⁹⁴„Eduard Steichen, January 1918, Self-Portrait“. Vgl. Richardson, Diana Etkins (Hrsg.): Vanity Fair. Portraits of an Age 1914-1936. London: Thames and Hudson, 1983, S. 27.

lassen sich keine auktorialen Einfügungen finden, was von der damaligen strikten Trennung der Sujets zeugt.⁶⁹⁵ Dieses Selbstbildnis, das Steichen in seinem Studio zeigte, wurde 1929 von Frank Crowninshield, seit 1914 Herausgeber von *Vanity Fair*, in dieser Zeitschrift unter dem Titel „The World’s best photographer“ veröffentlicht, [Abbildung 19].⁶⁹⁶ Somit gibt diese Fotografie auch Zeugnis davon ab, wie sehr Steichen auch in kommerziellen Kreisen geschätzt wurde. Dort zeigt er sich auf dem Boden hockend, mit Blick nach links, aus dem Bildraum heraus. So nimmt er keinen Blickkontakt mit dem Betrachter auf, sondern mit einer nicht sichtbaren Person links außerhalb des Bildes, die er anlächelt. In seiner linken Hand hält er den Fernauslöser, von dem ein Kabel abgeht und auf dem Fußboden bis zum rechten unteren Bildrand zu erkennen ist. Hinter ihm ist eine weiße Faltwand aufgebaut, auf der sich eine Großformatkamera auf einem Stativ sowie ein Leuchter als Schatten abzeichnen. Das Objektiv der Kamera ist bei genauerem Hinsehen auch im Bild zu verorten, ragt es doch von rechts in den Bildraum. Durch eine Lichtquelle, die sich vor dem Bildraum befinden muss, wird ebenfalls der Schatten des Profils Steichens an die Wand links hinter den weißen Paravant geworfen. Somit erscheint der Fotograf gleich zweimal im Bild, als Profilbildnis und als Schatten, was wiederum die physikalischen Bedingungen der Fotografie evoziert und an Blumenfelds Schattenselbstbildnis erinnert, das etwa drei Jahre später entstand, obwohl hier das Profil nur am linken Rand zu sehen ist.⁶⁹⁷ Auch zeigt sich hier Steichens effektvoller Umgang mit dem Licht, der auch seine Modefotografien auszeichnet.⁶⁹⁸

Der Schatten macht auch sichtbar, dass eine weitere Person in die Aufnahmesitzung involviert war, sieht man doch zwei Hände, die von rechts an die Platte der Kamera greifen, so als ob sie sie eben erst eingesetzt hätten. Allerdings ist hier dieser Assistent nicht von Nöten, da die Aufnahme mit einer weiteren Kamera gemacht wurde, die Steichen per Fernauslöser betätigte. Somit werden die medialen Bedingungen des Selbstbildnisses aufgezeigt, in dem sich Steichen selbstbewusst als Fotograf inszeniert. In seiner Autobiografie wird auch deutlich, dass er durchaus zu seinem modefotografischen Werk stand und dass er auf das Angebot Crowninshields, seinen Namen bei Modeaufnahmen für *Vogue* nicht zu nennen, nicht einging. Er machte ihm klar, dass „[...] wenn ich eine Aufnahme machte, auch mit meinem Namen zu ihr stehen würde. Anderenfalls würde ich sie gar nicht machen.“⁶⁹⁹ Er behandelte seine künstlerischen und seine angewandten Arbeiten gleichberechtigt und konnte künstlerische Freiräume auch in Auftragsarbeiten ausleben, da seine Bildideen von Redakteuren der *Vogue* immer unterstützt wurden.⁷⁰⁰ 1938 allerdings wendete er sich von der Mode- und

⁶⁹⁵ „Self-Portrait with photographic Paraphernalia,“ New York, 1929. In: Museum of Modern Art 1985, Abb. 95 und Richardson 1983, S. 199. Steichen war 1923 zu Condé Nast gekommen. Vgl. Brandow/Ewing 2007, S. 235.

⁶⁹⁶ Vgl. Richardson 1983, S. 199. Steichen 1965, o.S. Dort schreibt er von einem Porträt, nicht von einem Selbstporträt, allerdings wird bei der Copyright-Nennung er selbst als Urheber genannt. Technische Angaben finden sich bei Brandow 2007: Silbergelatineabzug, 24,5 x 20,3 cm, Joseph M. Cohen Collection, Vereinigte Staaten. Vgl. Brandow/Ewing 2007, Abb. 189.

⁶⁹⁷ Vgl. Abschnitt 3.1.1.

⁶⁹⁸ Vgl. Brandow/Ewing 2007, S. 241.

⁶⁹⁹ Steichen 1965, o. S.

⁷⁰⁰ Vgl. Brandow/Ewing 2007, S. 237.

Werbefotografie ab, weil sie nach eigenen Angaben den Reiz für ihn verloren hatte. Sie war für ihn zu sehr zur Routine geworden.⁷⁰¹

Cecil Beaton (1904-1980) zeigt sich auch selbstbewusst als Gesellschafts- und Modefotograf.⁷⁰² Zudem kann er als Vorreiter im Kampf um die Anerkennung von Modefotografie als Kunstform Geltung beanspruchen.⁷⁰³ Beatons Selbstbildnisse zeugen von einem Selbstbewusstsein als Fotograf, so brachte er sich sehr oft mit Hilfe des Spiegels als „operante Instanz“⁷⁰⁴ in Auftrags- und freie Arbeiten ein. In einem Selbstporträt Cecil Beatons von 1931 ist er zusammen mit Adèle Astaire, der älteren Schwester Fred Astaires, zu sehen, [Abbildung 20].⁷⁰⁵ Dort werden der Fotograf, der eine dandyhafte Pose einnimmt, und das Modell in einem Raum, der ringsum mit Spiegelwänden versehen ist, sogar mehrfach gespiegelt.⁷⁰⁶ So schaut er über den Rand seiner dunklen Brille den Betrachter und somit sich selbst sogar zweifach an. Das Modell hingegen wird bis ins Unendliche gespiegelt, was bedeutet, dass sich hinter und vor der Kamera jeweils Spiegelwände befinden. Es ragt zudem am linken Bildrand leicht ins Bild, die einzige direkte Wiedergabe ohne dazwischengeschaltete Instanz des Spiegels. Die Spiegelsituation dient hier gleichsam der auktorialen Einfügung und als perspektivisches Faszinosum.⁷⁰⁷ Der Fotograf nimmt in der Komposition dieselbe Raumbene wie das Modell ein, was von einem gesteigerten Selbstbewusstsein zeugt. Beaton selbst wird zum Bestandteil eines Porträts einer berühmten Persönlichkeit – Adèle Astaire war ebenso wie ihr Bruder eine berühmte Tänzerin – und „adelt“ sich dadurch selbst.⁷⁰⁸ Diese Aufnahme wurde am 28.10.1931 in dem Gesellschaftsmagazin *The Sketch* veröffentlicht.⁷⁰⁹ Die Intention könnte der Aufbau eines Images als Gesellschafts- bzw. Modefotografen gewesen sein, wovon schon in Kapitel 2.1 die Rede war. Das Treten vor die Kamera macht den Fotografen selbst zum Markenzeichen seiner Werke.

Beaton hat sich oft zusammen mit den von ihm porträtierten Persönlichkeiten im Spiegel gezeigt; eine besonders eingängige Bildlösung schuf er 1944, als er sich zusammen mit Admiral Lord Louis Mountbatten in einem mit Spiegeln versehenen Schlafzimmer in Faridkot House, einem indischen Palast in Delhi, auf einem breiten Bett liegend mit Hilfe einer ver-

⁷⁰¹Vgl. Steichen 1965, o. S.

⁷⁰²Beaton wird sogar als „Photomane“ bezeichnet, der in sein Metier verliebt gewesen sei und den Kunstan-spruch auf seine eigene Person übertrug. Vgl. Mellor, David Alan: Beaton und seine Schönheiten. In: Philippe Garner (Hrsg.): Cecil Beaton, Photographien 1920-1970. München: Schirmer/Mosel, 1994, S. 8–58, hier S. 12.

⁷⁰³So hat er 1975 in einem Überblickswerk zur Geschichte der Fotografie auch der Modefotografie explizit ein Kapitel eingeräumt. Vgl. Beaton/Buckland 1975, S. 275ff.

⁷⁰⁴Stoichita 1998, S. 252.

⁷⁰⁵Adèle Astaire und Cecil Beaton, New York, 1931, in: Garner, Philippe (Hrsg.): Cecil Beaton, Photographien 1920-1970. München: Schirmer/Mosel, 1994, S. 129.

⁷⁰⁶Das Foto wurde in Condé Nasts Wohnung in New York aufgenommen. Vgl. Mellor, David (Hrsg.): Cecil Beaton. London: Barbican Art Gallery / Weidenfeld and Nicolson, 1986, S. 154.

⁷⁰⁷Bereits als junger Mann hatte er seine kleine Schwester Baba vor einem Spiegel fotografiert, in dem er als Fotograf zu erkennen ist. „Baba Beaton mit Cecil Beaton im Spiegel“, 1917. Vgl. Garner 1994, S. 84. Zur Spiegelfaszination bei Beaton siehe Garner 1994, S. 19ff.

⁷⁰⁸So fotografiert er sich auch mit Hilfe eines Spiegels zusammen mit Anita Pallenberg und Mick Jagger in den Kulissen von „Performance“. Vgl. Garner 1994, S. 268.

⁷⁰⁹Vgl. Mellor 1986, S. 154.

spiegelten Zimmerdecke fotografierte, [Abbildung 21].⁷¹⁰ Mountbatten war Alliiertes Oberkommandeur und wird als charismatisch beschrieben. Die beiden Personen, zwischen denen sich ein Polster befindet und sie damit distanziert, werden noch ein zweites mal gespiegelt, weil die Wand oberhalb ihrer Köpfe ebenfalls gespiegelt ist und sie somit jeweils mit ihrem reflektierten Doppelgänger Kopf an Kopf liegen. Diese Aufnahme scheint Newtons Selbstbildnisse mit Modellen im Hotelzimmer vorwegzunehmen, wobei diese allerdings von einer inszenierten sexuellen Spannung leben, die bei Beaton nicht aufgebaut wird. Es handelte sich aber in der Tat bei Beatons Aufnahmeort um ein Bordellzimmer.⁷¹¹ Beaton nutzte aber dieses ungewöhnliche Selbstbildnis ebenfalls scherzhaft und es spiegelt sein Bestreben wieder, zu „dieser Clique dazuzugehören“.⁷¹² Auch in Kriegsfotos zeigte er sich immer wieder mit Hilfe von Reflexionen oder des Selbstauslösers, so dass er bald als exhibitionistisch galt.⁷¹³ So heißt es über ihn auch:

„Er war der Held seiner gespiegelten Bilder: denn er fand und verführte sich selbst in jedem Spiegel und an jedem Ort – ob in Emerald Cunards Apartment in Dorchester, im Jaintempel in Jaipur oder im Plexiglas-Cockpit eines RAF-Bombers. Und so spiegeln ihn die Szenen als williges Opfer und zugleich als allmächtiger Beherrscher visueller Funktionen [...].“⁷¹⁴

Beatons Bildlösungen mit auktorialen Einfügungen in Spiegel und spiegelnden Kugeln sind auch in Zeitschriften publiziert worden.⁷¹⁵ Beaton zeigte sich somit selbstbewusst als Fotograf schöner Frauen und Prominenter. Ebenso entstanden aber auch unzählige Selbstbildnisse, vorrangig mit Spiegeln, die er in seine eigenen Publikationen aufnahm und somit das Bild von sich in der Öffentlichkeit bekannt machte.⁷¹⁶ Dass er sich als Modefotograf verstand und dessen Bedeutung hoch schätzte, zeigt auch folgendes Zitat:

„Der Modephotograph, dessen Wichtigkeit erst während der letzten zwanzig Jahre erkannt wurde, ist ein sonderbares Wesen. Normalerweise ist er ein Maler, der niemals malte, ein Designer, der niemals zeichnete, oder ein Architekt, der niemals etwas baute. Plötzlich 'entdeckte' er, daß er ein Photograph war. [...] Jedes Schulkind kennt die Namen der führenden Modedesigner, doch nur diejenigen, die direkten Kontakt mit der Welt der Illustrierten haben, haben schon einmal von einem gefeierten Modephotographen gehört. Dennoch hat er eine einflußreiche Funktion in der Modewelt.“⁷¹⁷

⁷¹⁰In: Vgl. Mellor 1986, S. S. 15, Abb. J13 und Garner 1994, S. 18. Silver Print Photograph, 16,9 x 15,2 cm.

⁷¹¹Vgl. Garner 1994, S. 19.

⁷¹²Garner 1994, S. 19.

⁷¹³Das Gesellschaftsmagazin The Sketch veröffentlichte diese Aufnahmen zu Beginn der 40er Jahre. Vgl. Garner 1994, S. 20.

⁷¹⁴Garner 1994, S. 19.

⁷¹⁵So ist er in einer Aufnahme der Schauspielerin Tallulah Bankhead, 1931, für Vanity Fair als Reflex in einer Spiegelglaskugel zu erkennen. Vgl. Richardson 1983, S. 138.

⁷¹⁶Beispielsweise: „The Photographer“, 1967. Vgl. Beaton, Cecil: The Best of Beaton. London: Weidenfeld and Nicolson, 1968, S. 9.

⁷¹⁷Cecil Beaton: Photomodern und Modephotos. Auszug aus seiner Autobiografie von 1951. In Wiegand, Wilfried: Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981, S. 233.

Der Anonymität des Modefotografen wollte er sich entgegenstellen. Um sein eigenes Bild von sich zu verbreiten und so auf seine Bekanntheit Einfluss zu nehmen, hat er seine Selbstdarstellungen häufig strategisch in Porträts berühmter Persönlichkeiten integriert.⁷¹⁸

Beaton präsentierte sich immer wieder als Fotograf und wies auch explizit auf seine kommerziellen Arbeiten hin. In einem Selbstbildnis aus den späten 30er Jahren zeigt er sich in seinem Studio. Beschrieben ist das Selbstbildnis programmatisch mit: „Beaton at work, Self-portrait of the artist as designer, painter, photographer and master of the theatrical effect“.⁷¹⁹ Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sein Werk noch nicht als autonome Kunst wahrgenommen wurde. Beaton sitzt mit vor dem Körper leicht angezogenen und überschränkten Beinen auf dem Fußboden seines Studios. Die ihn umgebende Staffage scheint den Anspruch zu verdeutlichen, alle künstlerischen Bereiche darzustellen, in denen er aktiv war: Der große Scheinwerfer auf der rechten Seite zeugt von dem theatralischen Einsatz von Licht und Schatten in seinen Modefotografien. Die Palette samt Pinseln im linken Vordergrund sowie die Zeichnung eines weiblichen Porträts dahinter weist auf sein künstlerisches Talent als Zeichner und Designer hin. Accessoires wie eine asiatische Maske, getrocknete Blumen, ein barock anmutender Vorhang und Füße einer Schaufensterpuppe rekurrieren auf die kunstvollen, glamourösen Kompositionen seiner Fotografien hin, die sich auch am Surrealismus orientierten.⁷²⁰ Dieses symbolische Arrangement ist symptomatisch für Beatons Selbstinszenierungen, die niemals spontan, sondern immer komponiert und repräsentativ wirken. Auch muss darauf hingewiesen werden, dass sich Beatons Selbstdarstellungsdrang auch in der Publikation seiner Tagebücher kurz vor seinem Tod zeigt.⁷²¹ Sicherlich ist Beaton als herausragendster Vertreter angewandter Fotografen in der untersuchten Zeit im Bezug auf das Selbstbildnis zu nennen.

Ebenfalls einige Selbstbildnisse im Spiegel schuf Martin Munkacsi (1896-1963), der ursprünglich Bildreporter war und seit 1933 für *Harper's Bazaar* arbeitete, wo er eine neue Bilddynamik schuf,⁷²² und der sich beispielsweise zusammen mit den siamesischen Zwillingen Daisy und Violet Hilton um 1933 in einer Reportage für den Ullstein-Verlag in einem

⁷¹⁸So ist sein Kopf in einem Spiegel als Reflexion zu erkennen, die er in ein Porträt Pablo Picassos integriert. Dabei hält er seine Kamera allerdings nicht vor sein Gesicht, sodass es sich nicht um eine auktoriale Einfügung handelt. „Picasso, rue de la Boetie“, 1939. Diese Fotografie nahm er in seine eigene Publikation auf. Vgl. Beaton 1968, S. 149. Einen ähnlichen Aufbau weist ein Porträt mit Christian Bérard auf. Vgl. Beaton, Cecil: *Time Exposure*. London: B. T. Batsford LTD, 1941, S. 26.

⁷¹⁹ohne Datum. Vgl. Ross, Josephine: *Beaton in Vogue*. London: Thames and Hudson, 1986, S. 24. Eine weitere Aufnahme zeigt ihn in derselben Bekleidung am selben Set, diese ist auf ca. 1938 datiert. Vgl. Sobieszek/Irmas 1994, Plate 73. Ein weiteres Selbstbildnis im Studio stammt von 1951. vgl. Garner 1994, S. 57, S. 255. Auch zeigt er sich als alter Herr beim Fotografieren eines Modells, „Selbstporträt beim Fotografieren von Viva“, New York, Januar 1970. Vgl. Garner 1994, S. 61.

⁷²⁰Auch interessierte er sich sehr für die Inszenierung verschiedener Rollen („Cecil Beaton als Georg IV.“, späte 30er Jahre. In: Garner 1994, S. 141), und auch das Transvestitentum und die Androgynität boten für ihn ein Faszinosum. So trat er Mitte der 20er Jahre oft in Transvestitenrollen auf. Vgl. Garner 1994, S. 20, S. 85.

⁷²¹Vgl. Beaton, Cecil; Buckle, Richard (Hrsg.): *Self portrait with friends. The selected diaries of Cecil Beaton 1926-1974*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979.

⁷²²bis 1946. Vgl. Morgan, Susan: *Martin Munkacsi*. In: Lynne Warren (Hrsg.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Band 2, New York, London: Routledge, 2006, S. 1098–1100, hier S. 1098.

Friseurspiegel zeigte.⁷²³ Allerdings scheint bei Munkacsi die dargestellte Situation der Zwillinge am Schminktisch beim Frisieren vor der Selbstpräsentation als Fotograf zu stehen, da sein Oberkörper vom ovalen Spiegel so abgeschnitten wird, dass sein Gesicht nicht mehr erkennbar ist. Munkacsi hat sich hier als Beobachter in das Werk integriert und nicht, wie Beaton, als Beteiligter. Bezeichnenderweise wurde diese Fotografie niemals publiziert. Generell scheinen auch die Mehrzahl der Selbstbildnisse Munkacsis von privatem Zweck zu sein, sodass sie kein großes Publikum finden konnte.⁷²⁴ Der Fotograf tritt in den publizierten Fotografien immer wie ein Unbeteiligter hinter dem Werk zurück. Besonders interessant ist in dem Zusammenhang, dem Rückzug aus der Fotografie, wie sie sich Jahrzehnte später bei Wolfgang Tillmans zeigen wird, auch eine Selbstdarstellung, in der er seine Füße und einen Fußabdruck am Strand fotografiert, [Abbildung 22].⁷²⁵ Munkacsi, der für seine spontanen, natürlichen Aufnahmen bekannt war, hat hier einfach an sich herab fotografiert. Die Spur im Sand, sowie der Schatten, der von den Beinen ausgeht, sind Formen des Index'. Folglich wird der Spiegel nicht mehr benötigt, die Selbstanschauung erfolgt direkt, eine ungewöhnliche Aufnahmesituation.⁷²⁶

In dem untersuchten ersten Zeitraum erwies es sich als schwierig, fotografische Selbstbildnisse von Modefotografen zu finden. So scheinen von Horst P. Horst (1906-2000) kaum Selbstbildnisse publiziert zu sein.⁷²⁷ Ebenso verhält es sich mit George Hoyningen-Huene (1900-1968), dessen Selbstbildnisse primär in einem privaten Kontext entstanden zu sein scheinen.⁷²⁸ Hingegen ist das Selbstbildnis für Man Ray (1890-1976) eines seiner Hauptbetätigungsfelder gewesen, eine Form der Hinterfragung des Ichs, des Unbewussten, aber auch Ausdruck von Rollenspiel und Fotografie als Repräsentation. Man Ray, der seit den zwanziger Jahren Modefotografien für Poiret schuf, konnte durch diese Auftragsarbeiten seinen Lebensunterhalt bestreiten.⁷²⁹ Für Man Ray bot die Arbeit im Bereich der Modefotografie ein regelmäßiges Einkommen, sodass er eine gesicherte materielle Grundlage für seine künstlerischen Vorhaben hatte. In seiner Autobiografie weist er ebenfalls darauf hin:

„Mitte der dreißiger Jahre hatte ich als Photograph wieder Fuß gefaßt, bewegte mich wieder mehr in der Gesellschaft und bekam häufiger Anfragen von Wer-

⁷²³Martin Munkacsi: „Die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet Hilton, Birmingham – Im Spiegel“, London, um 1933. Unveröffentlichtes Motiv der Serie: Die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet Hilton, Birmingham. Berliner Illustrierte Zeitung 8/1933, 26.02.1933. Courtesy Ullstein Bild (BIZ). Silbergelatine. Vgl. Gundlach, F. C. (Hrsg.): Martin Munkacsi. (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2005, S. 168. Die Siamesischen Zwillinge, die durch den Film „Freaks“ bekannt geworden waren, waren am Becken und Rücken zusammengewachsen.

⁷²⁴Beispielsweise zusammen mit seinen Hunden in Argentinien: „Unten: Gaucho, oben: Photograph“, um 1928. Vintage, gestempelt, courtesy: The Estate of Martin Munkacsi. Silbergelatine. Vgl. Gundlach 2005, S. 168.

⁷²⁵„Fußabdruck“, 1932. Copy Print. Courtesy: John Harper Esten Collection. Vgl. Gundlach 2005, S. 243.

⁷²⁶Auf diesen Aspekt wird im Abschnitt zu Tillmans noch genauer eingegangen werden. Siehe Abschnitt 3.3.2.

⁷²⁷Eine Ausnahme macht: „Carl Erickson drawing Horst and Gertrude Stein“, Paris, 1946. In: Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.): Horst P. Horst. New York: Art Forum & Horst Studio, 1992, S. 83.

⁷²⁸Beispielsweise „Huene at home“, Paris, um 1929, in dem er sich in einem Spiegel festhält oder die 16-teilige Serie „Huene exercising the Pilates Method“, undatiert. Siehe Ewing, William A.: The Photographic Art of Hoyningen-Huene. London: Thames and Hudson, 1986, S. 8 und S. 150.

⁷²⁹Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 84.

beagenturen und Modezeitschriften. Diese Arbeit war unregelmäßiger als die Porträtphotographie, aber sie wurde besser bezahlt und ließ mir mehr Zeit zum Malen.“⁷³⁰

So arbeitete Man Ray ab Mitte der zwanziger Jahre für verschiedene Zeitschriften in ganz Europa und Amerika, dabei integrierte er in *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair* und die französische *Vogue* eigene malerische Werke.⁷³¹

In dem Zusammenhang dieser Arbeit ist insbesondere wichtig zu erwähnen, dass Man Ray selbst keinen Unterschied zwischen kommerziellen und freien Arbeiten machte, sodass beide für ihn denselben Stellenwert einzunehmen schienen. Seine Arbeiten waren im jeweiligen Kontext teilweise austauschbar. So wurden zum Beispiel in der künstlerischen Zeitschrift *La révolution surréaliste* seine Modefotografien aus der Mitte der zwanziger Jahre abgedruckt. Ihm ging es darum, „Kunst und Mode miteinander zu verbinden“.⁷³² Auch verstand er seine angewandten Arbeiten als seiner Kunst gleichwertig, so schreibt er in seiner Autobiografie:

„Es ärgerte mich immer ein bißchen, wenn jemand, der sich meine Sachen ansah, sogleich einen Einfall hatte, wie er sie seinen eigenen Zwecken dienstbar machen konnte. Das kam häufig vor, vor allem bei Werbeleuten und bei Redakteuren von Modezeitschriften oder Innenausstattungen. Bei meinen weniger esoterischen Werken erwartete und akzeptierte ich diese Haltung, aber für meine eher schöpferischen Produktionen erhoffte ich mir die gleiche Achtung, die man einem Kunstwerk, einem Gemälde oder einer Zeichnung, entgegenbringt.“⁷³³

Allerdings empfand er die Abhängigkeit vom Urteil der Herausgeber der Modemagazine auch als beengend.⁷³⁴

Bei Man Ray zeigt sich eine andere Herangehensweise an das Metier der Modefotografie als bei Blumenfeld, der seine Arbeiten strikt getrennt voneinander sah, obwohl er bestimmte Gestaltungselemente durchaus in beiden Metiers verwendete. Doch für Blumenfeld war eine Trennung symptomatisch. Man Ray war bewusst, dass Modefotografien genuin nur ephemere waren, obwohl er ihnen – ebenso wie seinen künstlerischen Werken – etwas Überzeitliches verleihen wollte. Dies wird an einer aufschlussreichen Anekdote aus seiner Autobiografie deutlich, in der er berichtet, dass er für ein Treffen mit einem Filmproduzenten einige Modefotografien mitbringen wollte. Da er aber keine Originalabzüge mehr hatte, durchsuchte er in Antiquariaten die Modezeitschriften, um festzustellen, dass seine Fotos vermutlich von Studenten herausgeschnitten worden waren.

„Das war sehr interessant; es bestätigte mich in meinen Bemühungen, etwas hervorzubringen, das nicht bloß von vorübergehendem Interesse war, während

⁷³⁰Ray, Man: Selbstporträt. Eine illustrierte Autobiographie. München: Schirmer/Mosel, 1983, S. 278.

⁷³¹Vgl. Foresta 1989, S. 197.

⁷³²Vgl. Esten 1989, S. 15.

⁷³³Ray 1983, S. 160.

⁷³⁴Vgl. Kranzfelder 1993, S. 81.

*die Zeitschriftenredaktionen ganz auf den Aktualitätswert setzten, der mit dem nächsten Heft schon wieder vergessen war.*⁷³⁵

Ein Bekenntnis zur Fotografie legte Man Ray auch in einem Selbstporträt von 1932 ab, wenn er sich neben seiner Kamera abbildet.⁷³⁶ Diese Fotografie muss mit Hilfe eines Spiegels entstanden sein. Der Fotograf steht vor einem hellen Studiohintergrund und ist in Profilansicht als Bruststück abgebildet. Er scheint gerade die Schärfe des Bildes einzustellen, denn seine Hand umfasst die Linse der Kamera und er betrachtet diese mit leicht gesenktem Blick. Diese Fotografie, die für die Fotocollage „Das surrealistischen Schachbrett“ verwendet wurde, ist als Bekenntnis Man Rays zum fotografischen Medium zu verstehen. Der Spiegel, mit dem das Bild erst möglich wurde, ist dabei nicht als Bildobjekt zu sehen, es gibt somit auch keinen Umraum außerhalb des Spiegelbildes, der mit einbezogen werden könnte. Dieses Selbstbildnis ist noch konventionell, doch in unzähligen anderen Selbstbildnissen lassen sich die Rollenspiele, beispielsweise als Verführer, als Selbstmörder oder als Frau finden.⁷³⁷

Aufschlussreich im Zusammenhang dieser Untersuchung ist, dass von allen besprochenen Fotografen Man Ray der einzige ist, von dem ein Selbstporträt vorliegt, das in der Literatur den Titel „Selbstporträt als Modofotograf“ trägt. Es stammt aus dem Jahr 1936, [Abbildung 23].⁷³⁸ Er präsentiert sich dort in einem Ganzfigurenbildnis in einem eleganten Anzug und legerer Haltung in seinem Studio. Er lehnt mit seiner rechten Schulter an einer Säule, hält in der rechten Hand vor Höhe des Oberkörpers eine Zigarette und hat seine linke Hand in seine linke Hosentasche gesteckt. Dabei schaut er links an dem Betrachter vorbei, an einen unbestimmten Punkt außerhalb des Bildraumes. Das Licht, das einer Quelle links vor ihm entspringt, ist hochgradig kalkuliert eingesetzt, wirft es doch einen weichen Schatten seines Profils auf die Wand hinter ihm. Hier lässt sich eventuell ein ironischer Umgang mit dem Metier erkennen, in dem er sein Geld verdiente, wirkt es doch in Anbetracht seiner anderen Selbstbildnisse wie ein Rollenspiel.⁷³⁹ Doch in Modofotografien integriert er sein Selbstbild nicht.⁷⁴⁰

⁷³⁵Ray 1983, S. 321.

⁷³⁶Man Ray mit Kamera. Benutzt für „Das surrealistische Schachbrett“, 1932, Reproduktion. Aus: Billeter 1985b, Abb. 238. Dort wird auch darauf hingewiesen, dass sich Man Ray in allen Lebensabschnitten selbst fotografiert hat.

⁷³⁷„Selbstporträt mit Meret Oppenheim“, 1933. In: l’Ecotais, Emmanuelle de: Die Kunst und das Porträt. In: Emmanuelle de l’Ecotais, Alain Sayag (Hrsg.): Man Ray. Das photographische Werk. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1998, S. 113–125, hier 102f. und „Selbstporträt“, undatiert. In Ray/Martin 1982, S. 40, sowie „Autoportrait“, undatiert. In: Ray/Martin 1982, S. 121. Die vielgestaltigen Selbstbildnisse Man Rays sind bereits sehr gut dokumentiert, sodass hier nur kurz auf sie eingegangen werden kann. In der vorliegenden Untersuchung muss der Schwerpunkt auf Man Rays Einstellung zu seinen angewandten Arbeiten gelegt werden. Auf das Selbstbildnis in einer Anamorphie wurde schon hingewiesen, [Abbildung 17].

⁷³⁸Dieses „Selbstbildnis als Modofotograf“ erscheint in der von ihm autorisierten deutschen Ausgabe der Autobiografie. Vgl. Ray 1983, Abb. 33, S. 134. Allerdings muss beachtet werden, dass die englische Ausgabe nur den Titel „self-portrait“ verzeichnet und somit keineswegs auf den Status als Modofotograf rekurriert. Vgl. Ray, Man: Self Portrait. Boston: Little, Brown & Company, 1963, S. 6.

⁷³⁹Vgl. Kranzfelder 1993, S. 75.

⁷⁴⁰So ist in der Publikation Esten 1989, die die Arbeiten für *Harper’s Bazaar* rekonstruiert, kein integriertes Selbstbildnis von ihm zu finden.

Auch die Selbstbildnisse von André Kertész (1894-1985) – auf den ebenfalls schon mehrfach hingewiesen wurde – finden nicht im Rahmen von Modeaufnahmen statt. Für ihn bot die Auftragsarbeit für Condé Nast von 1937 bis 1962 ein gesichertes Auskommen, wobei die Modefotografie im Vergleich zu seinen Reportagen oder Porträts nur einen geringen Teil seines Œuvres bildete und er bereits in den 20er Jahren als Künstler wahrgenommen wurde.⁷⁴¹ Für seine Selbstdarstellungen nutzte er technische Verfremdungsmöglichkeiten wie verzerrende Spiegel oder auch die Form des Schattenselbstbildnisses.⁷⁴² Auch wurde schon darauf hingewiesen, dass er sich in seinen anamorphen Akten als Reflex dem Bild der Frau unterordnet.⁷⁴³ Bei Kertész scheint sich das Selbstbildnis im privaten und künstlerischen Bereich abzuspielen, wohingegen es in *Modefotografien* noch undenkbar erscheint. Dies ließ sich anhand der kursorischen Übersicht über das Selbstverständnis von Modefotografen der ersten Generation nachweisen.

Es zeigt sich somit, dass die Antonymie von Kunst und Kommerz im ersten Zeitabschnitt vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 60er Jahre noch unüberwindbar schien, obwohl sich die Modefotografie an avantgardistischen Kunstströmungen durchaus orientierte. Doch das Selbstbildnis, das damals entweder im privaten Umfeld oder in freien Arbeiten entstand, war in der Regel vollkommen von den angewandten Arbeiten getrennt, was sich auch auf gesellschaftliche Bedingungen nach Sennett und Habermas zurückführen lässt. Auffällig ist darüber hinaus, dass sich Modefotografen der ersten Generation selbst eher abwertend über ihre kommerziellen Arbeiten äußerten, was auch anhand Blumenfelds Autobiografie deutlich wurde. Dies war allerdings nicht bei Man Ray oder Beaton der Fall, die hinter ihren kommerziellen Arbeiten standen und sie als künstlerisches Betätigungsfeld nutzten, wohingegen Blumenfeld ihnen anscheinend eher Verbitterung entgegen brachte. Zudem war eine auktoriale Einfügung im Modebild noch unmöglich, sollte doch eine in sich geschlossene Bildillusion in ikonischer Weise hergestellt werden. Der Modefotograf hatte damals *im* Modefoto noch nichts zu suchen, wie eingangs anhand einer Modefotografie Beatons erkennbar wurde, [Abbildung 1]. Sein Platz war allein hinter der Kamera, oftmals wurde er noch nicht einmal namentlich genannt. Somit ist das von Sontag postulierte Verschwinden des Fotografen hinter seinen Bildern, die Leugnung der Autorschaft, entscheidend.⁷⁴⁴ Es war zudem noch nicht zu einer Verschiebung des Kontextes gekommen, die Modefotografie hatte ihren Ort normalerweise allein in dem ihr angestammten Umfeld der Mode. Somit ist noch von der

⁷⁴¹Vgl. Wearing, Shannon: André Kertész. In: Lynne Warren (Hrsg.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Band 2, New York, London: Routledge, 2006, S. 856–860, hier S. 858f.

⁷⁴²Vgl. „Selbstporträt“, 1927. Silbergelatine, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Corkin 1982, S. 139. Auch „Selbstporträt mit Carlo Rim und Spiegeln“, Paris, 1929-1930. In: Stern (Hrsg.): André Kertész. Hamburg: Gruner und Jahr, 2003, Stern-Spezial: Fotografie No. 31, S. 59. Als Schatten zeigt er sich auch 1942. In Corkin 1982, S. 259.

⁷⁴³André Kertész: o.T., 1933. In: Sobieszek/Irmas 1994, Abb. 52. Auch legt er in einem Bildnis seiner Frau Elizabeth seine Hand um ihre Schulter und ist dabei nur als „pars pro toto“ zu erkennen. „Elizabeth“, Paris, 1970s, Gelatin silver Print von einem Negativ von 1931. 24,7 x 18,8 cm. Die Reduktion auf diesen Ausschnitt eliminiert sein Gesicht, das sich ursprünglich auf der Aufnahme befunden hatte. Vgl. J. Paul Getty Museum (Hrsg.): André Kertész. *Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1984, Abb. 51.

⁷⁴⁴Vgl. Sontag 1984, S. 130f.

ursprünglichen Funktion der Werbung auszugehen. Um die Begrifflichkeit Benjamins noch einmal aufzunehmen, besaß sie noch ihren Kultwert. Allerdings ließ sich eine erste Diskursverschiebung im Surrealismus erkennen, da Man Rays Modefotografien zum Beispiel in der künstlerischen Zeitschrift *La révolution surréaliste* abgedruckt wurden. Der Surrealismus hatte bekanntermaßen die Grenzen von Kunst und Kommerz bereits ausgehebelt.⁷⁴⁵ Generell lässt sich aber sagen, dass den Modefotografen der ersten Generation nur den Status von Berufsfotografen hatten. Dies sollte sich bald vollkommen ändern, wie sich anhand der Untersuchung des zweiten Zeitabschnitts zeigen wird.

⁷⁴⁵Vgl. Kranzfelder 1993, S. 73; Martin 1989, S. 217ff. Siehe Kapitel 2.1.

3.2 Zweiter Zeitraum: Beginnende Diskursverschiebung der Mode- zur Autorenfotografie

Nachdem Selbstbildnisse des ersten Zeitraums, der sich vor dem Kontext der Modefotografie von ihren Anfängen bis in die 60er Jahre entfaltete, eingehend untersucht wurden, soll nun der zweite Zeitraum, der sich etwa von den 60er Jahren bis zum Beginn der 80er Jahre erstreckt, Gegenstand der Analyse sein. War der erste Zeitraum noch von einem strikten Gegensatz von angewandten und künstlerischen Arbeiten geprägt, wird in der zweiten Epoche eine beginnende Diskursverschiebung wirksam: Das Modefoto wird allmählich als Autorenfotografie wahrgenommen und erfährt eine Musealisierung. Dabei veränderten sich auch die Veröffentlichungskontexte. Noch entscheidender ist zudem, dass sich der Fotograf einen Platz *im Bildraum des Modefotos* erobert. Einher ging die Erotisierung des Modefotos auch mit exhibitionistischen Selbstbildnissen im kommerziellen Umfeld, bei denen Helmut Newton eine Vorreiterrolle spielte. Anhand dessen Œuvres wird in diesem Abschnitt das Eindringen des Fotografen in den zuvor geschlossenen, illusionistischen Bildraum der Modefotografie untersucht.

Waren Blumenfelds autobiografische Zeugnisse zumeist von einer ikonischen Herangehensweise geprägt, so verfolgte Newton mit seinen auktorialen Einfügungen im Modefoto mit Hilfe von Spiegeln, Schatten oder dem Hereinragen von Körperteilen in den Bildraum eine andere Taktik. Sie sollen die Präsenz des Fotografen deutlich machen und sind somit von einer indexikalischen Herangehensweise geprägt, die die Bildentstehung selbst zum Thema des Bildes macht und nicht bloß beschreibend, sondern performativ wirkt. Sie verbinden sich zudem mit einem bislang unbekanntem Exhibitionismus des Fotografen und dem Genderdiskurs um das Bild der Frau, insbesondere im Sujet des Künstlers mit Modell. In diesem Zusammenhang muss der surrealistische Diskurs des weiblichen Körpers als Fetisch in der feministischen Kritik aufgegriffen werden.

Doch neben diesen auktorialen Einfügungen ist auch ein introspektiver, dokumentarisch anmutender Blick auf sich selbst zu erwähnen, der die Selbstdarstellungen während zahlreicher Krankenhausaufenthalte bestimmt. Die Person Newton ist zudem in der vorliegenden Untersuchung ausgesprochen aufschlussreich, weil sie anhand eigener Publikationen und Ausstellungen einen Musealisierungsprozess des Modefotos in Gang setzte, der sich bis heute fortsetzt und – trotz der eigenen Bezeichnung als Berufsfotograf – den Weg für Modefotografen als Autorenfotografen ebnete. Denn Newton sorgte dafür, dass seine Werke in Ausstellungen und hochwertigen Publikationen präsentiert wurden. Nach der Analyse seiner Selbstbildnisse soll anhand von Selbstdarstellungen Richard Avedons, Irving Penns und David Baileys und deren Haltung zu ihrem modefotografischen Werk die Grundlagen und die Folgen der angesprochenen Diskursverschiebung aufgezeigt werden.

Zu Beginn gilt es, noch einmal vor Augen zu führen, welche gesellschaftliche Rolle der Modefotograf zu Beginn der 60er Jahre einnahm. Wie die Ausführungen zum Film zeigten,

wurde er bei Antonioni 1966 als sexuelle Macht ausübender Exzentriker dargestellt.⁷⁴⁶ Außerhalb des fotografischen, kommerziellen Bildes nahm er die Stellung eines Außenseiters ein, da sein Metier noch nicht als künstlerisch angesehen war, im fotografischen Bild hingegen konnte er nur durch die Bildinszenierung indirekt auf seine Autorschaft verweisen, doch ein *bildimmanenter Platz* kam ihm zumeist nicht zu. Dies hätte auch den Illusionismus des Bildes zerbrochen, der damals Ziel einer jeden Modeaufnahme war, wie sich beispielhaft an einer Modeaufnahme aus den 1930er Jahren von Beaton zeigen ließ, [Abbildung 1].⁷⁴⁷

Um so mehr scheint es auf den ersten Blick zu verwundern, dass in der deutschen Zeitschrift *Quick* 1963 eine Modestrecke zur neuen Frühjahrskollektion erschien, in der der Fotograf im Bild dargestellt wurde, [Abbildung 24].⁷⁴⁸ In einer Art Foto-Liebes-Geschichte wird in acht Modeaufnahmen erzählt, wie das „Mannequin Marina“ „mit Frank und neuen Kleidern“ kokettiert. Bei der besagten Aufnahme posieren vier Modelle für den Fotografen. Die narrative Bildunterschrift in Ich-Form lautet: „Heute lächle ich nicht für Frank, sondern als ‚Mannequin Nummer eins von rechts‘ nur für den Modefotografen – in einem Muskatfarbenen von Lanvin-Castillo mit Empire-Schleife [...]“. ⁷⁴⁹ In der Aufnahme im Querformat dominieren in der Mitte die vier Modelle in modischen Kostümen und Hüten das Bild, sie sind auf einer breiten Treppe neben- und leicht versetzt hintereinander aufgestellt. Der Blick des Betrachters fällt in leichter Untersicht auf die sich vor seinen Augen erhebende Treppe, die an ihrem oberen Ende auf einen Platz mündet, auf dem sich vor einem repräsentativen Gebäude eine Skulptur befindet, die von zwei Säulen gerahmt wird. Während die oberen drei Frauen lächelnd in die Kamera des Fotografen schauen, ist das Modell außen rechts, was auch zu unterst steht, abgelenkt. Denn ihr Blick geht zu dem jungen Mann, in der Bildgeschichte als Frank bezeichnet, der rechts neben ihr die Treppe herabsteigt. Der Fotograf steht am linken Bildrand zwei Stufen unterhalb des unteren Modells. Seine große Plattenkamera hat er auf einem vierbeinigen Stativ vor sich aufgebaut. Während er mit der rechten Hand die Kamera auf dem Stativ ausrichtet, hat er seine Linke emporgereckt, um damit Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die Kassette für den Planfilm ist bereits geöffnet, der Schieber wurde nach unten ausgezogen, sodass seine Aufnahme unmittelbar bevorsteht.

Aufschlussreich im Zusammenhang der Untersuchung zur Repräsentation des Modefotografen ist aber, dass dieser im Gegensatz zu allen anderen Personen nicht als Individuum erkennbar wird, da sein Kopf vollständig hinter einem schwarzen Tuch verschwindet, das mit der Rückwand der Kamera verbunden ist. Auch die Kleidung ist unauffällig, er trägt einen dunklen Mantel über einer schwarzen Hose und dazu schwarze Schuhe. Und so wie dieser Fotograf nicht als zu identifizierbare Person in Erscheinung tritt, so ist auch der Fotograf, der die Serie für *Quick* schuf, weder im Artikel noch im Impressum genannt. Überhaupt ist die gesamte Aufnahmesituation paradox: Denn wenn der Fotograf im Bild dargestellt ist, wer hat dann die Aufnahme gemacht? Denn dass dieses Bild mit Hilfe eines Selbstauslösers

⁷⁴⁶Vgl. Kapitel 2.1.

⁷⁴⁷Siehe Abschnitt 3.1.

⁷⁴⁸„Pariser Mode Romanze 1963“. *Quick*, 9/1963, 03.03.1963, S. 12-17.

⁷⁴⁹*Quick*, Nr. 9, 1963, S. 15.

entstanden sein wird, ist unwahrscheinlich. Vielmehr wird die Aufnahmesituation in Szene gesetzt, um den Alltag des Modells Marina zu illustrieren, zu der nunmal der Fotograf auch gehört und hier mit einem männlichen Modell nachgestellt wurde. So überlagern sich in dieser Aufnahme zwei Bildebenen: Die des Bildes, das der bildimmanent dargestellte Fotograf gerade im Begriff ist zu schießen, und das gesamte Arrangement, das wiederum von einem Standpunkt *außerhalb* des Bildraumes aufgenommen wurde – mit einer Kamera, die ebenso wie der eigentliche Fotograf nicht im Bild zu sehen ist.

Und so lässt sich anhand dieser Aufnahme verdeutlichen, dass der eigentliche Platz des Fotografen zu Beginn der 60er Jahre noch immer *hinter* der Kamera, niemals *im* Bild, war. Und selbst wenn er hier durch die Narration im Bild dargestellt wird, tritt er doch vollkommen hinter seiner Profession zurück. Dies sollte sich in den kommenden Jahren ändern, wie sich anhand der Selbstdarstellungen Newtons im Folgenden zeigen wird, in denen ein Verweis auf den Autor auf indexikalische Weise erfolgt und ein Novum in der Modefotografie bildet. Daran wird sich auch das veränderte Selbstbewusstsein der Fotografen zeigen.

3.2.1 Das neue Selbstbewusstsein des Modefotografen als Berufsfotograf: Helmut Newton

Im Gegensatz zu Erwin Blumenfeld verstand sich Helmut Newton als Berufsfotograf mit handwerklicher Ausbildung, den Status eines Künstlers lehnte er vehement ab. Eines seiner typischen Stellungnahmen zu diesem Thema lautete: „Die fotografische Arbeit mancher Menschen ist Kunst. Meine nicht.“⁷⁵⁰ So betonte er immer wieder den Auftragscharakter vieler seiner Werke, obwohl sie den Transfer vom System Mode in das System Kunst bereits lange vollzogen hatten. Für diese Entwicklung ist Newton allerdings selbst verantwortlich, hatte er bereits in den 70er Jahren damit begonnen, sie neben seinen privaten Werken in seinen Publikationen zu veröffentlichen. Doch trotz der Aufnahme in die Welt der Hoch-Kunst vertrat er lakonisch die eingangs zitierte Meinung, dass er sein Talent „prostituiere“.⁷⁵¹ Der Topos der Prostitution, des Verkaufens seines Talent für Geld, wird von Newton somit vollkommen konträr zur Darstellung Blumenfelds beschrieben.

Newton lässt sich nicht auf ein bestimmtes Genre festlegen, sein Œuvre umfasst Modefotografien, Akte, Selbstbildnisse, Porträts, Landschafts- und Stadtaufnahmen sowie Stilleben.⁷⁵² Vor allem die Modeaufnahmen für zahlreiche Zeitschriften und namhafte Designer haben ihn berühmt gemacht, sicherlich spielt aber auch der starke Angriff seitens von Feministinnen auf seine Kampagnen in den 70er Jahren eine nicht zu unterschätzende Rolle. So gehört Newton heute zu den bekanntesten Fotografen des 20. Jahrhunderts.

⁷⁵⁰Aus: Helmut Newton, Newsweek, 2.2.2004. Zitiert nach einem Text von June Newton in: Newton 2005a, S. 4.

⁷⁵¹Newton 2005a, S. 4f.

⁷⁵²Zu der Vielfältigkeit Newtons unterschiedlicher Genres vgl. Zuckriegel, Margit (Hrsg.): Helmut Newton. Sex and Landscapes. (Ausst. Kat.) Salzburg: Rupertinum, 2002, S. 7.

Im Jahr 2002 veröffentlichte er seine Autobiografie, die Zeugnis über sein bewegtes Leben abgibt und in der auch einige Selbstdarstellungen zur Verlebendigung des Autors dienen.⁷⁵³ In dieser über dreihundert Seiten umfassenden Selbstdarstellung steht nicht der Fotograf, sondern vielmehr der Mensch Newton im Vordergrund. Auffallend ist, dass er sich durchgehend als ausgesprochen sexuell aktiver Mann inszeniert, der seine Faszination am weiblichen Geschlecht unverhohlen zum Ausdruck bringt.⁷⁵⁴ Sie scheint demnach auch der Antrieb für die meisten seiner fotografischen Werke zu sein. Die Autobiografie ergänzt somit das Bild, das er von sich in der Öffentlichkeit und in seinen Selbstbildnissen über Jahrzehnte hinweg zeigte: eines voyeuristischen Mannes, der unverhohlen seine Schaulust auslebte und sich sexuell von starken Frauen angezogen fühlte.

Helmut Newton wurde unter dem Namen Helmut Neustädter am 31. Oktober 1920 in Berlin in einem wohlhabenden Umfeld geboren.⁷⁵⁵ In seiner Autobiografie beschrieb er eingehend die Auswirkungen der Nürnberger Rassengesetze auf ihn und seine Familie, die jüdischer Abstammung war. Auch musste er beispielsweise auf Betreiben des Vaters, der die Trennung der jüdischen und arischen Schüler verurteilte, 1934 das deutsche Realgymnasium verlassen und auf eine amerikanische Schule wechseln.⁷⁵⁶ Zudem war sein Vater laut Newton entsetzt über den bereits zu diesem frühen Zeitpunkt geäußerten Wunsch des Sohnes, Fotograf zu werden. Dabei lässt sich eine Parallele zu Blumenfeld erkennen, der wiederum in seiner Autobiografie schreibt:

„Man hatte Großes mit mir vor. Papa hatte sich in den Kopf gesetzt, seinen Stammhalter Journalist werden zu lassen, um so der Welt allmorgendlich mit einem Leitartikel zu imponieren. Daß später mal Tausende von Blumenfeld-Photos publiziert werden würden, lag außerhalb seiner Gedankenwelt.“⁷⁵⁷

Aus den Reaktionen beider Eltern wird ersichtlich, dass in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts der Status des Fotografen allgemein, und insbesondere der des angewandten Fotografen, als recht niedrig angesehen wurde und nicht in das Selbstbild der Bourgeoisie zu passen schien. Denn eine Anerkennung der Fotografie als Kunstform fand erst in den 1970er Jahren allmählich statt.⁷⁵⁸

Mangelndes Interesse an dem Schulstoff und seine frühe Faszination an der Fotografie führten dazu, dass Newton mit 16 Jahren die Schule abbrach und bei der bekannten Berliner Fotografin Yva in die Lehre ging.⁷⁵⁹ Sie war für ihre Mode-, Akt- und Porträtaufnahmen

⁷⁵³ Vgl. Newton 2002. Zur Erinnerung und Verlebendigung vgl. Haverty Rugg 1997, S. 21.

⁷⁵⁴ Das Image, das der Fotograf von sich im Text vermittelt, wird auch visualisiert, es ist z. B. von einer starken Suggestivkraft, wenn Newton von seinen erotischen Liebschaften berichtet und sich als junger Mann am Strand in einer Fotografie zeigt: „In Changi, 1939. Hinter mir das Chinesische Meer.“ Vgl. Newton 2002, S. 113.

⁷⁵⁵ Vgl. Newton 2002, S. 13.

⁷⁵⁶ Vgl. Newton 2002, S. 53f.

⁷⁵⁷ Blumenfeld 1998, S. 34.

⁷⁵⁸ Vgl. Honnef 2003, S. 13.

⁷⁵⁹ Yvas bürgerlicher Name war Else Simon. Sie war wie Newton ebenfalls jüdischer Abstammung, hatte 1938 Berufsverbot erhalten und wurde bald darauf nach Auschwitz deportiert, wo sie starb. Vgl. Newton 2002,

berühmt und ist als prägender Einfluss auf sein späteres fotografisches Werk zu sehen.⁷⁶⁰ Wie er sich selber äußert, habe sein Interesse zu dieser Zeit aus Mädchen, Schwimmen und Fotografie bestanden. Letztere hatte ihn schon früh fasziniert. Wie Newton in seiner Autobiografie schreibt, kaufte er sich bereits 1932, mit zwölf Jahren, seine erste Kamera, eine Agfa Box Tengor.⁷⁶¹ Durch die Lehre bei Yva wurde nun sein Interesse an Fotografie auf eine berufliche Basis gestellt.

Doch neben der Fotografie gibt Newton in seiner Autobiografie auch seiner Leidenschaft für das weibliche Geschlecht bereits in seiner Kindheit und frühen Jugend Ausdruck.⁷⁶² In seiner Autobiografie stehen die beiden Leidenschaften – Fotografie und Frauen – zu Beginn nahezu gleichwertig nebeneinander. So verwundert es kaum, dass ihn eines seiner ersten Selbstportraits von 1936 auch im Kreise von Schwimmerinnen im Strandbad Halensee zeigt. Symptomatisch für Newtons erotomane Selbstdarstellung ist auch, dass er dieses Selbstbildnis wie zum Beweis immer wieder in Ausstellungen und Publikationen heranzog, sodass es einem breiten Publikum bekannt werden konnte.⁷⁶³ Zudem steht es in seiner Autobiografie am Beginn des ersten Teils, der mit „Das Leben“ überschrieben ist. Der zweite Teil lautet „Die Arbeit“, was wieder auf die Trennung von privatem Freiraum und Arbeitswelt hinweist, die auch für Blumenfeld zu erkennen war und auf die Habermas hingewiesen hatte.

Eines der frühen Selbstbildnisse zeigt, wie er sich im Studio Yvas bereits selbstbewusst mit den Insignien des Fotografen präsentierte: mit Kamera, großer Lampe, einmal sogar mit dem Kittel des Laboranten, was auf seine eigentliche damalige Tätigkeit hinweist und Eingang ins Selbstbildnis findet. Dass es sich zunächst um jugendliche Wunschträume handelte, zeigt auch die Bezeichnung eines Selbstbildnisses von 1936 als „Meine Vorstellung von mir als rasender Reporter“.⁷⁶⁴ Einige Kompositionen, die bei diesen ersten Selbstbildnissen Verwendung finden, lassen sich auch später nachweisen: Die Selbstinszenierung mit leicht bekleideten Frauen, die Stilisierung als Fotograf und der gezielte Einsatz von Spiegeln, die

S. 78 und Rasche 2001b, S. 13. Die Modefotografie gehörte zu den letzten „arisierten“ Spezialgebieten der Fotografie, in denen erst 1938 die Gleichschaltung aller Fotografen durch das Schriftleitergesetz vom 05.10.1933 in voller Härte durchgesetzt wurde. Vgl. Moderegger 2000, S. 49. Fotografen waren als Bildberichterstatter rechtlich den anderen Presseberufen gleichgestellt, sodass sie auch unter das Schriftleitergesetz fielen. Vgl. Pohlmann 2001, S. 5.

⁷⁶⁰Vgl. Mißelbeck 1996, S. 468.

⁷⁶¹Vgl. Newton 2002, S. 45.

⁷⁶²So äußert sich Newton sowohl offen über Selbstbefriedigung, als auch über seine ersten sexuellen Erfahrungen mit Mädchen ab dem 15. Lebensjahr. Vgl. Newton 2002, S. 50, S. 56ff. Auch in Interviews spricht er offen über Masturbation. Vgl. Michaelsen, Sven: Der Mann, der die Frauen kriegte. Interview mit Helmut Newton. In: Stern, 2002, Heft 43, S. 214–219, hier S. 216. Dieses Thema wird von ihm zu keiner Zeit tabuisiert.

⁷⁶³Vgl. Newton 2002, S. 9; Newton, Helmut; Hoeneveld, Herman (Hrsg.): Portretten/Portraits. (Ausst. Kat.) s’Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986, S. 11; Newton, Helmut; Honnef, Klaus (Hrsg.): Portraits. Bilder aus Europa und Amerika. Zweite Auflage. München: Schirmer/Mosel, 1987, Abb. 2, dort 1936; Newton/Springs 1999, S. 107, dort ebenfalls 1936 datiert.

⁷⁶⁴Diesem Ziel sah er sich durch die Lehre bei Yva um einiges näher. Dort lernte er in erster Linie das technische Verfahren der Fotografie, war für die Laborarbeit, die Entwicklung der Abzüge zuständig, durfte aber auch abends nach getaner Arbeit eigene Bilder im Atelier aufnehmen. Wie Newton schreibt, stellte er mit seinen Freunden Modefotografien aus Illustrierten nach und entdeckte dabei seinen Wunsch, Vogue-Fotograf zu werden. Vgl. Newton 2002, S. 74.

später für auktoriale Einfügungen genutzt werden sollen. So entstehen in seiner Frühzeit vor allem Selbstbildnisse, die ihn als Frauenschwarm oder professionellen Fotografen zeigen, Selbstbildnisse mit rein dokumentarischem Anspruch sind nicht überliefert.

Fotografische Eindrücke bekam Newton als Kind und Jugendlicher durch die Lektüre illustrierter Zeitungen des mondänen Berlins der 30er Jahre, deren Reportage- und Modefotografien er voller Begeisterung betrachtete.⁷⁶⁵ Diese frühen Jahre waren allerdings vom Nationalsozialismus überschattet, der auch im Bereich der Fotografie zunehmend die Darstellungen der Geschlechterrollen bestimmte. Newton reflektiert diesen Sachverhalt in seiner Autobiografie im Gegensatz zu Blumenfeld kaum und erwähnt die Einschränkungen seiner Familie durch die Nürnberger Gesetze und die zunehmende Bedrohung nur sekundär.⁷⁶⁶ Auffallend ist auch, dass Newton selbst im Rückblick anscheinend keinen Groll gegen das nationalsozialistische System hegt. So äußert er sich zynisch folgendermaßen – was wiederum an Blumenfeld erinnert:

„[...] insofern haben mir Hitler und mein Bruder einen Gefallen getan. Wären die Nazis nicht gewesen, hätte mein Vater darauf bestanden, dass ich Knopffabrikant werde, [...]. Früher oder später hätte ich alles hingeschmissen, und das hätte meinem Vater das Herz gebrochen. Das besorgte an meiner Stelle nun Hitler.“⁷⁶⁷

Dies erinnert wiederum an Blumenfeld, der in seiner Autobiografie geschrieben hatte, dass er ohne den „Führer Schicklgruber“ im „holländischen Morast versumpft“⁷⁶⁸ sei und ihm daher dankbar sein müsse. Insofern zeichnet beide ein sarkastischer Umgang mit dem erfahrenen Unrecht aus.

Newton scheint aber im Gegensatz zu Blumenfeld mit der Vergangenheit eher abgeschlossen zu haben, denn in einem Interview sagte er: „Mich interessieren Gegenwart und Zukunft, nicht Vergangenheit. Die ist mir schnuppe.“ Und auf die Rückfrage, ob er keinen Hass gegen Nazis hege, antwortete er: „Natürlich! Wenn ich Deutsche sehe, frage ich mich automatisch: Was hat der Kerl damals gemacht? Aber die jungen Deutschen, die ich kenne, sind fantastisch.“⁷⁶⁹ Der Einfluss durch die nationalsozialistische Ästhetik der 30er Jahre auf Newtons spätere fotografischen Werke ist nicht zu unterschätzen und wird an späterer Stelle eingehender untersucht werden.⁷⁷⁰

⁷⁶⁵Darunter waren auch Fotografien Martin Munkacsis, die Newton bewunderte. Vgl. Newton 2002, S. 46f. Wie Newton angibt, las seine Familie vor allem die Berliner Illustrierte Zeitung, ein auflagenstarkes Blatt leichter Unterhaltung.

⁷⁶⁶Vgl. Newton 2002, S. 58ff.

⁷⁶⁷Newton 2002, S. 77.

⁷⁶⁸Blumenfeld 1998, S. 265.

⁷⁶⁹Press Clipping Book 1994, Helmut Newton Stiftung, Berlin. Helmut Newton im Bunte Interview, wahrscheinlich 1994, S. 48-55. Die Press Clipping Books in der Newton Stiftung wurden von Newton und seiner Frau selbst zusammengestellt; leider fehlen oftmals die bibliographischen Angaben der Zeitschriftenartikel.

⁷⁷⁰Siehe Abschnitt 3.2.1.

Nach zwei Lehrjahren in Yvas Atelier musste Newton auf der Flucht vor der Bedrohung durch den Nationalsozialismus am 5. Dezember 1938 Berlin ohne seine Familie verlassen.⁷⁷¹ Im Gepäck hatte der 18-Jährige zwei Kameras, eine Rolleicord und eine Kodak, die er als Garant für seine berufliche Zukunft sah.⁷⁷² Die Flucht führte ihn nach Singapur, wo er bald eine Anstellung als Bildreporter bei der „Singapore Straits Times“ fand. Allerdings wurde Newton nach zwei Wochen wegen Unfähigkeit entlassen, da ihm die Aufnahmen nicht gelangen.⁷⁷³ Durch Beziehungen konnte sich Newton anschließend ein kleines Porträtstudio in einem Kaufhaus einrichten, hatte aber nur sehr wenige Kunden.⁷⁷⁴ Seinen Lebensunterhalt finanzieren konnte sich der junge erfolglose Fotograf nur durch die Beziehung zu einer reichen Frau. Er bezeichnete sich selbst zu dieser Zeit als „Gigolo“⁷⁷⁵. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Newton sehr eingehend sein damaliges Sexualleben darstellt und dadurch in seiner Autobiografie das Image eines Erotomanen aufbaut, wovon später auch seine Modefotografien und Selbstbildnisse ein deutliches Zeichen abgeben werden.

1940 wurde Newton mit weiteren deutschen Juden nach Australien interniert, wo er in dem Lager Tatura One unweit von Melbourne fast zwei Jahre lebte.⁷⁷⁶ Von 1942 bis 1946 diente er als einfacher Soldat in der australischen Armee.⁷⁷⁷ Nach der Entlassung, „getrieben vom Ehrgeiz, ein berühmter Fotograf zu werden“⁷⁷⁸, ließ der 26-Jährige seinen deutschen Namen „Neustädter“ in den englisch klingenden Namen „Newton“ ändern. Den Vornamen hingegen behielt er, wie er selber sagt: „Da ich nicht alle Brücken zu meiner Kindheit und Jugend abbrechen wollte.“⁷⁷⁹ Im selben Jahr, 1946, eröffnete Newton ein kleines Studio in Melbourne und lernte seine zukünftige Frau June Brunell kennen, die er 1948 heiratete. Sie wurde ab 1970 unter dem Künstlernamen Alice Springs ebenfalls als Fotografin bekannt und ist mit Sicherheit als eine der prägendsten Personen in Newtons Leben zu sehen.⁷⁸⁰ Zusammen mit June zeigt sich Newton auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder in seinen und ihren Selbstbildnissen, die eine Abkehr von der konventionellen Form von Ehepartnerbildnissen darstellen. Ihre Beziehung dokumentierten sie in dem Ausstellungs- und Buchprojekt

⁷⁷¹Vgl. Newton 2000, S. 275. Den Vater sah Newton nie wieder. Vgl. Newton 2002, S. 87. Zu den zahlreichen Einzelgesetzen, die zwischen 1933 und 1939 erlassen wurden, die die systematische Verdrängung der Juden aus der Berliner Konfektion zum Ziel hatten, siehe Rasche 2001b, S. 6.

⁷⁷²Vgl. Newton 2002, S. 85.

⁷⁷³Wie er selber sagt, waren sie „unsäglich – einfach unglaublich! Ich meine, es waren überhaupt keine Fotos! Kurzum, ich hatte nichts vorzuweisen!“ In: Newton 2000, S. 275.

⁷⁷⁴Vgl. Newton 2002, S. 107.

⁷⁷⁵Vgl. Newton 2002, S. 110.

⁷⁷⁶Vgl. Newton 2002, S. 127ff.

⁷⁷⁷Vgl. Newton 2002, S. 145ff.

⁷⁷⁸Vgl. Newton 2002, S. 161.

⁷⁷⁹Vgl. Newton 2002, S. 162. In seiner Autobiografie ist neben dem Namen „Neustädter“ auch die Schreibung „Neustaedter“ dokumentiert. Vgl. ebd.

⁷⁸⁰Vgl. Newton 2000, S. 275. Sie war in den frühen 70er Jahren zur Fotografie gekommen, als sie spontan für den erkrankten Newton bei einem Werbeauftrag einspringen musste. Vgl. Newton, June: Mrs. Newton. Köln: Taschen, 2004, S. 93. Der Einfluss Junes wird auch in Bezug auf seine dokumentarischen Aufnahmen im Krankenhaus von Bedeutung sein, siehe Abschnitt 3.2.1.

„Us and Them“ im Jahr 1999, in dem auch anscheinend private Selbstbildnisse beider einer Öffentlichkeit gezeigt wurden.⁷⁸¹

Das Fotoatelier in Melbourne brachte zunächst nicht viel ein: Um überhaupt Geld zu verdienen, musste Newton Aufträge für Porträts und Hochzeitsfotos annehmen. Von seinen provokanten und gewagten Inszenierungen der späteren Jahre ist zu diesem frühen Zeitpunkt noch nichts zu ahnen.⁷⁸² Doch langsam konnte er als Modefotograf Fuß fassen und erstellte erste Bilder für die Australien-Beilage der englischen *Vogue*. 1956 wurde ihm ein einjähriger Vertrag als freier Mitarbeiter bei der *Vogue* in London angeboten, den er annahm.⁷⁸³ Doch Newton empfand diese Zeit als „ernüchternd“⁷⁸⁴, denn in England herrschte eine andere Atmosphäre als in Australien.⁷⁸⁵ Ihm wurde die Arbeit bald lästig, er brach den Vertrag mit der englischen *Vogue* und ging nach Paris, wo er nach kurzer Zeit ein Angebot vom Modejournal *Jardin des Modes* bekam.

Nach einem kurzen Zwischenspiel in seiner Wahlheimat Australien arbeitete Newton regelmäßig für die französische *Vogue* in Paris.⁷⁸⁶ Newton fand dort zu seiner eigenen fotografischen Ausdrucksform, die damals schon zu den Betrachter herausfordernden narrativen Arrangements führte.⁷⁸⁷

Newtons Erfolge ab diesem Zeitpunkt sind auch auf die positive Entwicklung auf dem Zeitschriftenmarkt der 60er Jahre zurückzuführen, die eine günstige Ausgangsbedingung für angewandt arbeitende Fotografen und professionelle Modelle bot, ein Umstand, dem sich auch der aufstrebende Newton bewusst war. Durch die sexuelle Liberalisierung Ende der 60er Jahre rückten dann auch erotische Darstellungen immer mehr in die Modefotografie vor, woran Newton einen nicht zu unterschätzenden Anteil hatte. Er hat über den Lauf der Jahre

⁷⁸¹Vgl. Newton/Springs 1999. Diese Aufnahmen waren nach Angaben Junes bei der Bildentstehung noch nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Erst für die Organisation und Planung des Ausstellungsprojekts suchten sie bereits bestehende Fotografien aus ihrem gemeinsamen Archiv zusammen. Vgl. E-Mail vom 26.02.2007 von June Newton an die Verfasserin, übermittelt von der Helmut Newton Stiftung, Berlin.

⁷⁸²Vgl. Newton 2002, S. 177.

⁷⁸³Vgl. Newton 2002, S. 186.

⁷⁸⁴Vgl. Newton 2002, S. 187.

⁷⁸⁵Außerdem seien seine Fotografien, wie er selber sagt, schlecht und langweilig gewesen, zudem in den präden 50er Jahren auch noch nicht von einer erotischen Aura wie seine späteren Werke umgeben. Vgl. Newton 2002, S. 187.

⁷⁸⁶Ende der 50er Jahre war Newton an einer schweren Schilddrüsenüberfunktion erkrankt, ging aber bald darauf wieder geheilt nach Melbourne zurück. (Vgl. Newton 2002, S. 202f.) Dort blieben er und June jedoch nur zwei Jahre, weil Newton erkennen musste: „Australien war kein Land, in dem man als Fotograf groß Karriere machen konnte. Als Modefotograf kann man nur in Paris oder New York etwas werden.“ (Vgl. Newton 2002, S. 206.) Deshalb ging er 1961 nach Paris zurück, wo bei der französischen *Vogue* der große Durchbruch folgte.

⁷⁸⁷Zeitgleich übernahm er Aufträge für die Zeitschrift *Queen* und die englische *Vogue*. Vgl. Newton 2002, S. 208. Von den 60er Jahren sind nur noch wenige Modefotografien Newtons erhalten, in seinen Veröffentlichungen führen sie ein Schattendasein, begründet darin, dass sie den eigentlichen provokanten Newton-Stil noch kaum erkennen lassen. Sie wirken heute eher traditionell, auch wenn sie zum Teil aufwendig inszeniert waren, wie zum Beispiel die fotografische Serie für die britische *Vogue* von 1967, die dem Hitchcock-Film „Der unsichtbare Dritte“ nachgestellt war. Newton: Modefotografie für die britische *Vogue*, 1967. Aus: Vgl. Felix, Zdenek (Hrsg.): Helmut Newton. Aus dem photographischen Werk. München: Schirmer/Mosel, 1993, Abb. 2. Bereits diese frühe Modefotografie zeugt von Newtons fantasievollen Ideen, die Aufmerksamkeit beim Betrachter erwecken sollten. Die Präsentation der Mode steht dabei eher im Hintergrund.

rund 3000 redaktionelle Zeitschriftenseiten mit seinen Bildern gefüllt. Für hohe Auflagen aber auch Skandale sorgten sexualisierte, provokante Aufnahmen in Form von narrativen Bildergeschichten, die den Betrachter herausforderten.⁷⁸⁸

Newton hatte bei der französischen *Vogue* ab den 70er Jahren weitgehend künstlerische Freiheit erlangt. Ebenso wie Bourdin hatte er die Kontrolle über seine Fotografien, da sie ihre Modelle und die Bekleidung frei auswählen durften, sowie das Konzept der Aufnahme, was ein entscheidender Faktor auf dem Weg zum autonomen Künstler ist.⁷⁸⁹ Aufgrund dieses Umstandes war es Newton nun möglich, seinen eigenen Stil zu entwickeln und sich endlich von den streng vorgegebenen Auftragsarbeiten seiner Anfangsjahre zu lösen.

Somit vollzog sich in den 70er Jahren aufgrund der sexuellen Revolution ein deutlicher Umbruch in der Ästhetik der Modefotografie, in der sich auch soziologische Veränderungen deutlich abzeichneten. Dass Sexualität so stark in den Fokus rückte, ist sicherlich auch der Tatsache geschuldet, dass sie erhöhte Aufmerksamkeit erlangen konnte. So fanden auch gesellschaftliche Tabuthemen wie Homosexualität, Transvestitismus, Sadomasochismus und Voyeurismus Eingang in Modeaufnahmen, und auch gewalttätige Elemente nahmen zu.⁷⁹⁰ Die europäische Öffentlichkeit war im Vergleich zu den USA toleranter, ein Grund dafür, dass Newton primär für die italienische und französische *Vogue* arbeitete, was einen nicht zu unterschätzenden Publikationskontext bildet. Für seinen schon damals recht hohen Bekanntheitsgrad Newtons war der Umstand bedeutend, dass er immer redaktionell gearbeitet hatte, und keine Werbefotografien machte, bei denen sein Name nicht erwähnt wurde, was wiederum auf viele der Blumenfeldschen Arbeiten zugefallen hatte. Wie Newton selber sagt: „Werbefotos brachten nicht das Prestige, das man sich mit redaktionellen Fotos aufbauen konnte.“⁷⁹¹

Hinzu kam aber, dass Newton sich schon früh als Fotograf in seinen Modefotos zeigte, wie zum Beispiel Fotografien für *Queen*, *Elle* und *Nova* seit Ende der 60er Jahre bezeugen, [Abbildung 25]. Mit Hilfe eines Spiegels brachte er sich selbst hinter dem Modell ins Bild ein und eroberte sich so einen Platz in der sichtbaren Sphäre. Zeitgleich macht er sich in der Modewelt allmählich einen Namen, wobei diese Selbstbildnisse auch ein Zeugnis des erwachenden Selbstbewusstseins abgeben. Auch diese Fotografien zog Newton immer wieder in eigenen Ausstellungs- und Publikationsprojekten heran, was auch ein Hinweis auf die Selbstrepräsentation als Fotograf gibt.⁷⁹² Kreativität der Fotografen und Zugeständnisse an autonomes Arbeiten mit großen künstlerischen Freiräumen seitens der Magazine bestimmten in Folge die Modefotografie Anfang der 70er Jahre. Newton konnte nun seine Bildideen mit eindeutig erotischem Inhalt verwirklichen, und zu Beginn der 70er Jahre entstanden auch mehrere Selbstbildnisse, die ihn zusammen mit Aktmodellen in angedeuteten

⁷⁸⁸Vgl. Urbauer 1999, S. 624.

⁷⁸⁹Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 184.

⁷⁹⁰Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 196.

⁷⁹¹Vgl. Newton 2002, S. 209.

⁷⁹²Siehe Abschnitt 3.2.1.

erotischen Handlungen zeigen und den Voyeurismus des Fotografen inszenieren, [Abbildung 26].

Zu diesem Zeitpunkt hatte er sein Ziel erreicht, ein berühmter Modefotograf zu werden. Bis Ende der 80er Jahre arbeitete Newton überwiegend für die französische *Vogue*.⁷⁹³ Es entstanden zahlreiche Werke, die bereits durch die Wahl der Aufnahmeorte eine künstliche Atmosphäre vermitteln: Die häufig offensiv mit ihren sexuellen Reizen spielenden Modelle sind inmitten barocker Gärten, luxuriöser Hotelsuiten oder in kühl und steril wirkenden Appartements der Modemetropolen der Welt platziert. Dabei spielen sie mit verborgenen Ängsten und Sehnsüchten der Betrachter.⁷⁹⁴

Nach einem Schlaganfall Anfang der 70er Jahre, der Herzrhythmusstörungen zur Folge hatte, kam es schließlich zu einer tiefergreifenden Auseinandersetzung mit sich und seiner Arbeit. Dabei stellte Newton fest, dass es ihm half, seinen Zustand mit der Kamera festzuhalten, um eine Distanz zwischen sich und dem Abgebildeten zu schaffen: „Eine Kamera hat eine ganz besondere Eigenschaft: Immer wieder stelle ich fest, dass sie eine Barriere zwischen mir und der Realität bilden kann.“⁷⁹⁵ Es entstanden zahlreiche Selbstporträts während Untersuchungen im Krankenhaus, die ihn als alten, kranken Mann zeigen, [Abbildung 27]. Schonungslos stellt Newton sich oftmals auch nackt und krank dar. Diese Selbstbildnisse sind besonders aufschlussreich, weil sie zum einen die genannte Distanzierung von der Realität aufweisen, zum anderen, weil er nach eigenen Angaben endlich Fotografien nur für sich machen wollte, die Bestand hatten und keine fremdbestimmten Auftragsarbeiten waren, sondern freie Arbeiten.⁷⁹⁶ Sie sind einerseits dokumentarisch, andererseits aber auch hochgradig inszeniert, weil sich Newton selbst immer als Bildschaffender ausweist. Dabei ist die Selbstinszenierung vergleichbar mit der als Modefotograf, hat er doch immer die Kontrolle über das Bild, was im Folgenden von Bedeutung sein wird.

Von 1981 bis zu seinem Tod lebte Helmut Newton mit seiner Frau in Monte Carlo und arbeitete immer wieder für verschiedene Zeitschriften, für seine eigenen Veröffentlichungen sowie für verschiedene Ausstellungen. Viele der private Arbeiten entstanden an den Aufnahmesets von Auftragsarbeiten, sodass er geschickt die Vorteile seiner angewandten Tätigkeit für Aufnahmen nutzen konnte, die er dann unter eigenem Namen veröffentlichte:

„[...] ich habe es immer verstanden, die Ressourcen meiner Auftraggeber für meine Zwecke zu nutzen, bei Werbeaufnahmen wie bei Modefotos. Ich nannte es ‚das System mit seinen eigenen Waffen schlagen‘. Mein Trick bestand darin, dass ich bei jedem Termin ein paar Stunden für meine persönlichen Arbeiten abzweigete. [...] auf diese Weise baute ich mein privates Archiv auf.“⁷⁹⁷

⁷⁹³Vgl. Newton 2002, S. 210. Ebenso gehörten die italienische *Vogue*, *Linea Italiana*, *Nova*, *Marie Claire* und *Elle* zu seinen Auftraggebern. Vgl. Newton 2000, S. 275.

⁷⁹⁴Allerdings schuf Newton auch in den 70er Jahren spontan wirkende Poolbilder und Aufnahmen mit roten Augen, die durchaus auf eine sich in den 80er Jahren wandelnde Ästhetik der ungeschönten Realität vorausdeuteten. Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 209.

⁷⁹⁵Vgl. Newton 2002, S. 243.

⁷⁹⁶Vgl. Film: Helmut Newton. *Frames from the Edge*. 1988. Regie: Adrian Maben.

⁷⁹⁷Vgl. Newton 2002, S. 224.

Die 80er Jahre bildeten den künstlerischen Höhepunkt in Newtons Schaffen, es entstanden zahlreiche bedeutende Werke, die er in mehreren Bildbänden mit zunehmendem Erfolg veröffentlichte.⁷⁹⁸ Dies lässt sich als Auslöser eines Musealisierungprozesses seiner Werke bezeichnen, was sich auch für seine und die folgende Generation als wichtig erweisen wird. 1987 gab Newton seine Zeitschrift *Helmut Newton's Illustrated* heraus, die in vier Nummern mit je 32 Fotografien erschien.⁷⁹⁹ Den Selbstbildnissen maß er in seinen Ausstellungen und Publikationen einen großen Stellenwert zu, sodass er einzelne immer wieder heranzog und mehrfach publizierte. Zu ihnen gehören frühe Aufnahmen in Berlin ebenso wie Selbstinszenierungen als Modefotograf mit Modellen. Ab Beginn der 90er Jahre entstanden darüber hinaus viele Selbstbildnisse, die ohne Newtons Physiognomie auskamen. So ragen seitdem verstärkt Hände oder Füße als „pars pro toto“ in den Bildraum, [Abbildung 28]. Außerdem verfolgte er das Darstellungsmuster des Bildes im Bild, auf das ebenfalls eingegangen werden soll.

In seinen letzten Jahren war er ruhelos immer wieder im Auftrag von Zeitschriften und Modedesignern unterwegs. Von der neuen Entwicklung in der Modefotografie mit Fotografien, die betont uninszeniert wirken, von Protagonisten wie Juergen Teller oder Wolfgang Tillmans, distanzierte er sich dabei in einem Interview: „Ich kenne diese so genannte neue Fotografie. [...] Für mich sind diese Arbeiten etwas langweilig. Ich brauche eine gewisse Spannung. In einem Foto muß etwas passieren.“⁸⁰⁰ Am 23. Januar 2004 starb Helmut Newton in Los Angeles durch einen Herzinfarkt am Steuer seines Wagens.⁸⁰¹ Er wurde auf eigenen Wunsch in seiner Heimatstadt Berlin beerdigt, einer Stadt, der er sich über die Jahre hinweg immer verbunden fühlte und der er auch seinen fotografischen Nachlass hinterließ, der in der Helmut Newton Stiftung, die 2004 posthum eröffnet wurde, aufbewahrt und gezeigt wird.

Doch anders als Blumenfeld hat Newton den Verlust seiner Heimat kaum direkt thematisiert. Allerdings wies er immer wieder auf sein Interesse an einem bestimmten Typus deutscher „Mädels“ hin, ebenso wie umstrittene Einflüsse der nationalsozialistischen Ästhetik viele seiner Fotografien bestimmen.⁸⁰² Im Gegensatz zu Blumenfeld war Newton schon zu Lebzeiten museumswürdig, was ein Indiz dafür ist, dass sich die Antonymie von Hoch- und

⁷⁹⁸1976 erschien sein erster Bildband mit dem Titel „White Woman“. Vgl. Newton, Helmut: *White Women*. München: Rogner and Bernhard, 1976. Zu den Büchern von Helmut Newton sowie seinen Ausstellungen gibt der 2000 erschienene Ausstellungskatalog „Work“ ausführlich Auskunft. Vgl. Newton 2000, S. 277-280. Sein Buck „Sumo“, das 2000 bei Taschen in einer limitierten Auflage von 1.000 Stück erschien, hatte den Preis von 5.000 US-Dollar und gilt somit als das teuerste, jemals erschienene Buch. Vgl. Leverette, Marc: Helmut Newton. In: Lynne Warren (Hrsg.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Band 2, New York, London: Routledge, 2006, S. 1158–1160, S. 1158. Zudem erhielt Newton mehrere Auszeichnungen für Fotografie. Vgl. Felix 1993, hier S. 153.

⁷⁹⁹Eine eingehende Analyse der ersten Ausgabe findet sich bei Walter Seitter. Vgl. Seitter 1993, S. 31-35.

⁸⁰⁰Press clipping Book in der Newton Stiftung Berlin: Helmut & June Vol. I (lila): Gächter, Sven/Klimek, Manfred: Ich bin ein verspieltes Kind. In: *Profil*, 6.12.1999, Heft 49, S. 152.

⁸⁰¹Vgl. Newton 2005a, S. 211.

⁸⁰²Allerdings gab er in einem Interview zu, dass er auch Sprachprobleme hatte. „I do not really understand the English at all [...] Maybe that is why I've never been able to take a really good picture over there [...]“. Derrick/Mur 2002, S. 134.

Gebrauchskunst langsam auflöste. So betonte er immer wieder, dass er sich nicht als Künstler verstehe. Für ihn schienen sich Auftragsarbeiten für Modezeitschriften, Designer oder Werbung, die vor einem kommerziellen Hintergrund entstehen, und Kunst gegenseitig auszuschließen. So äußerte er sich deutlich:

„Ich verdanke meinen Erfolg der Welt des Kommerzes – der ‚Konsumgesellschaft‘ – und nicht irgendwelchen Stiftungen oder Museen.“⁸⁰³

Auch wies er darauf hin, dass er durch feste Vorgaben seitens der Redaktionen zielgerichtet arbeiten konnte, sodass, neben den finanziellen Gründen, die Auftragsarbeit nach Newton für ihn durchaus auch Vorteile bot. In provokanten Aussprüchen machte er oft deutlich, dass er sich nicht als Künstler verstehe:

„Sie sehen schon, ich bin ein Fotograf alter Schule und habe mit Kunst nichts zu tun. [...] Intellektuelle Diskussionen über meine Arbeiten werde ich nicht führen.“⁸⁰⁴

Auch wies er darauf hin, dass er die Publikation in Zeitschriften schätzte, weil seine Werke dadurch vielen zugänglich seien, andererseits sei ein Buch von längerem Bestand als ephemere Medien.⁸⁰⁵ Insofern war sich Newton der Wirkung unterschiedlicher Publikationsformen durchaus bewusst, zudem vertrat er unter dem immer wiederkehrenden Hinweis auf seine handwerkliche Berufsausübung den Topos einer antiintellektuellen Haltung.

Denn Newtons ablehnende Einstellung zur Hochkunst lässt sich auch durch die Tatsache erklären, dass er die Fotografie als seinen Beruf ansah, den er von Grund auf erlernt habe. Laut Walter Seitter ist er ein Fotograf, der „seine Profession als Handwerker eigentlich nie aufgegeben hat.“⁸⁰⁶ Grundlage seines Schaffens sei die Beherrschung der fotografischen Technik durch die Lehre bei Yva.⁸⁰⁷ Auch in dem persönlichen Gespräch mit der Verfasserin betonte er, wissenschaftliche Gespräche seien ihm „zu intellektuell“. Zu den Fragen bezüglich seiner künstlerischen Vorbilder könne er spontan nichts sagen, stattdessen verwies er auf seine Veröffentlichungen und die darin enthaltenen Texte.⁸⁰⁸ Andererseits hat sich Newton durchaus zeitlebens mit anderen Fotografen und Malern auseinandergesetzt, wovon seine Notizbücher und Terminkalender Zeugnis abgeben, die im Rahmen dieser Arbeit zum ersten Mal in der Berliner Stiftung erschlossen wurden. Dort lassen sich u. a. Einträge zu

⁸⁰³Newton 2002, S. 328f.

⁸⁰⁴Newton 2000, S. 17.

⁸⁰⁵Vgl. Newton 2002, S. 329.

⁸⁰⁶Seitter, Walter: Helmut Newton lesen. In: Siegfried Gohr, Johannes Gachnang (Hrsg.): Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960. Köln: DuMont, 1989, S. 185–194, hier S. 185.

⁸⁰⁷In diesen Zusammenhang passt auch diese Aussage Lagerfelds: „Auf große Beschreibungen und komplizierte Analysen seiner Arbeit legt er so und so keinen besonderen Wert. Wie er sagt: ‚Die über Photographie schreiben, schreiben sowieso nur für die anderen, die ebenfalls über Photographie schreiben.‘“ Lagerfeld in Newton, Helmut: Big Nudes. München: Schirmer/Mosel, 1990a, S. 9.

⁸⁰⁸Gespräch der Verfasserin mit Newton am 15. Oktober 2002 in Berlin.

David Hockney, mit dem er befreundet war, finden,⁸⁰⁹ zu Jeff Koons⁸¹⁰, Nan Goldin⁸¹¹, Paul Diekstra⁸¹², Keith Haring⁸¹³, Weegee⁸¹⁴ sowie Warhol⁸¹⁵. So lässt sich durchaus ein Interesse an zeitgenössischer (Foto-)Kunst nachweisen, obwohl er dies immer wieder gerne leugnete.

Laut Seitter beharrt Newton auf sein Metier der Modelfotografie als einen „Bereich ‚vor‘ der Kunst“⁸¹⁶, um sich die Auseinandersetzung mit der Kunstwelt zu ersparen, was sich zudem mit der Debatte über den Kunstcharakter der Fotografie im Allgemeinen in Verbindung zu bringen ist. Aber trotz allen Widerstands sei er in den Institutionenbereich „Kunst“ hineingezogen worden, um sich aber wiederum als Handwerker und eben nicht als Intellektueller zu beschreiben, obwohl er als letzterer durch Herausgabe seiner eigenen Zeitschrift zu verstehen sei. Somit lässt sich auch die Kritik, die Kranzfelder an Modelfotografen übt, die sich seiner Meinung nach als Künstler bezeichneten und absichtlich den handwerklichen Charakter und die Zweckgebundenheit ihrer Arbeiten leugnen, auf Newton keineswegs übertragen.⁸¹⁷

Abschließend ist zu sagen, dass die Fotografie für Newton aber weitaus mehr als nur sein Beruf bedeutete. Vielmehr beschrieb er sie als seine Passion:

„Amateur ist ein schönes Wort. Es besagt: Man macht etwas aus Liebe, nicht nur für Geld. Ich bin auch ein Amateur, wenngleich ich Geld für meine Fotos kriege, ich zudem sehr professionell bin.“⁸¹⁸

So kann es auch nicht verwundern, dass die Kamera Newtons ständiger Begleiter war und dass er, der Fotograf starker, schöner Frauen, sich selbst in existenzbedrohlichen Situationen der Krankheit immer wieder fotografierte, worauf im Folgenden eingegangen werden soll.

Der introspektive Blick

Newtons Selbstbildnisse im Krankenhaus bilden eine Antonymie zu den hyperstilisierten Körpern der Modelle in seinen Akt- und Modeaufnahmen – eine Kontrastierung, die im Folgenden noch von Interesse sein wird. Wie bereits bei der Analyse Blumenfelds Œuvres deutlich wurde, dient das Medium der Fotografie aufgrund der ihr zugeschriebenen Authentizität sehr gut dazu, sich mit der eigenen Körperlichkeit auseinanderzusetzen. Dies ist von

⁸⁰⁹ „Hockney Tea“, am 7.2.1988; „12.00 Hockney“ am 13.2.1998; „David Hockney“, 18.2.1989; „30x40 of Hockney for N.P.G.“, 6.4.1989; „Hockney“, 4.1.1996.

⁸¹⁰ „Jeff Koons Van Fr.“, 12.8.1991 und 13.8.1991.

⁸¹¹ „Ring Nan Goldin“, 16.1.1994.

⁸¹² „Paul Diekstra, Sothebys“, 21.6.1994.

⁸¹³ 27.8.1989.

⁸¹⁴ So erwähnte Newton in seinem Terminkalender am 8.4.1993 den Film „Public Eye“ aus dem Jahr 1992, bei dem Weegee das Vorbild für die Hauptfigur bildete. (Regie: Robert Franklin).

⁸¹⁵ 15.7.2003.

⁸¹⁶ Seitter 1993, S. 29.

⁸¹⁷ Vgl. Kranzfelder 1993, S. 67.

⁸¹⁸ Krüger 2000, Heft 10, S. 23.

einer dokumentarischen Herangehensweise geprägt. Dabei steht die Ikonizität des fotografischen Mediums im Vordergrund. So ist eine ungeschönte, intime Auseinandersetzung mit der alternden Physiognomie und dem Verfall des eigenen Körpers insbesondere im fotografischen Medium zu einem Feld der Selbstinszenierung geworden. Ihre unbarmherzige Aufzeichnungstechnik ist daher im Vergleich zu anderen Bildtechniken von besonders schonungsloser Zeugniskraft.⁸¹⁹

Dies ist insbesondere in Bezug auf den männlichen Selbstakt von Bedeutung, der im Folgenden anhand der wichtigsten Vertreter kursorisch vorgestellt werden soll, weil dies die Vorbedingung für Newtons Selbstinszenierungen im Krankenhaus bildet. Im Medium der Fotografie finden sich nämlich im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nur wenige Aufnahmen dieses Sujets.⁸²⁰

Die fotografische Selbstdarstellung verbindet sich hingegen in den letzten Jahrzehnten zunehmend mit einer erschreckenden Direktheit, die einen schonungslosen Blick auf das Ich ermöglicht.⁸²¹ Unmittelbar und ungewöhnlich wirken beispielsweise die Fotografien John

⁸¹⁹Allerdings lässt sich bereits in der Auseinandersetzung mit dem Ich in der Renaissance eine Dokumentation physiognomischer Veränderungen finden. Vgl. Marschke 1998, S. 318. Auch in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts war das eigene Altern ein wichtiges Thema. So lässt sich das Fixieren von Lebensstadien beispielsweise bei Lovis Corinth finden, der sich alljährlich zu seinem Geburtstag selbst malte. Vgl. Billeter 1985b, S. 21. Picasso setzte sich ebenfalls mit dem Altern auseinander, indem er es allerdings ironisierte und sich und dem Betrachter die Furcht davor nahm. Corinth wie Picasso haben ihre skizzierten Selbstporträts übrigens immer mit dem genauen Tag der Anfertigung datiert und somit auch ein tagebuchartiges Protokoll der Lebensumstände und Schaffensprozesse abgegeben. Vgl. Billeter 1985b, S. 23. Egon Schiele hingegen verfolgte in seiner Kunst eine Entästhetisierung, der er auch in seinen zahlreichen Selbstbildnissen Ausdruck gab. In seinen theatralischen Selbstbildnissen wird die Kommunikation mit dem Betrachter durch verstörende Grimassen, die damals als Syndrom einer schizophrenen Persönlichkeit galten, gestört. Durch die Überbetonung der Gliedmaßen, der Darstellung eines ausgemergelten Körpers, durch das übersteigerte, naturferne Kolorit in den Selbstbildnissen der Jahre 1910-11 wird eine Abnormität dargestellt, die auf gesellschaftliche Entfremdung verweist. Durch die Abkehr von ästhetischen Darstellungsnormen verfolgte Schiele auch eine Strategie der Selbstvergewisserung als Außenseiter. Dabei sind durchaus visuelle Zitate zu erkennen, wie die Übernahme des Typus des Schmerzensmannes, Anspielungen an medizinische Dokumentarfotografien psychisch Kranker oder pornografische Massenware. Vgl. Schröder, Klaus Albrecht/Szeemann, Harald (Hrsg.): Egon Schiele und seine Zeit. Österreichische Malerei und Zeichnung von 1900 bis 1930. Aus der Sammlung Leopold. (Ausst. Kat., Wien) München: Prestel, 1988 sowie Schröder, Klaus Albrecht; Albertina, Wien (Hrsg.): Egon Schiele. (Ausst. Kat., Wien) München, Berlin, London, New York: Prestel, 2005, S. 36f.

⁸²⁰Als Ausnahme kann ein Selbstbildnis von 1905 gelten, in dem sich der Fotograf Georges Dmeny als Ganzkörperakt darstellt: „Autoportrait à l'âge de 55 ans“, Épreuve gélatino-argentique, 11 x 8 cm, Paris, Cinématèque française, collection des appareils. Vgl. Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie 2004, S. 51, Abb. 29. Der Fotograf ist hier in einer Ganzkörperansicht zu sehen. Dmeny war bis 1894 Präparator beim Physiologen Étienne Jules Marey, für den er den Chronofotografen gebaut hatte, und setzte sich mit den Prinzipien und Materialien der Bewegungsfotografie auseinander. In anderen Arbeiten beschäftigte er sich mit der physischen Ausbildung von Soldaten und der maßvoll betriebenen Gymnastik zur Körperertüchtigung. Vgl. Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie 2004, S. 51. Darauf lässt sich eventuell auch dieses ungewöhnliche Akt-Selbstbildnis zurückführen. Für sein Alter von 55 Jahren zeigt sich der Fotograf durchaus mit sportlichem Körperbau. Insofern lässt sich auch Stolz an dem eigenen Körper und als Beweis für die Resultate seiner Ertüchtigungsmethoden erkennen.

⁸²¹Von einer erschreckenden Drastik sind beispielsweise Hannah Wilkes Aktselfeldnisse gezeichnet, die ihren Leidensweg verdeutlichen. In der Serie „Intra-Venus“ übernimmt sie provokant die konventionalisierten, künstlerischen Posen des weiblichen Aktes, um ihre Krebserkrankung zu dokumentieren. Vgl. Sobel 1997, S. 10, 66f. In dieser 1991-1993 entstandenen Serie setzt sie sich mit ihrer Krankheit, deren Folgen sowie dem gesellschaftlich anerkannten Bild der Frau auseinander. So zeigt sie sich schockierend

Coplands, der das Vergehen der Zeit anhand fragmentarischer Fotografien seines alternden Körpers thematisiert.⁸²² In überlebensgroßen Abzügen zeigt er seit den 80er Jahren detailliert die Falten seiner Haut, samt ihren Verletzungen und der darauf wachsenden Haare. In ausgesprochen intimen Einblicken zeigt er einzelne Stücke seines Körpers, die er oftmals in Form von Diptychen oder Triptychen zusammenstellt. Sein Gesicht fotografiert er dabei nicht, sodass er nur auf seine kaum als ästhetisch zu beschreibende Körperlichkeit reduziert ist. Dieser Anblick, der im Gegensatz zu jugendlicher Blöße gesellschaftlich weitgehend tabuisiert ist, ist intim und unmittelbar und wird gleichzeitig durch die großen Formate skulpturalisiert. In diesen Selbstbildnissen von Coplands scheint die unmaskierte Realität die Grundlage der Selbstdarstellung zu sein, ungeschminkt, teils schockierend und immer wahr – wie es scheint. So kommen auch Dinge ans Licht, die in der Öffentlichkeit sonst kaum wahrgenommen und oft marginalisiert werden.

Lee Friedlander hat ebenfalls seinen alternden Körper thematisiert. In zahlreichen Selbstbildnissen, die einem alltäglichen Umfeld entstammen und vielleicht auch gerade deshalb so skurril wirken, inszeniert er sich in unterschiedlichsten Situationen. Mit einer Selbstbildnisserie hatte er bereits in den 70er Jahren begonnen und in den 90ern fortgeführt. In mehreren Publikationen präsentierte er diese Selbstbildnisse einem breiten Publikum.⁸²³ Bei Friedlander verbindet sich die Dokumentation über seine Körperlichkeit mit einem humorvollen Umgang mit sich selbst, wie er auch bei Newton zu finden ist. Für beide ist der männliche Selbst-Akt kein Tabu, sie spielen aber mit den Grenzen der Konventionen.

Deutlich provokanter und tabubrechender sind die schwarz-weiß-Polaroids, in denen sich Robert Mapplethorpe in den 70er Jahren verstärkt abbildete. Seine Selbstbildnisse zeigen ihn in offensichtlich auf Schockwirkung zielenden erotischen bis zu pornografisch-obzönen Posen, die vor dem Hintergrund der sexuellen Befreiung entstanden. Mapplethorpe schreckt auch nicht davor zurück, sich bei der Masturbation und mit sexuellen Stimulationsobjekten zu zeigen. Auch ist die fragmentarische Ansicht einzelner Körperteile bei ihm zu finden.⁸²⁴ Heute sind beispielsweise die Selbstdarstellungen Juergen Tellers von einer obzönen Drastik geprägt.⁸²⁵ Auf Tellers exhibitionistische, die Grenzen des guten Geschmacks und des Darstellbaren herausfordernden Selbstinszenierungen wird in Abschnitt 3.3.1 noch eingegangen werden.

Wie sich anhand der wenigen Beispiele zeigt, sind vollkommen unterschiedliche Intentionen bei der fotografischen Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit entscheidend.

und vollkommen unsentimental als 'Venus' mit großen Verbänden oder als Heilige mit einer Decke als Kopftuch. Vgl. auch Feldman 1994, S. 38f. Wilkes überführt somit die Dokumentation in eine Selbstinszenierung, die sich mit ikonografischen Konventionen auseinandersetzt.

⁸²²Vgl. Sobel 1997, S. 10 und S. 28 f.

⁸²³Selbstbildnisse überwiegend aus den 60er Jahren zeigt die Publikation: Friedlander 1998. Selbstbildnisse aus den Jahren 1993-1999 veröffentlichte er in Form einer Nachfolgepublikation: Friedlander 2000.

⁸²⁴s/w-Polaroids aus den Jahren ca. 1972-1975 zeigt die Publikation: Marshall, Richard D. (Hrsg.): Robert Mapplethorpe: Autoportrait. Santa Fe: Arena Editions, 2001.

⁸²⁵Aus der Serie Louis XV, 2004. C-Print. Vgl. Teller, Juergen/Rampling, Charlotte: Louis XV. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004, Abb. S. 5.

Sie entfalten sich zwischen Provokation und einer kritischen Selbstbefragung. Gemeinsam ist ihnen, dass sie intime Einblicke erlaubt, die an die Grenzen der ästhetischen Konventionen stoßen können. Den Selbstbildnissen, die sich mit der Physiognomie und Körperlichkeit des Fotografen auseinandersetzen und zudem einer autobiografischen Intention folgen, ist oftmals eine Erinnerungsfunktion gemein, die bewusst dazu eingesetzt wird, sich in bestimmten Lebenssituationen zu verewigen. Sie können darüber hinaus auch der psychischen Verarbeitung eines traumatischen Erlebnisses dienen. Ebenso können sie natürlich von einer hochgradigen Inszenierung sein, die sich beispielsweise bei Teller und Richardson wiederum in eine Provokation überführen lässt.

Dies ist aber weniger bei einer Gruppe von Selbstdarstellungen Newtons konstituierend, die im Folgenden analysiert werden soll. Sie lässt einen eher selbstkritischen Impetus erkennen: Die ästhetisierende Selbstrepräsentation ist nicht das Ziel dieser Aufnahmen, im Gegenteil, die alternde, von Krankheit gezeichnete Körperlichkeit wird thematisiert. Auf den ersten Blick erscheinen diese Selbstbildnisse objektiv und schonungslos dokumentarisch. Doch selbstverständlich bilden auch sie eine durchdachte Form der Selbstinszenierung. Sie scheinen zunächst von einem Objektivitätsanspruch aufgrund des mimetischen Referentenbezuges des fotografischen Mediums getragen.⁸²⁶ Die Unmittelbarkeit der Fotografie wird von Newton hier nahezu exhibitionistisch genutzt, wenn er z. B. seine Erkrankungen und deren Folgen öffentlich zeigt. Diese Bilder, die bei mehreren Krankenhausaufenthalten entstanden, sind jedoch immer von einer starken Stilisierung geprägt. In ihrer Schonungslosigkeit und Direktheit sind sie dennoch aufrichtig und in gewisser Weise auch verstörend.

Sein Alterungsprozess und seine körperlichen Beschwerden wurden von ihm inszeniert, um sich mit der bedrohlichen Situation auseinanderzusetzen und um sie bewältigen zu können. So scheint Newton das fotografische Medium dazu genutzt zu haben, um eine Barriere zur Realität zu erschaffen. Das Prinzip der Distanzierung durch die fotografische Technik sprach er auch selbst in seiner Autobiografie an:

„Als ich mit meinem Schlaganfall und meiner langsamen Genesung 1971 im Krankenhaus in New York konfrontiert war, hat mir das Fotografieren vom Krankbett aus sehr geholfen. Und als June sich 1982 der schweren Operation unterziehen musste, konnte ich ihr und dem, was mit ihrem Körper geschehen war, viel leichter und mutiger gegenüberreten, wenn die Kamera zwischen ihr und meinen Augen war. [...] Die Kamera war eine Wand zwischen mir und dem Schmerz anderer, den ich nicht ertragen konnte, in dem Fall Junes Schmerz.“⁸²⁷

Folglich kommt der Technik eine Mittlerfunktion zu: Sie erlaubt zweifach den distanzierteren Blick auf sich selbst, zum einen während des Auslösens, wenn der eigene Körper durch den Sucher und somit objektiviert gesehen wird, zum anderen im fertigen Abzug, wenn eine Außensicht auf den eigenen Körper eintritt. In dem Moment, in dem das Ich zu einem

⁸²⁶zum ikonischen Diskurs der Fotografie siehe Dubois 1998, S. 31ff.

⁸²⁷Newton 2002, S. 247.

anderen wird, tritt auch eine Distanzierung ein, die in der Bewältigung schrecklicher Geschehnisse hilft. Die visuelle Fixierung der Krankheiten ist zugleich auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit, die laut Barthes unweigerlich mit der Ontologie des fotografischen Bildes verbunden ist.⁸²⁸ Schonungslos stellte sich Newton auch unästhetisch dar, um sich seiner Selbst zu vergewissern oder der Krankheit mutig sein eigenes Abbild gegenüberzustellen. Gängige Repräsentationsmuster werden dabei oftmals unterwandert.

Da eine Vielzahl diese dokumentarischen Krankenhausaufnahmen existieren, muss eine Auswahl der wichtigsten Fotografien getroffen werden, um Darstellungsmuster dieser Form der Selbstinszenierung exemplarisch zu analysieren. Die ersten dieser Aufnahmen entstanden in den frühen 70er Jahren. Damals, nach einem Schlaganfall, kam es zu einer tiefergreifenden Auseinandersetzung mit sich und seiner Arbeit. Der psychischen Verarbeitung durch die fotografische Technik folgend, entstand ein eindrucksvolles Selbstbildnis, das als wichtigstes Werk dieses Sujets bei Newton gelten kann.

Es zeigt Newton in einem „Selbstporträt mit elektrischen Sonden“, Lenox Hill Hospital, New York, 1973, [Abbildung 29].⁸²⁹ Diese Aufnahme ist im Badezimmer dieses Krankenhauses entstanden, wo Newton vor einem hochkantig aufgehängten Wandspiegel steht. Links neben und unterhalb des Spiegels lassen sich Wandfliesen erkennen, sodass die räumliche Situation verortbar wird. Im gespiegelten Raum ist hinter Newton eine geschlossene Holztür zu sehen, sodass das Badezimmer bedrückend eng wirkt. Newton ist unbekleidet, er hat beide Arme angewinkelt über den Kopf erhoben, mit seiner rechten Hand hält er seine Kamera vor sein rechtes Auge, mit dem Ellenbogen des linken Armes stützt er sich – um die Aufnahme nicht zu verwackeln – an der Wand ab.⁸³⁰ Er trägt eine markante Brille mit schwarzem Gestell. Auf seinem Oberkörper kleben weiße, runde Pflaster, die Untersuchungs-Sonden an seinem Körper befestigen. Neben den beiden, die auf Höhe des Schlüsselbeins angebracht sind, lässt sich hier auch noch eine weitere Sonde unter seiner linken untersten Rippe erkennen. Die drei Kabel vereinen sich in einer kleinen Apparatur, die vor seinem Schambein herabhängt. Ein weiteres, dickeres Kabel geht von dieser aus, er hat es, um das Bett verlassen zu können, um seinen linken Arm gelegt. Der Spiegel endet erst auf Höhe der Oberschenkel, sodass das Geschlecht Newtons auch abgebildet wird.

Schonungslos stellt Newton sich nackt und krank dar, so als ob er sich durch die fotografische Fixierung seiner Existenz bewusst werden müsse. Laut June hatte sich Newton von seinem Assistenten eine sehr leichte, automatische Kamera besorgen lassen, mit der er ohne große Anstrengungen sich selbst, seine Besucher und behandelnden Ärzte fotografieren konnte. Dies half ihm, sich von seiner Krankheit abzulenken.⁸³¹ Newton wählt hier bewusst die Darstellung im Spiegel, die den Moment des Auslösens und damit die Inzenierung als Fotograf thematisiert. Selbst in einer solchen, existentiell bedrohlichen Situation hat es den

⁸²⁸Barthes beschrieb den Blick auf eine Fotografie seiner selbst folgendermaßen: „[...] so sehe ich, daß ich ganz und gar Bild geworden bin, das heißt der Tod in Person [...]“. In: Barthes 1985a, S. 23.

⁸²⁹Vgl. Newton/Springs 1999, S. 117.

⁸³⁰Aufgrund der Spiegelung erscheinen Rechts und Links vertauscht.

⁸³¹Vgl. Film: Helmut Newton. *Frames from the Edge*. 1988. Regie: Adrian Maben.

Anschein, dass Newton die Kontrolle über das von ihm geschaffene Bild behalten will. In der in dieser Untersuchung vorgeschlagenen Begrifflichkeit ist diese Fotografie als indexikalisch zu verstehen, thematisiert sie doch die Bildentstehung *im Bild*. Zudem ist eine dem Medium eigene Performativität zu verzeichnen, denn das Bild entsteht in dem Moment, als die Bildentstehung selbst in Szene gesetzt wird. Die Selbstreferentialität des Selbstbildnisses wird hier in eine Selbstreferenzialität des fotografischen Mediums überführt, das hier seine Entstehungsbedingungen aufzeigt.

Diese Aufnahme ist unbestreitbar von deutlicher Intimität. Doch Newton hat dieses Selbstbildnis an verschiedenen Stellen immer wieder gezeigt und publiziert: So hat er mehrere internationale Ausstellungen damit bestritten und es auch in Ausstellungskatalogen abbilden lassen.⁸³² Der intime Einblick scheint bei ihm keineswegs tabuisiert zu sein, vielmehr wählt er bewusst den Weg der Veröffentlichung, um andere Menschen an seiner existenziellen Erfahrung teilhaben zu lassen. Zudem muss auch beachtet werden, dass eine solche Aufnahme völlig konträr zu den anderen Aufnahmen wirkt, mit denen Newton den Hauptteil seiner Ausstellungen und Publikationen bestritt, handelt es sich doch sonst überwiegend um Akt- und Modeaufnahmen, die eine hyperstilisierte Ästhetik vermitteln, wie die bekannten „Big Nudes“.⁸³³ Wenn sich zwischen solchen Arbeiten dann unvermittelt autobiografische Aufnahmen von Krankenhausaufenthalten finden lassen, wird die Erwartungshaltung des Betrachters unterwandert. Solche Selbstbildnisse, die einen alternden, kranken Männerkörper in ungeschöner Realität zeigen, bilden eine deutliche Antonymie zu den überposierenden, erotisierten Frauenkörpern, die sonst seine Aufnahmen bevölkern. Somit kann auch der Schock als Intention verstanden werden; ebenso wie die Kontrastierung, die sich wie ein roter Faden durch sein Werk zieht.⁸³⁴

Die Distanzierung scheint auch bei einer Selbstdarstellung intentional zu sein, die ihn 1985 als Rückenakt bei einer Untersuchung bei Dr. Jean Dax in Paris zeigt, [Abbildung 30].⁸³⁵ Dort hat Newton dem Betrachter seinen Rücken zugewandt, sein Oberkörper ist unbekleidet und er sitzt auf einem Untersuchungstisch. Er wirkt zusammengekauert und stellt mit seiner vom Alter gezeichneten, faltigen Haut an Rücken und rechtem Ellenbogen einen bedauernswerten Anblick dar. Ihm gegenüber steht der Mediziner im weißen Kittel, der ihn mit kritischem Blick betrachtet. Dieser Blick wirkt statuarisch und emotionslos, die beiden

⁸³²Newton, Helmut; Honnert, Klaus (Hrsg.): Portraits. Bilder aus Europa und Amerika. München: Schirmer/Mosel, 1990b, Abb. 8; Newton 1987, Abb. 8; Newton, Helmut; Staatliches Puschkin-Museum für darstellende Kunst, Erste Galerie Dejorative Kunst (Hrsg.): Helmut Newton in Moskau. Das photographische Werk. (Ausst. Kat.) Moskau: Schirmer/Mosel, 1989a, Abb. 2, dort als Elektrokardiogramm bezeichnet.

⁸³³Vgl. Haenlein, Carl (Hrsg.): Die Künstlichkeit des Wirklichen. Anton Josef Trčka, Edward Weston, Helmut Newton. (Ausst. Kat., Hannover) Zürich: Scalo, 1998, S. 160; Newton 1990a.

⁸³⁴Während seines Aufenthaltes im Lenox Hill Hospital entstand noch eine weitere Aufnahme, in der er die Kamera aus der Hand heraus und ohne Spiegel direkt auf sich richtet. Vgl. Newton/Springs 1999, S. 114-115. Diese Aufnahmesituation ist bei Newton allerdings eher unüblich, da sie eine vollständige Kontrolle des Bildausschnittes und Motivs vermissen lässt. Heute gibt es für solche Fälle einbeinige Selbstporträtstative, die eine korrekte Perspektive ermöglichen; zudem lässt sich an eine digitale Kamera mittlerweile auch ein Suchmonitor anschließen, auf dem die Wahl des Bildausschnitts, durch Wiedergabe des Displays, vor dem Auslösen überprüft werden kann.

⁸³⁵Vgl. Newton 2002, S. 202, auch Newton/Springs 1999, S. 123.

Personen scheinen nicht in einem Gespräch begriffen zu sein. Vielmehr ist der fixierte Moment von völliger Bewegungslosigkeit und einer daraus folgenden Künstlichkeit geprägt.

Newton hält in dieser Aufnahme in seiner rechten Hand den Fernauslöser, dessen Kabel sich am unteren Bildrand aus dem Bild hinausschlingelt. Somit ist erkennbar, dass er den Akt des Fotografierens bewusst zur Schau stellt. Newton stellt sich folglich auch in der Situation einer medizinischen Untersuchung als Fotograf dar, der die Kontrolle über die Situation zu behalten scheint – gleichgültig wie bedrohlich sie ihm und dem Betrachter erscheint. Dieses Selbstbildnis erlaubt – wie viele andere – einen schonungslosen Blick auf die Körperlichkeit Newtons. Die Situation im Behandlungszimmer wirkt durch die Düsterteit und den hohen Kontrast besonders bedrohlich, denn hinter dem weißen Kittel des Arztes taucht ein schwarzer, unheimlicher Schatten auf, der von einer Lichtquelle links hinter Newton erzeugt wird. Er wirkt wie ein Vorbote des Todes. Diese Aufnahme hat Newton auch in seine Autobiografie aufgenommen, an einer Stelle, in der er von seiner Schilddrüsenüberfunktion Ende der 60er Jahre berichtet. Die Krankheit wurde bereits von Dr. Dax behandelt, zu dem er seitdem ein Vertrauensverhältnis hatte.⁸³⁶ In dem Zusammenhang der Autobiografie wird die Fotografie folglich verwendet, um die Lebensumstände und die Person zu illustrieren, die im Text erwähnt werden. An anderer Stelle war bereits von dem von Lejeune postulierten „autobiographischen Pakt“ die Rede, hier wird durch die Integration von Fotografien eine zusätzliche Authentizitätsbezeugung eingebaut, die sich auf die der Fotografie zugeschriebenen Ikonizität gründet, durch die sie als Simulakrum der Realität interpretiert wird. Diese Authentizitätsbeweise geben der Autobiografie den Duktus einer Historiografie, obwohl die Verwendung der Autobiografie als historische Quelle nur kritisch erfolgen kann, worauf schon hingewiesen wurde.⁸³⁷ Dies ist ein wichtiger Aspekt, untermauert Newton doch durch Fotografien seine Lebensbeschreibung, was auch bei sexualisierten Selbstbildnissen später von Bedeutung sein wird. Dabei wird immer wieder die Frage nach Inszenierung und Realität gestellt, die auch dem fotografischen Medium eigen ist.

Ähnlich verstörend wie die Untersuchungsbilder von 1973 und 1985 wirkt eine Aufnahme mit Dr. M. Degeorges, Hôpital Cochin, Paris, 1986, [Abbildung 27].⁸³⁸ Allerdings wird hier die Bedrohlichkeit durch eine medizinische Apparatur erzeugt. Newton liegt auf einer Liege unter einem Röntgengerät, das auf seine Brust ausgerichtet ist. Dieses Mal ist er mit einem Krankenhaushemd, Jeans und seinen weißen Turnschuhen bekleidet. Links neben ihm steht der Arzt, der kritisch auf Newton hinunterschaut. Wieder hat dieser seine rechte Hand erhoben, um den Fernauslöser samt Kabel zu bedienen und macht sich dadurch als Bildschaffender erkennbar. Im Hintergrund, zu seinem Fußende, steht eine Krankenschwester, die ihren Blick wiederum abwartend auf den Arzt gerichtet hat. Die Sterilität des Untersuchungsraumes und das bedrohlich wirkende Gerät werden von Newton bewusst fotografisch

⁸³⁶Vgl. Newton 2002, S. 202f.

⁸³⁷Vgl. Glagau 1998; Mahrholz 1998.

⁸³⁸Newton 1987, Abb. 10; Newton 1989a, Abb. 5.

fixiert, um eine Distanz zu dem Geschehen aufzubauen.⁸³⁹ Gleichzeitig erlaubt er einen Einblick in eine intime Situation, der sich der Betrachter nicht entziehen kann. Entscheidend ist aber die Verdeutlichung des Produktionsszenarios, da Newton in allen gezeigten Aufnahmen entweder mit Hilfe des Spiegels oder des Fernauslöserkabels als Bildschaffender erkennbar ist. Die Darstellungsweise ist somit indexikalisch, die Bildwirklichkeit wird durchbrochen. Newton verbindet den Dokumentarismus und den Authentizitätsanspruch der Fotografie mit einer Selbstinszenierung als Fotograf, es ist folglich keine dokumentarische Abbildung des eigenen Leides intentioniert, sondern eine inszenierte Selbstrepräsentation, in der er wiederum, trotz Krankheit, die Macht über die Aufnahme hat. Dass dieser Krankenhausaufenthalt in der künstlerischen Laufbahn Newtons zudem einen Wendepunkt bildete, wurde darüber hinaus von seiner Frau June immer wieder betont. Denn es sei ihm dort bewusst geworden, dass er eigenständige Arbeiten schaffen wollte, die er wiederum Magazine und Kunden anbieten wollte. Von der reinen Auftragsarbeit, die er als fremdbestimmt empfand, wendete er sich somit ab.⁸⁴⁰ Insofern waren die Krankhausbilder sicherlich für Newton auch von besonderer Bedeutung, sind sie doch auch als Zeugnisse eines Lebensumbruchs zu verstehen.

Newton hat in diesen ungewöhnlichen Selbstbildnissen dennoch einen Tabubruch begangen. Denn der Selbstakt als Kranker ist gesellschaftlich mit einem doppelten Tabu belegt: Zum einen werden Krankheiten meist nicht öffentlich zur Schau gestellt, was sich auf das Prinzip der „Nichtbeachtbarkeit“ und „zivilen Unauffälligkeit“ zurückführen lässt, das Raymond Geuss in seiner „Genealogie der Privatheit“ postulierte.⁸⁴¹ Zum anderen ist der männliche Selbstakt an sich noch heute oftmals eine Provokation. So lassen sich solche Bilder in der Geschichte der Selbstdarstellung wenig finden.⁸⁴² Wie bereits in den einleitenden Wor-

⁸³⁹Es existieren noch weitere Selbstbildnisse, die ihn während Untersuchungen zeigen: „Helmut Newton mit Dr. Jaques Vettier“, Paris, 1985. In: Newton 1987, Abb. 12. „Bei einer Untersuchung bei Dr. Simon Stertzer im Heart Institute“, San Francisco, 1986. Vgl. Newton 1987, Abb. 9; Newton 1989a, Abb. 3. „Clinique St. Jean“, Cagnes-sur-Mer, September 1997, Farbfotografie. In: Newton/Springs 1999, S. 133. „Clinique St. Jean“, Cagnes-sur-Mer, September 1997, s/w-Aufnahme. In: Newton/Springs 1999, S. 135. Auch existiert ein Selbstbildnis, das mit „June & Me – Happy at the good news that I will live“ betitelt ist, Lenox Hill Hospital, New York, 1971. Vgl. Newton/Springs 1999, S. 111. Es zeigt das Paar nach der erfolgreichen Behandlung. Ein Blutgerinnsel hatte sich aus seinem Herzen gelöst und war in sein Gehirn geschwemmt worden, was einen Zusammenbruch während eines Auftrags für Vogue in New York zur Folge hatte. Vgl. Newton 2002, S. 234. Thematisiert wird dies auch in einer weiteren Fotografie: „Nach dem Schlaganfall im Lenox Hill Hospital“, New York, 1971. In: Newton 2002, S. 234.

⁸⁴⁰Vgl. Film: Helmut Newton. Frames from the Edge. 1988. Regie: Adrian Maben.

⁸⁴¹Vgl. Geuss, Raymond: Privatheit. Eine Genealogie [Public Goods, Private Goods, 2001]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 34f. Siehe Kapitel 2.1.

⁸⁴²Als Gründe für Selbstakte können Provokation, die stolze Zurschaustellung des eigenen Körpers, Dokumentarismus eines Leidens oder die Übernahme der Christusikonografie genannt werden. Letztere wird z. B. bei Dürers gezeichnetem Ganzkörperakt von ca. 1503 angenommen. Federzeichnung, Staatliche Kunstsammlung Weimar. Vgl. Koerner 1993, Abb. 120 und Adolphs 1993, S. 291. Laut Koerner gehört diese Zeichnung, ebenso wie Studien zu Adam und Eva, zu Dürers Auseinandersetzung mit dem idealisierten Akt. Vgl. Koerner 1993, S. 239f. Verweise auf die Christusikonografie sieht Junod, der die Haltung als Hinweis auf die Geißelung versteht und auf andere Autoren verweist, die auf der rechten Seite Spuren des Lanzenstoßes zu erkennen glaubten. Vgl. Billeter 1985a, S. 61. In einem weiteren Selbstbildnis, das ca. 1512-1513 entstand, zeichnete sich Dürer bis auf ein kleines Tuch vor dem Geschlecht unbekleidet. (Kunsthalle Bremen). Vgl. Koerner 1993, S. 177, Abb. 91. Dieser kleine Zeichnung entstand, um seinem Leibartz die Symptome seiner Erkrankung zu zeigen. Dürer, der sich selbst stehend, bis zu seinen Oberschenkeln,

ten zu diesem Abschnitt deutlich wurde, war der Selbstakt zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch immer tabuisiert. Dies sollte sich aber zum Ende des 20. Jahrhunderts in Anbetracht der provokanten und gegen jeglichen guten Geschmack verstößenden Selbstdarstellungen von Teller und Richardson ändern.⁸⁴³

Newton hat seine Aktselbstbildnisse im Krankenhaus nicht unter den Vorzeichen von Provokation geschaffen, wie man zunächst denken könnte. Vielmehr dienen die Fotografien seiner Krankenhausaufenthalte der Bewältigung und Verarbeitung des Geschehens sowie dem Aufbau einer schützenden Distanz, von der auch in Zusammenhang mit Reportage- und insbesondere Kriegsfotografie immer wieder die Rede ist.⁸⁴⁴ Dabei nimmt der Fotograf als Dokumentarist die Rolle eines passiven, unbeteiligten Zuschauers ein, und nicht die eines aktiv Eingreifenden. Dass die Distanzierung mit Hilfe der Kamera auch für June eine wichtige Rollen gespielt haben muss, zeigt sich auch daran, dass sie ihren Mann im Januar 2004 auf dem Sterbebett fotografiert hat.⁸⁴⁵ Diesen ausgesprochen schmerzlichen Moment mit der Kamera für immer zu fixieren, mag heute für Außenstehende nicht nachvollziehbar und pietätlos erscheinen, obwohl es im 19. Jahrhundert durchaus üblich war, doch durch die Äußerungen Newtons zum Distanzierungseffekt der Fotografie wird Junes Vorgehen verständlich. Das, was in der Literatur oftmals als exhibitionistisch beschrieben wurde, kann eher als Form der Auseinandersetzung und Verarbeitung gelten. Newton gelingt es durch die Fotografie, eine andere Position einzunehmen, eine Position außerhalb seiner Körperlichkeit, und einen neuen Blickwinkel auf sich selbst zu richten.

Dabei ist in erster Linie die Ikonizität des fotografischen Mediums zur Dokumentation entscheidend, obwohl bei Newton eine dokumentarisch-referentielle Selbstdarstellung mit fiktiven Elementen verbunden wird, wie beispielsweise der Schatten in dem Selbstbildnis mit Dr. Dax von 1985. Hatte Blumenfeld die vorgebliche Objektivität des Mediums dazu verwendet, Lebenssituationen und seine ungeliebte Physiognomie abzubilden, was *niemals* zur Veröffentlichung geplant war, so ist bei Newtons Selbstdarstellungen immer der inszenatorische Faktor existentiell. Zwar wird für den Betrachter aufgrund der Mimesis eine unmittelbare Teilnahme an dem Geschehen suggeriert, denn er erhält einen intimen Einblick in Newtons Körperlichkeit, der sich nicht davor scheut, sich auch unbekleidet abzubilden. Doch seine Blöße stellt er keineswegs provokant zur Schau, wie es Ende des 20. Jahrhun-

dargestellt hat, deutet mit seiner rechten Hand auf die linke Bauchseite. Er versah die Zeichnung mit dem Hinweis: „Do der gelb fleck ist vnd mit dem finger drawff dewt, do ist mir we“. Somit hat diese Zeichnung einen sehr privaten Zweck und war nur für die Augen des Arztes bestimmt. Die Funktion ist dem Stand der Forschung nach privat, was auch durch das verwendete Medium, die Zeichnung, deutlich wird. In Form eines repräsentativen Gemäldes oder der reproduzierbaren Druckgrafik wäre dieses intime Selbstbildnis zu der Zeit keinesfalls möglich gewesen.

⁸⁴³Auf diese provokanten Selbstäußerungen – auch im Metier der Modefotografie – soll im folgenden Kapitel eingegangen werden. Siehe Abschnitt 3.3.

⁸⁴⁴Dabei sei das Fotografieren ein Akt des Nicht-Eingreifens. Vgl. Sontag 1984, S. 18. Zudem sei die Fotografie ein wirkungsvolles Instrument, um unsere Beziehung zur Welt zu entpersönlichen. Vgl. Sontag 1984, S. 159.

⁸⁴⁵In einer späteren Auflage von Newton 2004 wurden diese Aufnahmen kurz nach dem Tod aufgenommen und ebenfalls in der Ausstellung „Us and Them“ von Juni 2004 bis Mai 2005 in der Helmut Newton Stiftung Berlin gezeigt.

derts der Fall sein wird. In der Auseinandersetzung mit Krankheit und Sterblichkeit gelingt es ihm, mit Hilfe der Fotografie eine andere Position einzunehmen und einen anderen Blickwinkel zum Ich zu finden. Seine dokumentarisch anmutenden Aufnahmen seiner Krankenhausaufenthalte dienen somit gleichzeitig einer Distanzierung und einer Neupositionierung zur psychischen Verarbeitung.

Doch in dem Moment, in dem Newton seine Fotografien veröffentlichte, änderte sich auch deren Intention: Sie wurden von der *Selbstbefragung* zu einer *Repräsentation* als Fotograf, was wiederum zeigt, wie entscheidend der Veröffentlichungskontext für die Funktion des Bildes ist. Letztere Form der Selbststilisierung ist aber vor allem in den Selbstbildnissen konstituierend, in denen sich Newton zusammen mit weiblichen Modellen darstellt. Auf diese Gruppe von Selbstbildnissen soll im Folgenden eingegangen werden.

Der erotische Blick und der Dualismus von Voyeurismus und Exhibitionismus

Helmut Newtons Bekanntheit ist vor allem auf seine kontroversen Darstellungen von Weiblichkeit in seinen Mode- und insbesondere Aktaufnahmen zurückzuführen. So war seine erotische Fotografie seit den 70er Jahren bis zu seinem Tod von zunehmender Radikalität geprägt.⁸⁴⁶ Seine Arbeiten zogen daher immer wieder die feministische Kritik bezüglich der Darstellung von Frauen und der damit verbundenen Inszenierung von Weiblichkeit auf sich und müssen an dieser Stelle Eingang in die Untersuchung finden.⁸⁴⁷ Denn nicht nur in seinen Aktfotografien sind die Modelle leicht oder gar unbekleidet, sondern oft auch in seiner Mode- und Porträtfotografie. Und so mag es kaum verwundern, dass er ebenso im Sujet des Selbstbildnisses oftmals Modelle in erotischer Bekleidung und lasziven Posen integriert, was über die traditionelle Form des Maler und Modell-Konzeptes, in dem die Ursprünge dieser Selbstdarstellungen zu finden sind, weit hinausgeht. Dies ist im Vergleich zu anderen Modefotografen zum ersten Mal in so exzessiver Form nur bei Newton zu finden.

So spielen sie mit dem Topos des Malers mit Modell, der genuin die Konstituierung von Geschlechterrollen thematisiert und in der bildenden Kunst zahl- und variationsreiche Ausformulierungen gefunden hat. Damit verbunden ist oftmals eine weibliche Aktdarstellung, die durch die Imagination und den Willen des Malers oder Fotografen gebildet wird.⁸⁴⁸

⁸⁴⁶ 1985 galt er als meistpublizierter Aktfotograf. Vgl. Köhler, Michael/Barche, Gisela (Hrsg.): Das Aktfoto. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München: Bucher, 1985, S. 423.

⁸⁴⁷ Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Aktmalerei und Fotografie auf idealisierenden Weiblichkeitsentwürfen fußen. Dies ist auch in der Modefotografie der Fall, die sich vorrangig an Frauen richten und „gleichzeitig den Körper der Frau bzw. ein Spektrum an modischen Weiblichkeitskonzeptionen [nutzen], um ein weibliches Begehren zu erzeugen.“ Zenns 2002, S. 2. Dieses weibliche Begehren, das wiederum durch die Inszenierung weiblicher Mode durch weibliche Modelle entsteht, soll zum Kauf verführen. Insofern ist es besonders interessant zu untersuchen, wie und ob sich die Weiblichkeitsentwürfe bei Newton in seinem Akt- und Modefotografie-Werk von dem in den Selbstbildnissen unterscheiden. Zudem soll auf den Genderdiskurs eingegangen werden. Wie Gorsen verdeutlicht, ist der Liberalisierungsprozess von der feministischen Kritik als „Phrase der herrschenden patriarchalen Kultur“ entlarvt worden. Vgl. Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Reinbek: Rowohlt, 1987, S. 157. Das wird im Folgenden wichtig sein.

⁸⁴⁸ Das Bild der Frau in der Kunst gab Anlass zu einer feministischen Auseinandersetzung mit der Objektivierung des weiblichen, nackten Körpers, auf die an dieser Stelle nicht vertieft eingegangen werden kann, weil

Denn die Aktdarstellung des weiblichen Körpers durch männliche Hand bedeutet immer auch einen Weiblichkeitsentwurf aus männlicher Perspektive. Das Bild der Frau wird vom Mann imaginiert, die Konstruktion des weiblichen Geschlechtes im Bild stammt von ihm, was auch im Folgenden für die Untersuchung zu Newton relevant sein wird.⁸⁴⁹ Denn insbesondere in seinen Selbstbildnissen mit Aktmodell wirft er die Frage nach der Darstellung von Rollenmustern auf, weil er darin sich selbst als Fotograf integriert und somit seinen Platz in der Bildentstehung explizit thematisiert.

Newton war dafür bekannt, dass er Erotik häufig mit Darstellungen von Gewalt und Machtausübung verband. Die verführerische Körperlichkeit der Frauen ist zumeist Aggressionen ausgesetzt oder wirkt selbst aggressiv. Aufgrund dieser oft drastischen und tabubrechenden sexuellen Deutlichkeit ist Newton nicht nur von Seiten der Frauenrechtlerinnen stark umstritten. Der Vorwurf lautet auf „sexuelle Unkorrektheit“⁸⁵⁰, auf die Unterdrückung und Objektivierung der Frau im Bild. Vor allem sind es Fotografien ab Mitte der 70er Jahre, also auch dem Entstehungszeitraum der ersten Selbstbildnisse mit Aktmodell, die im Folgenden Erwähnung finden werden, gegen die Frauenrechtlerinnen sich wenden.

So warf ihm vor allem Alice Schwarzer faschistische, sadomasochistische und vor allem sexistische Aussagen seiner Bilder vor und beschuldigte ihn der Pornografie. Bereits in der „PorNO! Kampagne“ der Zeitschrift *Emma* Ende der 80er Jahre führte Schwarzer Argumente gegen Pornografie und auch gegen Newton ins Feld.⁸⁵¹ Diese Debatte ist für die feministi-

dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Vgl. Philipp 2002, S. 46. Zur Unterscheidung von „naked“ und „nude“ siehe auch Donald, Helen Mc: *Erotic Ambiguities. The femal nude in art*. London: Routledge, 2001, S. 7-13. Zur Geschichte des weiblichen Aktes vgl. u. a. Bammes, Gottfried: *Akt. Das Menschenbild in Kunst und Anatomie*. Stuttgart: Belser, 1992; Hornbostel, Wilhelm/Jockel, Nils (Hrsg.): *Nackt. Ästhetik der Blöße*. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Prestel, 2002; Gorsen 1987, S. 176-179. Zum männlichen Akt in der Fotografie siehe: Cooper 1995. Zum Genderdiskurs siehe: Donald 2001. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die überwiegende Anzahl der weiblichen Akte von männlichen Künstlern gefertigt wurden. Bis zum 20. Jahrhundert konnten Frauen nur in Ausnahmefällen den männlichen Körper studieren und in ihrer Kunst verewigen. Vgl. Maiwald, Salean A.: *Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Grambin: Aviva, 1999.

⁸⁴⁹Vgl. Breitling, Gisela: *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, S. 143 und Schade, Sigrid/Wenk, Silke: *Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995, S. 340–407. Es ist zudem besonders auffällig, dass auch in der Modefotografie eine erotische Weiblichkeit durch den männlichen Fotografen erzeugt wird und das weibliche Modell somit einem männlichen Blick unterliegt. Vgl. Vinken 2000, S. 83. Dies wiederum bildet ein Paradox, denn Modefotografien richten sich überwiegend an Frauen, die wiederum die Darstellung als ideales Bild auf sich übertragen. Vgl. Lucie-Smith, Edward: *Eroticism in Western Art*. London: Thames and Hudson, 1972, S. 268f.

⁸⁵⁰Bovenschen, Silvia: *Alice in Newton-Land. Alice Schwarzers Kampf gegen „sexuelle Unkorrektheit“ in Helmut Newtons Fotos*. In: *Spiegel*, 1994, Heft 30, S. 92–94, hier S. 92.

⁸⁵¹Vgl. dazu im Einzelnen Schwarzer 1994. Dort schreibt sie zur Definition von Pornografie: „Entscheidend ist die Verknüpfung von Lust mit Gewalt. Pornographie degradiert Frauen zu Objekten, die diese Erniedrigung scheinbar auch noch genießen.“ Vgl. Schwarzer 1994, S. 11. Die PorNO! Kampagne von 1988 forderte ein zivilrechtliches Gesetz gegen Pornografie, doch der Entwurf eines Anti-Pornografie-Gesetzes konnte sich nicht durchsetzen. Schwarzer und weitere Klägerinnen hatten bereits 1978 die Zeitschrift *Stern* bei Gericht wegen „frauenerniedrigender“ Titelbilder verklagt, unter denen auch eine Fotografie Helmut Newtons von Grace Jones abgedruckt worden war. Der Prozess erregte sehr große Aufmerksamkeit in den Medien. Die Klage hatte vor Gericht aber keinen Erfolg. Das geltende Strafrecht definiert Pornografie folgendermaßen: Darstellungen sind dann pornografisch, wenn sie „auf Erregung eines sexuellen Reizes beim Betrachter ab-

sche Kritik der 70er Jahre stellvertretend, wird hier doch die kommerzielle Sexualität, wie in der Pornografie, aber auch der Werbung, angegriffen, in der die Frau als Objekt der Aggression inszeniert wird und der Mann als hauptsächlicher Aggressor erscheint.⁸⁵² Zudem stand der Vorwurf der Evozierung einer nationalsozialistischen Ästhetik im Raum.

In Newtons Aktfotografien – wie den berühmten „Big Nudes“ von 1980 – sind die Frauen in der Tat überwiegend stark, muskulös, hoch gewachsen und sehr kraftvoll, sodass seine Darstellungen zum Teil deutlich an die Ästhetik des Nationalsozialismus erinnern. Zudem wird durch den Einsatz bestimmter Frisuren auch explizit auf das Schönheitsideal der 30er und 40er Jahre hingewiesen, der Zeit also, in der Newton in Berlin aufwuchs.⁸⁵³ Bekanntermaßen wurde im Nationalsozialismus der gesunde, athletische Körper stilisiert und als Schönheitsideal propagiert, wie zum Beispiel in Filmen wie „Olympia: Fest der Völker – Fest der Schönheit“ von Leni Riefenstahl.⁸⁵⁴

Die Schönheit des Körpers sollte im Sinne des „Mens sana in corpore sano“, wie es im Dritten Reich schon in der Schule propagiert wurde,⁸⁵⁵ auch auf geistige Überlegenheit der „arischen Rasse“ übertragen werden. Propaganda-Filme wie „Gesunde Frau – gesundes Volk“ von 1937⁸⁵⁶ stellten die Anmut, Schönheit und Kraft von jungen Frauen dar, die in diesem Fall in Überblendungen mit „ästhetisch-exemplarischen“ Statuen demonstriert wurden. Dabei wurde immer wieder propagiert, dass die Funktion der durch sportliche Betätigung gesunden Frau die Mutterschaft sei. Der Film sollte auf die „Urbestimmung als deutsche Mutter verweisen: Deren zum nationalen Ethos erhobene Prädestination war, sich für die Mutterschaft körperlich und seelisch vorzubereiten und fit zu halten, wozu der ganze Aufwand an ‚körperertüchtigungsrelevanten‘ Exerzitien diene.“⁸⁵⁷

Das faschistische Ideal des gesunden, wohlgeformten, kraftvollen Körpers, wie er in Filmen und auch auf Fotografien propagiert wurde, sollte die Überlegenheit der „Herrenrasse“ verdeutlichen. Der Anblick starker Muskeln und gestählter Körper war für beide Geschlechter gegeben, aber in der Regel kam dem Männerkörper mehr eine heroische Ausformulierung zu als den Frauen.⁸⁵⁸ In diesem Zusammenhang muss auch darauf hingewiesen werden, dass in Bezug auf die Repräsentation des Staats männliche Personifikationen als identisch mit dem „Staats- und Führerkörper“ gesehen wurden, wohingegen weibliche Allegorien für die „Natur des Körperkollektivs“ standen, den es zu formen galt,

zielen und dabei die im Einklang mit allgemeinen gesellschaftlichen Wertvorstellungen gezogenen Grenzen des sexuellen Anstands eindeutig überschreiten“. Vgl. Bundestags-Drucksache VI/3521, S. 60. Das Verbot von pornografischen Schriften ist nach § 184 StGB geregelt.

⁸⁵²Vgl. Gorsen 1987, S. 157.

⁸⁵³Zum Beispiel bei den geflochtenen und eng um den Kopf gelegten blonden Haaren der „Big Nude I“, Paris 1980.

⁸⁵⁴Berlin 1936. Vgl. Hinz, Berthold (Hrsg.): Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen: Anabas-Verlag Günter Kämpf, 1979, S. 137-148.

⁸⁵⁵Vgl. Hoffmann, Hilmar: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993, S. 82.

⁸⁵⁶Unter der Regie von Gösta Nordhaus, UFA. Vgl. Hoffmann 1993, S. 82.

⁸⁵⁷Hoffmann 1993, S. 84. Solche Propagandafilme machten deutlich, dass sich die Bestimmung der Frau in der Mutterschaft vollziehe, so wie es von Heinrich Himmler gefordert wurde. In seinem „Zeugungsbe-fehl“ vom 28. Oktober 1939 legte er die Rolle der Frau nur auf die Mutterschaft fest, und befahl, dass es sogar „außerhalb der Ehe für deutsche Frauen und Mädels guten Blutes eine hohe Aufgabe sein können, nicht aus Leichtsinne, sondern in tiefsten sittlichen Ernst Mütter der Kinder ins Feld ziehender Soldaten zu werden [...]“. Befehl des Reichsführers SS vom 28. Oktober 1939, zitiert nach Hoffmann 1993, S. 84. Himmler hatte 1936 bereits den „Lebensborn e. V.“ gegründet, in dessen Heimen „rassisch einwandfreier Nachwuchs“ herangezüchtet werden sollte. Vgl. ebd.

⁸⁵⁸Idealisierte Männerkörper schuf beispielsweise Herbert List in den 30er Jahren, die jedoch aufgrund ihrer homoerotischen Ausstrahlung nicht konform mit dem Gedankengut der Nationalsozialisten waren. Dennoch steht sein Monumentalisierung der nationalsozialistischen Ästhetik nahe. Vgl. Hornbostel/Jockel 2002, S. 49.

wie Frietsch nachweist.⁸⁵⁹ Sie zeigt anhand der Untersuchung weiblicher Allegorien auch, dass im Nationalsozialismus Bilder des Weiblichen als ein „'Gradmesser' für den Zustand der Kultur“⁸⁶⁰ verstanden wurde und dass – insbesondere im Medium der Zeitschrift – Frauenbilder immer wieder unterschiedlichen politischen Zielsetzungen angepasst wurden, sei es beispielsweise als erfolgreiche Sportlerin oder in der Mutterrolle.⁸⁶¹ Bilder des Weiblichen in der Kunst hingegen, insbesondere in Allegorien, tendierten, wie Frietsch aufzeigt, zur Evozierung ewiger Werte. Das Frauenbild im deutschen Faschismus sei demnach nicht einheitlich gewesen.⁸⁶²

Auffällig ist aber in jedem Fall die Vorbildfunktion der griechischen Antike, die sich u. a. in Propagandafilmen dieser Zeit zeigte, die aber oft eine Statik zur Folge hatte, die sich auch in der Fotografie niederschlug. Die „permanente Erstarrung aller Dynamik“⁸⁶³ war auch bei den Akt- und Volkstumsfotografen gegeben, die versuchten, die Höhepunkte der Turnenden, Tanzenden etc. festzuhalten. Diese Statik, verbunden mit Heroismus, war besonders in der Propaganda-Kunst in den „Großen Münchner Kunstausstellungen“ zu finden. Unbekleidete Frauenkörper waren dort allerdings nicht mit einer erotischen Komponente versehen, sondern sollten „den Leib permanent an seinen biologischen Einsatz zur Vermehrung [...] erinnern.“⁸⁶⁴

Eindeutig erotische Szenen, wie das Entkleiden im Schlafzimmer, waren in Malerei und Fotografie nicht denkbar, und auch die öffentliche Darstellung des nackten Körpers im FKK-Wesen war bereits 1933 verboten worden. Allerdings erschienen weiterhin Zeitschriften wie die *Deutsche Leibesucht – Blätter für naturnahe und arteigene Lebensgestaltung*, in der durchaus noch Fotografien mit unbekleideten Körpern zu sehen waren.⁸⁶⁵ Dies war aber eine der wenigen Ausnahmen, denn die Sittenwächter achteten streng darauf, dass im privaten Umfeld möglichst wenig nackte Haut gezeigt wurde. Anders verhielt es sich bei der Ansprache der Masse durch Filme, bei der nackte Körper im nationalsozialistischen Auftrag mit Propagandazwecken durchaus gezeigt wurden, doch eine natürliche, unbeschwerte und unkonforme Nacktheit fand im vermittelten Propaganda-Bild niemals statt. Die hochstilisierten Körper nach antikem Vorbild entsprachen kaum den tatsächlichen Gegebenheiten.

Ebenso unrealistisch, weil idealisiert, sind auch die von Newton fotografierten Frauenkörper. Wie bereits deutlich wurde, haben Newtons Frauenbilder, wie zum Beispiel die „Big Nudes“, einen heroischen, muskulösen Ausdruck, und lassen insofern Anklänge an die nationalsozialistische Ästhetik und das damals propagierte Schönheitsideal erkennen. Auch die eben beschriebene Statik, das Festhalten und Erstarren innerhalb eines Augenblicks, wird bei Newton immer wieder deutlich.

Newton selber räumt ein, dass man im Ausdruck seiner „Big Nudes“ etwas Faschistisches sehen könne, aber dass er dies in diesem Zusammenhang nur ästhetisch verstehe.⁸⁶⁶ Die Frauenkörper in Newtons Bildern strotzen vor Kraft und dem damit verbundenen Selbstbewusstsein, wie bei den „Big Nudes“ besonders deutlich wird. Newton selbst stritt nie ab, dass er von der faschistischen Ästhetik beeinflusst wurde. So äußerte er sich zu seinen fotografischen Ursprüngen:

⁸⁵⁹Vgl. Frietsch, Elke: Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2006, Literatur – Kultur – Geschlecht. Bd. 41, S. X.

⁸⁶⁰Frietsch 2006, S. 288.

⁸⁶¹Vgl. Frietsch 2006, S. 288f.

⁸⁶²Vgl. Frietsch 2006, S. 289.

⁸⁶³Pini, Udo: Leibesucht und Liebeskitsch. Erotik im Dritten Reich. München: Klinkhardt und Biermann, 1992, S. 149.

⁸⁶⁴Pini 1992, S. 180.

⁸⁶⁵Vgl. Pini 1992, S. 150f.

⁸⁶⁶Vgl. Bovenschen 1994, Heft 30, S. 92.

„Schon als Schulkind habe ich angefangen zu fotografieren, das war 1932. Ich war vollkommen besessen von Bildern und Fotografie. Und natürlich war man von Nazi-Ästhetik umgeben. Man hat nichts anderes gesehen.“⁸⁶⁷

Dennoch stimmt Newton mit seinen Darstellungen des Frauenkörpers, auch wenn diese mit dem heroische Schönheitsideal der 30er und 40er Jahre vergleichbar ist, nicht mit deren propagierten Rollenentwürfen überein, denn der gesunde Körper der Frau sollte – wie in dem kurzen Überblick gezeigt wurde – vorrangig der Mutterschaft dienen. Heroische Körperlichkeit mit gestählten Muskeln war eher den männlichen Athleten vorbehalten, sodass bei Newton ein gender crossing stattfindet. Eine Idealisierung des weiblichen Körpers, so wie Newton sie vollzieht, wäre damals nicht möglich gewesen.

Darüber hinaus hat der Faschismus bekanntermaßen keine eigenständige Ästhetik entwickelt, sondern ältere Formen tradiert, die bereits vor den 30er Jahren auch in nicht faschistischen Ländern existierten. So wurden unter dem Nationalsozialismus realistische und naturalistische Traditionen insbesondere im Feld der Malerei aufgenommen,⁸⁶⁸ wohingegen sich beispielsweise Skulpturen von Arno Breker und Karl Albiker auf die französische realistische Schule um Aristide Maillol stützten.⁸⁶⁹ Zudem wurde der Neoklassizismus in Rückbesinnung auf antike Skulpturen für heroische Akte genutzt.⁸⁷⁰ Folglich ist der Ansatz, auf den sich die Mehrzahl der feministischen Literatur stützt, zu simplifizierend, setzt sich doch die nationalsozialistische Kunst aus verschiedenen, bereits bestehenden Kunstströmungen zusammen. Die gegen Newton immer wieder vorgebrachte Kritik in Bezug auf die Nachahmung nationalsozialistischer Ästhetik ist insofern problematisch, da es sich eben um keine genuine Ästhetik handelt.

Insofern lässt sich Schwarzers Vorwurf der faschistischen Darstellung Newtons nicht vollständig halten. Auf inhaltlicher Ebene sind die „Big Nudes“ und andere Akte völlig anders, fast konträr zur nationalsozialistischen Propaganda zu lesen: Seine Frauen sind, um Alice Schwarzers Terminologie aufzunehmen, das eigentlich „starke Geschlecht“, lassen sich nicht unterdrücken und leben ihre Sexualität frei aus. Schwarzers Vorwurf, Newton glorifiziere ein „Herrenmenschentum“, dass Frauen zu Untermenschen herabsetze, läuft daher ins Leere, eher konstruiert der Fotograf eine weibliche Übermacht, die auch vor dem Hintergrund der neueren Frauenbewegung zu lesen ist.

Zudem lässt sich sagen, dass in Newtons Darstellungen wie den „Big Nudes“ der Frauenkörper in seiner ästhetischen Vollendung eine Unberührbarkeit ausstrahlt, sodass die Nacktheit nahezu wie eine Waffe wirkt. Als wehrlose, den Männern ausgelieferte Opfer lassen sich

⁸⁶⁷Müller, Silke/Hecht, Axel: Ich bin ein Manipulator. Interview mit Helmut Newton. In: Art, 1999, Heft 7, S. 40–46, hier S. 45.

⁸⁶⁸Vgl. Hinz, Berthold: La Peinture durant le IIIe Reich et l’antagonisme de ses origines. In: Centre Georges Pompidou (Hrsg.): Les Realismes. 1919-1929. (Ausst. Kat.) Paris, Berlin, 1981, S. 120–126; Mittig, Hans-Ernst: La „Sachlichkeit“ du facisme. In: Centre Georges Pompidou (Hrsg.): Les Realismes. 1919-1929. (Ausst. Kat.) Paris, Berlin, 1981, S. 354–360.

⁸⁶⁹Vgl. Adam, Peter: Art of the Third Reich. New York: Abrams Publishers, 1992, S. 180.

⁸⁷⁰Vgl. Adam 1992, S. 66.

die Frauen solcher Darstellungen nicht bezeichnen. Durch den niedrigen, leicht untersichtigen Kamerastandpunkt sowie die Überlebensgröße der Abzüge wird die „Hypersexualisierung der zunehmend aseptisch inszenierten Akte ins Heroische“⁸⁷¹ gesteigert. Die perfekten Abzüge mit den perfekten Frauenkörpern erzeugen in ihrer Unwirklichkeit eine Kälte, die Distanz zum Betrachter aufbaut.

Newton, sich der Kontroverse um seine erotischen Fotografien bewusst, stellte in Interviews immer wieder provokant hervor, dass er seine Darstellungen nicht sexistisch meine. Auf die Debatte der Frauenrechtlerinnen angesprochen, reagierte er in typisch lakonischer Art:

*„Spiegel: Ihre weiblichen Akte, die berühmten Big Nudes, sind so kalt und streng, daß manche sich vor ihnen ängstigen. Sind Sie ein Weiberfeind? Newton: Bullshit. Ich liebe die Mädels, das alles ist ein feministisches Mißverständnis. Einmal hätte ich beinahe von einer aufgebrachtten Frau Prügel bezogen“.*⁸⁷²

Newton stellte sich als Bewunderer der Frauen dar, deren Macht und Schönheit er sich hingab. Seine Darstellungen der Weiblichkeit sind meist von Kraft, Macht und Heroismus geprägt. Dieser neue Weiblichkeitsentwurf kann wiederum, laut der feministischen Kritik, Männern Angst machen, denn ihnen wird dabei die Macht über sexuelles Verlangen und Bestimmung über das andere Geschlecht genommen. Deshalb nehme Newton durch die Verfügbarkeit und erotische Darstellung der Frau in dem von ihm inszenierten Bild die Angst des Mannes wieder zurück.⁸⁷³ Durch die Hypersexualisierung seiner Frauenakte behalte Newton die männliche Macht über die Darstellung und die damit verbundenen Weiblichkeitsentwürfe. Dies ist allerdings in der Tat auch bei seinen Selbstdarstellungen mit Aktmodell zu erkennen, behält er dort doch immer die Kontrolle über das Bild, was bildimmanent dadurch gelöst wird, dass er sich als Fotograf als auktoriale Einfügung mit Hilfe von Spiegeln inszeniert. Dabei verfügt er immer über die Posen der weiblichen Modelle und die gesamte Komposition, was im Folgenden im Hinblick auf den Objektcharakter der dargestellten Frauen noch bedeutsam sein wird.

Neben den heroisierenden Akten lässt sich bei Newton noch eine zweite Form der Fotografie mit erotischer Motivik finden. Es handelt sich dabei um diejenigen Bilder, welche die männliche Übermacht direkt im Bild verdeutlichen. Es sind auch diejenigen Werke, denen Schwarzer sadomasochistische Gewaltfantasien zuschreibt. Diese Bilder zeigen oft Frauen in Fesseln, mit Peitschen und anderen sexualisierten Requisiten. In einer seiner umstrittenen Aufnahmen sind zwei Frauen verschnürt in einer Plastiktüte am Strand liegend zu sehen, was an Vergewaltigung und Mord denken lässt, in der Tat aber eine Schuhmode präsentiert: „On the beach, Bordighera“, 1984.⁸⁷⁴ Dabei ist deutlich ein erschreckender Kontrast von

⁸⁷¹Philipp 2002, S. 53.

⁸⁷²Stolle, Peter/Kronsbein, Joachim: Spiegel-Gespräch. „Ich will Sex, nicht Erotik.“ Fotograf Helmut Newton über seine Berliner Jugend, Mode und Models. In: Spiegel, 1996, Heft 48, S. 228–233, hier S. 228.

⁸⁷³Vgl. Eiblmayr, Silvia: Modell der Weiblichkeit. Zur „semiologischen Reduktion“ in den Bildern von Helmut Newton. In: Der Kairos der Fotografie, 1988, Heft 3/4, S. 60–66, hier S. 62f.

⁸⁷⁴„On the beach, Bordighera“, Italy 1984. Gelatin-Silber-Abzug, 77 × 104 cm, Exhibition Print. Vgl. Haenlein 1998, Abb. S. 178. Technische Daten, ebd., S. 206.

Schönheit der makellosen Frauenbeine und grausamen Verbrechen zu erkennen. So entsteht durchaus eine Fragmentierung der Weiblichkeit und eine damit verbundene Reduzierung auf die sexuellen Reize. Von einer Individualisierung der Frau ist keinesfalls mehr zu reden. Der Topos der gefesselten und somit hilflosen, den männlichen Fantasien ausgelieferten Frau ist nicht nur im Bereich der Pornografie bekannt. Wie feministische Kunsthistorikerinnen seit den 70er Jahre thematisieren, sei die Gewalt gegen Frauen in patriarchalen Bildtraditionen verankert.⁸⁷⁵

Ähnlich verhält es sich bei dem Einsatz der für Newton typischen Schuhe mit hohem Absatz, die oft als „Fetisch-Accessoire“⁸⁷⁶ beschrieben werden. Sie finden fast überall Verwendung, vor allem bei seinen Akten, in denen der Rest des Körpers unbekleidet ist. Der weibliche Körper wird dadurch noch mehr zur Schau gestellt. Newton wies den Vorwurf der sadomasochistischen Darstellungen nicht zurück, vielmehr gab er zu, dass sie seinen eigenen sexuellen Träumen und Vorstellungen entsprungen sind. So lässt sich in einem Interview folgendes lesen:

„Spiegel: Ihre Fotos strotzen von klassischen Sado-Maso-Fetischen wie Pelzen, Peitschen, Ketten. Sind das auch private Obsessionen? Newton: Ja, damals habe ich diese Bilder tatsächlich für mich gemacht. SM interessierte mich schon seit ich den fesselnden Porno ‚Geschichte der O‘ gelesen hatte. Das schönste Kompliment für meine Arbeit ist es, wenn mir ein Mann beichtet, daß er auf meine Bilder masturbiert.“⁸⁷⁷

Dieses Zitat ist typisch für Newtons provokante Einstellung zur Sexualität, die er gerne in der Öffentlichkeit präsentierte und die auch für seine Selbstbildnisse mit Aktmodell prägend waren.

Neben den Einflüssen der nationalsozialistischen Ästhetik ist aber mindestens ebenso bedeutsam, dass Newton die surrealistische Formensprache rezipierte, deren Frauenbilder ebenfalls seitens der feministischen Kritik umstritten sind. Im Zusammenhang mit dem Selbstbildnis-Werk Blumenfelds wurde schon dargelegt, dass sich der Surrealismus u. a. durch die Faszination am Weiblichen, dem Fragmentarischen und dem Geschlechtertausch auszeichnete.⁸⁷⁸ So bedienen sich auch Newtons erotische Modefotografien oft aus dem Fundus einer surrealistischen Bildsprache unter Betonung des sexuellen Aspektes, der wiederum auf die Zentralbegriffe des Surrealismus, der Lust und der Freiheit, rekurriert.⁸⁷⁹ Wie Kranzfelder eingehend analysiert, hat die neuere Modefotografie allerdings die Ästhetik des Surrealismus

⁸⁷⁵Sowohl Bilder, in denen Gewaltausübung gegen Frauen Thema der dargestellten Erzählung ist, als auch Bilder, in denen das Erscheinungsbild des weiblichen Körpers fragmentiert und deformiert wird, wurden von Seiten der Feministinnen stark kritisiert. Vgl. dazu Lindner, Ines/Schade, Sigrid: Einleitung. In: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hrsg.): Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer, 1989, S. 334–335, hier S. 334ff., sowie Breitling 1990, S. 192–195.

⁸⁷⁶Münchhausen, Anna von: Emma und das Recht am Bild. In: Die Zeit, 3.6.1994, S. 75.

⁸⁷⁷Stolle/Kronsbein 1996, Heft 48, S. 233.

⁸⁷⁸Siehe Abschnitt 3.1.1.

⁸⁷⁹Vgl. Kranzfelder 1993, S. 87 und 159.

für ihre kommerziell ausgerichteten Zwecke eingesetzt, wohingegen die surrealistischen Inhalte umgedeutet bzw. vollkommen ausgehöhlt wurden. Auch Eiblmayr weist darauf hin, dass Newton sich allein ästhetisch am Surrealismus orientiere, ohne dessen psychoanalytischen Subversion zu rezipieren:

*„Während in den Arbeiten von Hans Bellmer und Pierre Molinier das Revolutionäre von Freuds Entdeckungen in die perverse Inszenierung des von der Sexualität gespaltenen Körpers miteingeschrieben und die Eindeutigkeit sexueller Identität in Frage gestellt ist [...], unterstreicht Newton hingegen – fotografiert er verschnürte Körper – nur deren ästhetische Vollkommenheit.“*⁸⁸⁰

Dieser Kritik lässt sich in der Tat zustimmen, Newton war allein an der Gestaltung surrealistischer Körperbilder interessiert, wohingegen der psychoanalytische Hintergrund zwar in den Bildlösungen selbst wirksam zu sein scheint, aber eine inhaltliche Auseinandersetzung nicht stattfindet. Dennoch ist zu verzeichnen, dass Newton sich bewusst an Man Rays Fotografien orientierte. Dass Newton ihn sehr schätzte, lässt sich einerseits durch seine Notizen stützen. So vermerkte er in einem seiner zahlreichen Notizbüchlein: „If there is a chance: mention Man Ray’s Lips + Peter Beards crocodile“.⁸⁸¹ Auch befand sich andererseits in seinem Besitz ein Ausstellungskatalog zu Man Ray⁸⁸² sowie dessen Autobiografie.⁸⁸³ Zudem integrierte er 1978 in eine Modeaufnahme für die französische *Vogue* ein Selbstbildnis von Man Ray.⁸⁸⁴

Dass Man Rays Bildideen auf Newton einen großen Einfluss hatten, lässt sich zudem daran erkennen, dass er beispielsweise das Spiel mit der Androgynität bzw. dem Geschlechtertausch wieder aufnahm, das im Surrealismus eine entscheidende Rolle gespielt hatte.⁸⁸⁵ Dieses gender crossing, das sich insbesondere anhand Man Rays fotografischem Werk zeigte, bot ebenfalls für Newton ein Faszinosum, stattete er die weiblichen Modelle doch mit einem männlichen Auftreten aus. Auch muss darauf hingewiesen werden, dass Newton Gefallen daran fand, fetischistisch belegte Objekte wie hochhackige Schuhe oder Fesseln sowie bestimmte Bekleidungen zu verwenden; und auch im Surrealismus gab es eine Tendenz zur Fetischisierung von Gegenständen.⁸⁸⁶ Darüber hinaus ist eine Fragmentierung des weiblichen Körpers bei ihm mehrfach zu finden, so wie die Verwendung von lebensgroßen, weiblichen Puppen. So ließ er sie für bestimmte Modeaufnahmen in den späten sechziger Jahren dem jeweiligen Modell nachbilden und erschuf somit Doppelgängerbilder in einem surrealistischen Duktus.⁸⁸⁷ Diese Verlebendigung toter Materie bzw. das Spiel mit Lebendigkeit

⁸⁸⁰Eiblmayr 1988, Heft 3/4, S. 62.

⁸⁸¹Vgl. das schwarze Buch mit goldener Schrift NOTES, S. 15. Ohne Datum. Die Notizbücher sind in der Helmut Newton Stiftung 2007 noch nicht inventarisiert worden.

⁸⁸²Hrsg. vom Centre Pompidou, Paris

⁸⁸³Ray 1963.

⁸⁸⁴Abb. in: Newton 1998b, S. 418-419.

⁸⁸⁵Darauf war bereits in Abschnitt 3.1.1 eingehend hingewiesen worden.

⁸⁸⁶Vgl. Kranzfelder 1993, S. 122ff.

⁸⁸⁷1968 für die englische *Vogue*. Vgl. Newton 2002, S. 264. Auch Erwin Blumenfeld hatte 1945 das Gesicht eines Modells neben dem einer Modepuppe fotografiert: „Model and Mannequin“. Schwarz-Weiß-Fotografie. Aus: Sykora 1999, S. 140.

und Statuarik ist bekanntermaßen ein Topos des Surrealismus und lässt sich auch in Newtons Werk nachweisen.⁸⁸⁸ Deutlich wird bei eingehender Betrachtung aber auch, dass diese Kunstströmung nur anhand ihrer Bildlösungen rezipiert wurde, ohne die politischen Inhalte der gesellschaftskritisch ausgerichteten künstlerischen Bewegung zu beachten.

Um auf den feministischen Diskurs zurückzukommen, ist festzuhalten, dass sich eine bildnerische Verschränkung von Gewalt und Sexualität in Newtons Œuvre tatsächlich verfolgen lässt und der Vorwurf der pornografischen Darstellung nach Schwarzers Definition „als Verknüpfung von Lust mit Herrschaft und Gewalt“ ist durchaus nicht abwegig. Doch ist auch festzustellen, dass sich Newtons Weiblichkeitsentwürfe nicht verallgemeinernd kategorisieren lassen. Ob die im Bild fixierten Frauen Opfer der männlichen Sexualität sind oder eine eigene sexuelle Machtausübung darstellen, ist von Fall zu Fall unterschiedlich zu beurteilen. Generalisierungen können bei Newton nicht greifen. Selbstbewusste, starke, autonome Frauen mit eigenen sexuellen Wünschen und der Macht, diese auszuleben, stehen in seinen Bildern wiederum denen gegenüber, die gefesselt, nahezu brutal benutzt und sexuell unterdrückt werden. Wenn dies geschieht, dann meist nicht durch bildimmanent dargestellte Männer, denn diese sind kaum in Newtons Fotografien – mit Ausnahme der Porträts – zu finden. Und wenn sie auch auf den Bildern fixiert sind, was eher selten vorkommt, sind sie jedoch nicht die Macht ausübenden Figuren, sondern werden vielmehr von den weiblichen Reizen gefangen und fast zum Opfer der weiblichen Sexualität. Die Untersuchung von Newtons Weiblichkeitsentwürfen vor dem Hintergrund der Kritik von Seiten der Feministinnen macht deutlich, dass Newtons Œuvre keine allgemeingültige Inszenierung von Geschlechterrollen aufweist. Viel zu konträr sind seine bereits angesprochenen Darstellungen, die von einer Stilisierung und Heroisierung der Weiblichkeit, über surrealistische Arrangements bis zur Inszenierung von Unterdrückung und Gewalt an Frauen führt.

Insofern ist es aufschlussreich, der Frage nachzugehen, wie sich Newton in seinen Selbstbildnissen mit Aktmodell in Szene setzt, wie er sich selbst als männlicher Fotograf darstellt und welche Rolle der Frau dabei im Bild zugewiesen wird. Außerdem ist zu überprüfen, welche Rückschlüsse die Gestaltung auf das männliche Selbstverständnis zulässt und wie es in seiner Generation inszeniert wurde. Denn wie in den Bemerkungen zu seiner Autobiografie deutlich wurde, war Newton immer bestrebt, sich als Mann darzustellen, der sich gerne mit schönen Frauen umgibt. So verwundert es auch nicht, dass er sich schon 1935 zusammen mit Mädchen im Strandbad Halensee zeigt.⁸⁸⁹ Dieses Selbstbildnis hat er beispielsweise mehrfach auch in andere Publikationen aufgenommen, weil es seinem Image als Erotomanen zuträglich ist.⁸⁹⁰ Und auch in seiner Autobiografie sexualisiert er diese Aufnahme zusätzlich durch die Beschreibung, dass er in dem Berliner Schwimmverein, in den er mit 13 Jahren

⁸⁸⁸Siehe Abschnitt 3.1.1.

⁸⁸⁹Vgl. Newton 2002, S. 9.

⁸⁹⁰Abgebildet in: Newton 1986, S. 11; Newton 1987, Abb. 2, dort 1936; Newton/Springs 1999, S. 107, dort ebenfalls 1936 datiert.

eingetreten war, besonderes Interesse an den Mädchen in den nassen Badeanzügen zeigte.⁸⁹¹ So lässt sich anhand der Autobiografie eine Inszenierungsstrategie erkennen, die auch im Selbstbildnis wirksam war: Die eines Mannes, der sich durch die Faszination am Weiblichen auszeichnet. Wie die bildliche Strategie im Sujet des Selbstbildnisses mit Aktmodell angelegt ist, soll nun anhand einiger aussagekräftiger Beispiele aufgezeigt werden.

Denn in den frühen 70er Jahren entstanden mehrere Selbstinszenierungen, in denen sich Newton auf einem Bett liegend zusammen mit einer nahezu unbekleideten Frau ablichtete. Dabei trat der Fotograf von seiner sonst eher beobachtenden und somit distanzierten Position in direkten Körperkontakt zu dem Modell und setzte sich dadurch als Akteur in erotischen Situationen in Szene.⁸⁹² Dies korrespondiert wiederum mit seiner erotomanen Selbstpräsentation in seiner Autobiografie und geht weit über den Topos des Malers mit Modell hinaus. Diese Gruppe von Selbstbildnissen bildet daher einen aufschlussreichen Sonderfall in dem Sujet, weil Newton der erste kommerzielle Fotograf war, der sich so darstellte – und dafür sogar eine Veröffentlichungsmöglichkeit fand.

Im „Selbstportrait, Hotel Bijou, Paris 1973“, [Abbildung 26]⁸⁹³, fällt der Blick des Betrachters aus der Vogelperspektive auf ein Bett, auf dem Newton auf dem Rücken liegt und von einer bäuchlings auf ihm liegenden Frau bedeckt wird. Die Gesichter der beiden Akteure sind einander zugewandt. Die nur mit einem weißen Unterhemd und Slip bekleidete Frau mit offenen gelockten Haaren berührt mit ihren Händen leicht das Gesicht des Mannes, das jedoch von ihrem Kopf verdeckt wird. Ihr rechtes Bein ist leicht angewinkelt und liegt auf dem linken Bein Newtons. Ihr linkes Bein liegt ausgestreckt eng neben dem rechten Bein des unter ihr Liegenden.

Im Gegensatz zu der leichten Bekleidung des Modells ist Newton unter ihr vollständig bekleidet. Im Kontrast zu ihren weißen Dessous hebt sich seine schwarze Kleidung, die Hose, der Pullover und die Schuhe auf der weißen Bettwäsche besonders deutlich ab. Er hat seinen rechten Arm um ihren Oberkörper gelegt und scheint sie so näher an sich heranzuziehen. Der Körperkontakt wird durch diese männliche Geste noch verstärkt. Da Newtons Gesicht nicht zu erkennen ist, kann erst durch die Kontextualisierung und den verbalen Zusatz eine Zuordnung als Selbstbildnis erfolgen, denn laut Barthes ist die Fotografie generell polysemisch, worauf schon eingegangen wurde.

An der Wand am Kopfende des Bettes hängt etwas nach rechts verschoben ein Bild in einem breiten Holzrahmen, dessen Darstellung aufgrund der perspektivischen Verzerrung nicht ganz erkennbar ist: Es handelt sich entweder um eine Landschaft oder um einen Akt einer liegenden Frau. Rechts neben dem Bett stehen auf einem kleinen Nachttisch verschiedene

⁸⁹¹ „Weil sie so lange feucht blieben, vor allem über der Brust, wo der Stoff dicker war, blieben die Brustwarzen immer erigiert. Diese Badeanzüge waren die Vorläufer des nassen T-Shirts.“ Newton 2002, S. 50.

⁸⁹² Laut Gorsen wünscht sich der männliche Künstler bei der Darstellung des weiblichen Sexualobjekts über eine psychische Projektion, seine Stelle einzunehmen. Vgl. Gorsen 1987, S. 170.

⁸⁹³ Vgl. Honnert, Klaus: „Ich bin ein guter Beobachter von Leuten“. Helmut Newton und seine Welt. In: Helmut Newton (Hrsg.): Portraits. Bilder aus Europa und Amerika. München: Schirmer/Mosel, 1990, S. 7–19, Abb. 3.

Dinge: ein benutzter Aschenbecher, ein Telefon, eine Zigarettenschachtel und ein Blumenstrauß, neben dem links eine Brille mit schwarzem Gestell, vermutlich von Newton selbst, liegt. An der Wand hängt ein weißes Telefon. Der Fußboden ist nahezu schwarz, möglicherweise ist er mit einem dunklen Teppichboden bedeckt. Vor dem unteren Ende des Bettes liegen auf dem Boden verstreut einige helle Kleidungsstücke, die vermutlich dem Modell gehören. Diese scheinbar achtlos dahingeworfenen Kleidungsstücke lassen den Betrachter auf eine zuvor stattgefundene Verführungsszene schließen, bei der sich die Frau entkleidet hat. Links neben dem Bett mit den zerwühlten Laken hängt an der Wand ein großer Spiegel, in dem der Betrand erkennbar wird.

Die dargestellte Szene scheint ein Liebespiel zu zeigen, doch die Kamera, die rechts von dem Paar auf dem Bett liegt und deren Fernauslöser Newton mit seiner linken Hand gerade betätigt, relativiert diesen Eindruck. Durch sie wird deutlich, dass es sich nicht um eine intime, spontane Verführungsszene, sondern um eine gestellte fotografische Aufnahme handelt, die mit Hilfe des Fernauslösers und eines Spiegels geschaffen wurde. Denn erst auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter, dass es sich bei dieser Fotografie um den Blick in einen großen Spiegel handelt, der über dem Bett an der Zimmerdecke befestigt ist. Tatsächlich wurde nicht von oben herab aus der Vogelperspektive auf das Paar fotografiert, sondern die Kamera nahm das auf, was der Spiegel über ihr abbildete. Das erklärt auch den weiten räumlichen Abstand des Betrachters zu dem Bett, da die Spiegelung die Distanz zwischen Bett und Zimmerdecke verdoppelt. Es lässt sich folglich ein Kontrast von perspektivischer Ferne und voyeuristischer Nähe erkennen. Der Betrachter erkennt, dass er sozusagen „an der Decke klebt“ und sich somit in einer ausgesprochen fragilen und unwirklichen Situation befindet. Er könnte jeden Moment auf das Paar hinabstürzen. Durch Newtons Kunstgriff des Spiegels an der Zimmerdecke wird also eine ungewöhnliche und unwirkliche Bildsituation geschaffen, die aufgrund der Kenntlichmachung des Produktionsszenarios von indexikalischem Charakter ist. Denn Newton legt die Bedingungen des Bildes offen und inszeniert sich als Autor.

Bei genauerem Hinsehen wird zudem erkennbar, dass um den Spiegel herum noch die tapeteerte Zimmerdecke zu sehen ist, die das Spiegelbild gleichsam zu rahmen scheint. Eine direkt neben dem rechten Rand befestigte Deckenlampe zeigt die Reflexion, denn sie wird unmittelbar verdoppelt und ist damit von oben und von unten zu sehen. Die umliegende Decke weist das gleiche ornamental-verschnörkelte Muster wie die Tapete an den Wänden auf. Dies schafft einen Übergang von der Decke zu den gespiegelten Wänden. Auffällig ist auch, dass das Spiegelbild in der Fotografie leicht diagonal, von links oben nach rechts unten, abgebildet ist. Seine Kanten verlaufen also nicht parallel zu den Bildrändern, sondern sind um etwa 10° gedreht. Dies lässt sich auf die Position der Kamera beim Auslösen zurück-

führen.⁸⁹⁴ Durch den ungewöhnlichen Betrachterstandort erinnert diese Aufnahme in ihrem Oszillieren von Stehen und Liegen in gewisser Weise an ein Epitaph.

Zu der gleichen Serie gehören noch drei weitere Schwarz-Weiß-Fotografien, die alle Newton mit einem Modell in einem Hotelzimmer zeigen, während er diese Szene mit Hilfe eines Spiegels fotografiert.⁸⁹⁵ Sie wurden alle für die Ausgabe 08/1971 der Zeitschrift *Nova* erstellt.⁸⁹⁶ Somit war die Aufnahme *keine* freie Arbeit, wie der Titel „Selbstportrait, Hotel Bijou, Paris 1973“ nahelegte, sondern eine Auftragsarbeit, was diese Form der Selbstdarstellung besonders brisant macht. Denn es handelt sich in der Tat um Modefotografien, in die sich Newton in seiner Funktion als Fotograf integriert. Aufschlussreich ist auch der Titel der Modestrecke: „Caught Underwears“ und im Text heißt es: „In most ladies' lives there comes a time when underwear is not just there for support but for sex appeal. When that time comes, don't think so much for yourself but for himself. What he likes or dislikes. [...]“⁸⁹⁷ Die Rolle des Mannes, den es mit der richtig gewählten Unterwäsche zu verführen gilt, wird hier in der Bildstrecke von Newton besetzt. Somit verbindet sich mit der Selbstdarstellung auch eine Repräsentation im Bild, die mit einem Rollenspiel einhergeht, ist der Fotograf doch der Mann, auf den das weibliche Begehren abzielt. Zudem ist er aber gleichzeitig derjenige, der die Fotografie komponiert und somit das Bild der Frau nach seinen Vorstellungen ausrichtet.⁸⁹⁸ Hier erobert sich der Fotograf seinen Platz im Bildraum und wird so tatsächlich in einer Zeitschrift einer breiten Öffentlichkeit gezeigt. Folglich verändert sich zum ersten Mal die Rolle des Fotografen zu einem aktiv Teilhabenden am Bildgeschehen. Das wiederum führt zu einer Diskursverschiebung und zu einer veränderten Funktion der Selbstdarstellung: Der Fotograf verschwindet nicht mehr hinter der Bildillusion, sondern diese wird gebrochen und er ist in aktiven, sexualisierten Handlungen zu sehen. Diese erotischen Selbstinszenierungen im Modefoto waren in Blumenfelds Generation noch undenkbar.

In der Betrachtung aller Bilder dieser Serie, die für *Nova* entstand, wird deutlich, wie Newton die Anlage immer wieder variierte. In diesen weiteren drei Fotografien nimmt er nur eine beobachtende Position ein und hat keinen direkten Körperkontakt mehr zum Modell. So fotografiert er in der ersten, hochformatigen Aufnahme, [Abbildung 31]⁸⁹⁹, bäuchlings auf dem Bett liegend mit Hilfe des Spiegels an der Wand das Modell in weißem Slip und BH, das sich gerade im Badezimmer befindet und im Begriff zu sein scheint, sich auszuziehen. In

⁸⁹⁴Wie die Lage der Kamera auf dem Bett zeigt, ist sie nicht parallel zum Bettrand, und somit auch nicht parallel zu den Wänden platziert. Da anzunehmen ist, dass der Spiegel wiederum parallel zu den Wänden an der Decke über dem Bett montiert wurde, ist die schräge Aufnahme durch die Lage der Kamera zu begründen.

⁸⁹⁵Vgl. Newton 1998b, S. 210-212.

⁸⁹⁶Daher muss die Datierung des ersten Selbstbildnisses auf 1973 falsch sein.

⁸⁹⁷Newton 1998b, S. 211.

⁸⁹⁸Übrigens entstanden in einer ausgesprochen ähnlichen Komposition 1976 Aufnahmen für den *Playboy*, in denen sich Newton wiederum bekleidet auf dem Bett sitzend in einem Spiegel zeigt, während das unbekleidete Modell vor ihm erotische Posen einnimmt. „200 Motels Or, how i spend my Summer Vacation, featuring Kristine De Bell“, August 1976. In: Newton, Helmut: *Playboy*. San Francisco: Chronicle Books, 2005b, S. 28-31.

⁸⁹⁹Newton 1998b, S. 210.

der zweiten Aufnahme, [Abbildung 32]⁹⁰⁰, im Querformat, sieht der Betrachter erneut in der Vogelperspektive auf das Bett, auf dem das Modell liegt. Es trägt wiederum weiße Dessous. Newton selbst wird nur am unteren Bildrand erkennbar, wie er seine Kamera über dem Kopf mit beiden Händen festhält und somit sein ganzes Gesicht verdeckt.

In der dritten Fotografie, einem Hochformat, [Abbildung 33]⁹⁰¹, steht die Frau in einem weißen, bauchfreien Shirt, einer dunklen Unterhose sowie schwarzen Kniestrümpfen auf dem Bett. Vor ihren Füßen hockt Newton, der in den Spiegel an der Wand fotografiert. Alle Fotografien sind im selben Raum entstanden, wahrscheinlich einem Stundenhotel, was der liegende Frauenakt an der Wand, der Deckenspiegel sowie die zwei zusätzlichen Spiegel an den Wänden vermuten lassen. Das gerahmte Bild, das in [Abbildung 26] kaum zu erkennen war, ist hier eindeutig als Aktaufnahme zu identifizieren. Zudem wird deutlich, dass sich an der Wand unterhalb des Fußendes ein Spiegel befindet, der im „Selbstportrait, Hotel Bijou“ am unteren Bildrand zu sehen war, aber durch die Beschneidung und die Aufsicht nicht als solcher erkennbar war. Diese drei Fotografien, [Abbildungen 31, 32 und 33], entstanden zwar alle unter Benutzung eines Spiegels, belassen Newton aber in der Modestrecke in der Funktion eines beobachtenden Fotografen. Der Kontakt zum Modell ist über die Distanz nur mit dem Blick, nicht mit dem Körper zu erreichen.

Anders geht aber Newton bei dem ersten Bild vor, das er auch in mehreren Ausstellungen präsentierte.⁹⁰² Der auffallende Hell-Dunkel-Kontrast bildet auf kompositorischer Ebene einen Gegensatz, der sich auch auf inhaltlicher Ebene wiederfindet. Die Tatsache, dass Newton vollständig bekleidet ist, steht der Deutung der Fotografie als Einblick in ein sexuelles Ereignis entgegen. Obwohl er mit einer Frau auf dem Bett liegt und sie an sich heranzieht, baut er durch seine Bekleidung Distanz auf, die durch die Auslösung der Kamera noch verstärkt wird: Es geht Newton nicht um den Liebesakt an sich, sondern um die bloße Inszenierung eines solchen. Dafür spricht die Tatsache der Bekleidung und der beigefügte Fotoapparat, der die Künstlichkeit der Situation verdeutlicht. Allerdings verbindet sich hier die Darstellung eines voyeuristischen mit einem exhibitionistischen Akt. Die Schaulust findet ihren Raum im Spiegel über dem Bett, in dem sich Newton im vorgetäuschten Geschlechtsakt wiederum exhibitionistisch inszeniert.⁹⁰³ Die perspektivisch aufgebaute Distanz kontrastiert hier mit voyeuristischer Nähe. Wichtig ist auch, dass Newton hier eine im Rahmen einer Auftragsarbeit entstandene Fotografie als freie Arbeit präsentiert und sie somit dem ursprünglichen Kontext entzieht. Wie bereits erwähnt, nutzte er oftmals Sets von Modeaufnahmen für seine freien Arbeiten.

⁹⁰⁰Newton 1998b, S. 211.

⁹⁰¹Newton 1998b, S. 212.

⁹⁰²Vgl. Newton 1987, Abb. 3 und Newton 1989a, Abb. 4.

⁹⁰³Dass Voyeurismus für Newton immer wieder eine Rolle bei der Inszenierung seiner Fotografien spielte, zeigt sich auch an der Tatsache, dass er in seinen Notizbüchern sehr oft Einträge über voyeuristische Arrangements machte, z. B.: „AutoVoyeurisme: A woman watching herself (alone or with anonyms lover) in mirror. (Schwarzes Buch mit goldener Schrift NOTES, an späterer Stelle taucht das Datum 2.1.1991 und VW 1999 auf, S. 36. Newton Stiftung, Berlin.) Eiblmayr weist darauf hin, dass nach Freud die Schaulust und der Fetischismus durch das ambivalente Verhältnis des Mannes zum Bild der Frau bestimmt seien und dass beiden als Motiv die unbewusste Kastrationsangst zu Grunde liege. Vgl. Eiblmayr 1993, S. 35.

Die Inszenierung eines sexuellen Aktes und die gleichzeitige Wiederauflösung dieser Imagination zeigt sich auch in einem weiteren Selbstbildnis von 1973, das dieselbe Bildanlage aufweist, die ihn fasziniert haben muss. Diese Farbfotografie mit dem Titel „Self Portrait with model, Paris 1973“ wurde von Helmut Newton u. a. in seinem Buch „Us and Them“ veröffentlicht und es handelt sich um eine freie Arbeit.⁹⁰⁴ In dieser Aufnahme wird wieder das Modell, dessen Namen unbekannt bleibt, auf seine Körperlichkeit reduziert und das Gesicht ist nicht erkennbar. Der Fotograf ist hingegen wieder namentlich benannt, durch die Bezeichnung der Fotografie als Selbstbildnis und die Veröffentlichung in einem seiner Bücher.⁹⁰⁵

Diese Entpersonalisierung des weiblichen Modells ist in der Geschichte der Kunst nicht unüblich, denn im Kontext der Bilder von Weiblichkeit, wie sie von Vertretern der kunsthistorischen Frauenforschung untersucht werden, ließe sich auch in Newtons Komposition die Frau als Medium männlicher Kunstherstellung verstehen.⁹⁰⁶ Seine Selbstbildnisse mit Aktmodell thematisieren durchaus die Vorherrschaft des männlichen Blicks, der seinen Ausdruck seit der Renaissance, nach der feministischen Kritik, in den als passiv dargestellten Frauenbildern finde.⁹⁰⁷ Und auch die erotische Fotografie lebt davon, dass die Frau auf ihre Sexualität reduziert wird, die von Männern imaginiert wird.⁹⁰⁸ Ebenso ist auch in der Werbung ein Rollenmuster zu finden, in dem die Frau betrachtet wird, während der Mann sie anschaut.⁹⁰⁹ So könnte sich auf den ersten Blick das seitens von Feministinnen kritisierte Rollenmuster feststellen lassen, dass sich die Frau durch den Mann definiere.⁹¹⁰ Doch bei genauerer Analyse wird deutlich, dass die Frau teilweise auch als gleichberechtigt neben ihm erscheint, da sie die Blicke des Fotografen bewusst auf sich zu ziehen scheint, was insbesondere an der Modestrecke für *Nova* deutlich wurde. Denn in der ersten Aufnahme ist das Gesicht der Frau nicht zu sehen, doch in den drei anderen Bildern der Serie nimmt sie einen verführerischen Part ein, sodass sie durchaus als aktives, autonomes Wesen erscheint.

Wie sich zeigte, liegt allen diesen Fotografien Anfang der 70er Jahre das gleiche Kompositionsprinzip zu Grunde. Der Bildaufbau und die ungewöhnliche Aufnahmesituation wird dabei durch den Spiegel an der Decke ermöglicht. Diese Komposition kam für Modeauf-

⁹⁰⁴Vgl. Newton/Springs 1999, S. 112. In dem früherem Buch „White Woman“ von 1976 trägt es den leicht variierten Titel „In einem Stundenhotel. Selbstportrait mit Modell, Paris 1973“. Vgl. Newton 1976, Abb. 9. Es handelt sich um einen Color Print nach einem Cibachrome, der im Originalabzug 60 × 44 cm groß ist. Vgl. Haenlein 1998, S. 203.

⁹⁰⁵Es muss darauf hingewiesen werden, dass eine Personalisierung des Modells im Sujet des Künstlers mit Aktmodell in der Regel nicht beabsichtigt ist. Nur in sehr seltenen Fällen ist in der Aktmalerei der Name des Modells überliefert, zum Beispiel wenn es sich um die Ehefrau oder Geliebte handelte. Bei Newtons Selbstbildnissen ist niemals der Name der Frauen angegeben, in seinen Titelgebungen tragen sie einfach die Bezeichnung „model“. Gerade in den frühen Selbstporträts lassen sich auch ihre Gesichter nicht erkennen. Insofern lässt sich vermuten, dass es in der Darstellung bloß um den Körper der Frau und nicht um ihre Persönlichkeit geht. Die Modell sind entpersonalisiert und somit austauschbar.

⁹⁰⁶Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 342.

⁹⁰⁷Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 373 und Lindner/Schade 1989, S. 334.

⁹⁰⁸Vgl. Köhler/Barche 1985, S. 299.

⁹⁰⁹Vgl. Fowles 1996, S. 204 und Lischka, Gerhard Johann: Kunstkörper – Werbekörper. In: Gerhard Johann Lischka (Hrsg.): Kunstkörper – Werbekörper. Köln: Wienand, 2000, S. 7–32, hier S. 17.

⁹¹⁰Vgl. Gorsen 1987, S. 157.

nahmen im Folgenden noch einmal zum Einsatz, so wurde sie von Newton auch für eine Vorstellung einer Kollektion von Yves Saint Laurent verwendet, die in der französischen *Vogue* 1972 erschien.⁹¹¹ Dort liegt der Designer selbst neben einem weiblichen Modell, welches einen seiner Entwürfe, ein geblühtes helles Kleid, trägt, auf einem breiten Bett. Die Kamera ist zwischen beiden Personen auf einem Stativ aufgebaut und Laurent betätigt mit seiner linken Hand den Fernauslöser, um Verwacklungen zu vermeiden. In diese Aufnahme ist aber die Spiegelung mit dem Bildraum identisch, was bedeutet, dass die den Spiegel umgebende Decke nicht abgebildet wird bzw. dass die gesamte Zimmerdecke ein Spiegel ist. Somit lässt sich die Situation zuerst noch schwieriger verorten. Deutlich wird in diesem Modelfoto, in dem er selbst nicht erscheint, dass Newton die Idee des Deckenspiegels in vielfältigen Variationen für sich zu nutzen wusste. Zudem wurde bereits darauf hingewiesen, dass Beaton schon 1944 dieselbe Komposition nutzte, als er sich zusammen mit Admiral Lord Louis Mountbatten in einem mit Spiegeln versehenen Schlafzimmer auf einem breiten Bett liegend fotografierte, [Abbildung 21].⁹¹² Da Newton sich auch für Beatons Fotografien interessierte, kann es durchaus sein, dass er dessen Komposition bewusst rezipierte.⁹¹³ Im Gegensatz zu Newton wird allerdings bei Beaton keine erotische Situation dargestellt. Doch vielmehr scheint entscheidend zu sein, dass sich beide als Bildschaffende inszenieren, die sich entweder mit Mächtigen oder mit verführerischen Frauen umgeben. Diese Selbstdarstellung hat ihre Intention im Imagertransfer von der Berühmtheit bzw. dem Modell auf den Fotografen, der sonst eigentlich niemals sichtbar ist.

Newton hingegen setzt sich in diesen frühen Selbstbildnissen mit Modell als erotischer Akteur in einem anrühigen Stundenhotel in Szene, bei dem der Spiegel selbst eindeutig eine erotisierende Komponente darstellt. Denn der Voyeurismus dient hier zur Steigerung der Lust, wenn sich das Paar darin beim Liebesspiel selbst zusieht. Alle Selbstbildnisse durchzieht der Gegensatz von bekleidetem Künstler und nacktem bzw. wenig bekleidetem Modell.⁹¹⁴ Ein weiteres gemeinsames Merkmal der Selbstporträts ist, dass der Fotograf mit dem Auslösen der Kamera beschäftigt ist, während das Modell abwartend eine Pose einnimmt. Die Geschlechterpositionen sind also innerhalb des Bildes auf aktiv und passiv bzw. agierend und posierend festgelegt, genauso wie es in dem traditionellen Sujet des Malers mit Modell der Fall ist. Neben dem Gegensatz von Mann/Frau, bekleidet/unbekleidet⁹¹⁵, aktiv/passiv sowie agierend/posierend ist auch eine Dichotomie von Alter/Jugend und Unat-

⁹¹¹Französische *Vogue*, 9/1972. Vgl. Newton 1998b, S. 260.

⁹¹²In: Garner 1994, S. 18. Siehe Abschnitt 3.1.2.

⁹¹³In der Helmut Newton Stiftung, Berlin, ist das Wohnzimmer Newtons nachgebaut und lässt dank einer Fototapete Einblicke in sein Bücherregal zu, zudem ist ein Teil seine Bücher dort ebenfalls ausgestellt. So besaß er nachweislich: Beaton/Buckland 1975; sowie „The Best of Beaton“, 1968. In zweiterer Publikation finden sich Selbstbildnissen von Beaton im Spiegel, die Newton durchaus beeinflusst haben könnten, doch Beatons Aufnahme mit Mountbatten von 1944 ist darin nicht publiziert.

⁹¹⁴Wie Nimmergut nachweist, entsteht bei der Darstellung völlig nackter Körper ein geringerer erotischer Reiz als bei leicht bekleideten, was er auf Studien zur Instinkttaktivierung zurückführt. Vgl. Nimmergut, Jörg: *Werben mit Sex*. München: Verlag Moderne Industrie, 1966, S. 64.

⁹¹⁵Dies ist für das Sujet des Malers mit Modell ebenfalls konstituierend. Vgl. Borel, France: *Verführung. Künstler und Modell*. Leipzig: E. A. Seemann, 1994, S. 42.

traktivität/Attraktivität zu erkennen, ebenso wie Nähe und Ferne. Denn Newton, der bereits in den frühen Selbstbildnissen der 70er Jahre schon über fünfzig Jahre alt war, fotografierte immer Modelle, die erheblich jünger als er waren, was auf einen Künstlertopos rekurriert.⁹¹⁶ Sie zeigen im Gegensatz zu ihm noch keinerlei Falten und sind aufgrund des schlanken Körperbaus sehr attraktiv. Newton hingegen ist sich seiner alternden Wirklichkeit bewusst, wie sich bereits an seinen Selbstbildnissen im Krankenhaus deutlich zeigte. Insofern ist bei dieser Kontrastierung auch von einer Ironisierung auszugehen – Newton sah sich selbst, umgeben von jungen Frauen – als alternder, erotomaner Mann. Andererseits sollte ihre Jugend und Schönheit vielleicht auch wieder auf ihn zurückwirken. Entscheidend ist dabei, dass sich Newton dabei wiederum auf einen Topos stützt: Der alternde Künstler und das schöne Modell, das durch das Kunstwerk an Unsterblichkeit gewinnt, sowie die erotische Spannung zwischen beiden. Dies ist bekanntermaßen untrennbar mit dem Œuvre Pablo Picassos verknüpft, der die Situation des Modellstehens in zahlreichen Varianten thematisiert und dabei die weiblichen Reize dem altem Künstler oftmals antonymisch gegenüberstellt.⁹¹⁷ Auch ist konkret Otto Dix als Newtons Vorbild zu nennen, dessen „hemmungslose Fleischlichkeit“ er besonders schätzte.⁹¹⁸ Denn auch bei ihm bilden sie ein ungleiches Paar: Das junge, attraktive, schöne Modell, das seine Reize frei ausspielt, und der in die Jahre gekommene männliche Künstler, der vollkommen bekleidet nur an dem Bild selbst interessiert zu sein scheint. Zudem verbindet sich die erotische Ausstrahlung des Modells mit der Schöpfungskraft des Künstlers, der ein Kunstwerk schaffen wird, das die Zeiten überdauern wird, wohingegen die Schönheit des Modells vergänglich ist. Dies lässt sich bis auf die antiken Legenden um Apelles und Campaspe, den Pygmalion-Mythos sowie Zeuxis' Erschaffung eines idealen Frauenbilds zurückführen.⁹¹⁹ Und auch von Raffael ist überliefert, dass er sich in sein Modell und Muse „Fornarina“ verliebt habe, was wiederum im 19. Jahrhundert ein eigenes Thema der Kunst wurde. All diesen Legenden und Darstellungen ist gemein, dass die Inszenierung des Geschlechterverhältnisses durch Gegensätze geprägt ist; und dies ist auch bei Newtons Fotografien der Fall. Der Fotograf ist der aktive Part, der das Modell für seine Bildideen ein-

⁹¹⁶Vermutlich sind seine Akt- und Modemodelle nicht weit über dreißig Jahre alt, oft eher jünger. Bei Auftragsarbeiten wurden die Modelle meist von den Zeitschriften ausgesucht, doch zum einen hatte Newton durchaus Mitspracherecht, zum anderen hat er auch bei freien Arbeiten auf junge, attraktive Frauen zurückgegriffen. Auffällig ist aber auch, wie stark sich das Schönheitsideal in den 90er Jahren und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verändert hat, da heute eine Vielzahl von Modellen sehr jung ist und dementsprechend androgyn wirkt. Nach drastischen Fällen von Magersucht ist heute eine Gegenbewegung zu beobachten: In den letzten Jahren hat der italienische Modeverband sowie Vertreter der London Fashion Week und der deutschen Modewirtschaft Richtlinien erlassen, in denen ein Mindestalter von 16 Jahren sowie ein Mindestgewicht festgelegt wurden.

⁹¹⁷Vgl. u. a. Spies, Werner: Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten. München: Prestel, 1988, S. 101; Warncke, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881-1973. Bd. 2. Köln: Taschen, 1993, S. 582ff.; Kestner Gesellschaft (Hrsg.): Pablo Picasso. Der artistische Prozess. Aus dem graphischen Werk 1926-1969. (Ausst. Kat., Hannover) Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1993, S. 28ff.

⁹¹⁸Vgl. Harms, Ingeborg: Urbane Legenden. In: Vogue Deutschland, 2002, Heft 9, S. 350.

⁹¹⁹Zu Apelles: Plinius d. Ä., Naturalis Historiae 35,36. Zu Zeuxis: ebd. 9,33,36. Vgl. zu diesem Themenkomplex: Költzsch, Georg-W.: Maler und Modell im Atelier. In: Klaus Gallwitz, Georg-W. Költzsch (Hrsg.): Maler und Modell. Zweite Auflage. (Ausst. Kat., Baden-Baden) Köln: Müller, 1969, S. 12–17. Zu Pygmalion siehe Ovid: Metamorphosen. Buch X, Vers 243-297.

setzt und die Frau muss sich nach ihm richten. Die Unterscheidung von aktiv/passiv lässt sich also auch in einen weiteren Gegensatz überführen, in entwerfend/ausführend. Das Modell ist sozusagen das Bildobjekt, mit dem der Künstler sein Werk konstruiert – was wiederum in der feministischen Kritik postuliert wird.

In den frühen Selbstbildnissen der 70er Jahre nahm Newton eine angespannte, distanzierte Haltung ein: Obwohl er teilweise in einen engen körperlichen Kontakt zu der Frau tritt, schieben es Newton in erster Linie nur um den Akt des Fotografierens zu gehen. Die Berührung des Fernauslösers steht über der Berührung der Frau, die er zwar im Arm hält, aber durch seine vollständige Bekleidung auf Abstand hält. Auf diese Weise wird die Szene als ein inszeniertes Liebespiel ad absurdum geführt. Durch den Einsatz des Spiegels ist die Kamera sichtbar und verdeutlicht die räumlichen Gegebenheiten sowie den Schaffensprozess. Dadurch wird die Bildillusion als in sich geschlossenen Bildraum destruiert, wenn der Betrachter erkennen muss, dass der Fotograf *Teilnehmer* am Bildgeschehen ist. Denn normalerweise werden erotische Aktdarstellungen dadurch konstituiert, dass eine intime Szene dargestellt wird, die die Fantasie des Betrachters anregt. Hier aber erhält die Realität in Form des Fotografen Einzug in das Bild. Zudem hat Newton angewandte Arbeiten im Nachhinein als freie deklariert und sich zudem einen Raum im Modebild erobert.

Dieser professionelle Abstand zieht sich durch all seine Selbstbildnisse mit Aktmodell. Newton zeigt sich dort nie selbst in einer erotischen Pose oder gar unbekleidet. Die sexuelle Spannung von nacktem Modell und dem beschäftigten Fotografen wird zwar bildimmanent wirksam, aber im selben Moment wieder zerstört. Das Modell, das mit seinen erotischen Reizen den Fotografen locken könnte, wird von ihm nur professionell wahrgenommen. Newton geht nicht auf die Verführung ein. Auch dies gehört in die traditionelle Ikonografie des Malers mit Aktmodell: Der Künstler ist nur mit seinem gerade entstehenden Werk beschäftigt, das allein alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das Modell interessiert den Künstler nicht als verführerische Frau, sondern nur als Vorlage für das Werk. Auf den Betrachter hingegen kann es aber durchaus eine erotische Wirkung haben.⁹²⁰ Zudem bedeutet es so für Newton eine Möglichkeit, sich als Mann und Fotograf zu inszenieren.

Eine ähnliche Bildkonzeption liegt auch dem wohl bekanntesten Selbstbildnis Newtons von 1981 zu Grunde. Es gehört auch zu jenen Selbstbildnissen, deren Bekanntheitsgrad er selbst forcierte, indem er es mehrfach ausstellte und publizierte.⁹²¹ Die Fotografie trägt den Titel „Self Portrait with wife and models“, [Abbildung 34].⁹²² Sie muss im Newtonschen Œuvre besondere Beachtung finden, weil sie sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-

⁹²⁰Insbesondere ist dabei auf Picassos ironische Darstellungen des alternden Malers hinzuweisen. Vgl. zum Komplex Maler und Modell: Költzsch 1969; Kopanski 1998, S. 222ff.

⁹²¹Vgl. u. a. Newton 1986, S. 15; Newton 1987, Abb. 14; Newton, Helmut: *Private Property*. München: Schirmer/Mosel, 1989b, Abb. 7; Newton 1989a, Abb. 7; Honnef 1990, Abb. 14; Burgin 1996, S. 59; Newton/Springs 1999, S. 121, dort „self-portrait with wife and model“ (Bezeichnung im Singular); Burgin, Victor; Ameluxen, Hubertus v. (Hrsg.): *Der perverse Raum* (1991). München: Schirmer/Mosel, 2000, S. 361–379, hier S. 362.

⁹²²Silbergelatine, Vgl. Honnef 1990, Abb. 14. Es existieren Abzüge unterschiedlicher Größe. Mißelbeck gibt an, dass die Fotografie 22 × 22 cm groß und somit quadratisch sei. Vgl. Mißelbeck 1996, S. 468. Haenlein gibt an, dass ihm ein anderer Abzug vorlag, der 60 × 50 cm groß und somit nicht quadratisch sei. Vgl.

kompositorischer Ebene besonders bemerkenswert ist und sich und dem Betrachter die Frage nach der Ambivalenz von Voyeurismus und Exhibitionismus stellt. Ohne vorgreifen zu wollen, lässt sich sagen, dass es sich bei der vorliegenden Fotografie, die 1981 im *Vogue* Studio Paris entstand, um die dichteste und ästhetisch bedeutsamste Komposition in Newtons Selbstbildnis-Werk handelt. Newton selbst beschrieb es in einem Interview als sein Lieblingsbild.⁹²³ In der folgenden Analyse soll besonderes Augenmerk auf die Beziehungen zwischen einzelnen Bildobjekten gelegt werden, auf inhaltlicher Ebene müssen besonders das Selbstverständnis Newtons und die daraus resultierende Selbstinszenierung untersucht werden.

Im Zentrum des Bildes und zugleich in der Mitte der Tiefendimension steht hochkant ein großer Spiegel, auf dem sich eine weitgehend helle Fläche von dem sonst eher dunklen Gesamtbild abhebt. Der Spiegel wird dadurch gleichsam gerahmt. Auf den ersten Blick sind in ihm zwei Personen zu erkennen: Im Vordergrund ein stehendes weibliches Aktmodell, dahinter der männliche Fotograf. Das Modell ist in der Mitte des Spiegels platziert und für den Betrachter mit Hilfe des Spiegels frontal zu sehen: Es posiert für den Fotografen. Da die Frau den Kopf wendet, ist das Gesicht in Dreiviertel-Ansicht zu sehen. Die Armhaltung, von Walter Seitter als „bizarrr“⁹²⁴ bezeichnet, erinnert an eine Pin Up Pose.⁹²⁵ Ihr rechter Arm ist vom Körper abgespreizt und unter der Brust durch die Hand abgestützt, sodass ein Dreieck aus Schulter, Ellenbogen und Hand entsteht. Das Modell trägt, typisch für Newtons fotografische Arrangements, Schuhe mit hohen Absätzen. Rechts neben der Frau, unterhalb der Höhe ihres abgespreizten Ellenbogens, befindet sich im Hintergrund der Fotograf, der gerade durch den Sucher einer doppelinsigen Rolleiflex blickt.⁹²⁶ Der Moment des Posierens und des Auslösens der Kamera wird also mit Hilfe des Spiegels fixiert, denn der bildimmanente Raum wird durch den Spiegel nach vorne erweitert und gibt auf diese Weise die Sicht auf den Fotografen frei, ermöglicht einen Blick „hinter die Kulissen“.⁹²⁷

Durch die Bezeichnung als Selbstporträt wird deutlich, dass es sich bei dem Fotografen um Helmut Newton handeln muss, obwohl sein Gesicht nicht erkennbar ist. Newton ist wie auf vielen seiner Selbstbildnisse mit weißen Turnschuhen, dunkler Hose und hellem Trenchcoat bekleidet.⁹²⁸ Er steht vor einer weißen Studiolinwand, die hinter ihm aufgespannt ist

Haenlein 1998, S. 206. Der dieser Untersuchung zu Grunde liegende Abzug aus Honnef 1990 ist quadratisch.

⁹²³ „Gibt es ein Lieblingsfoto, das sich von allen anderen unterscheidet?“ „Ein Lieblingsfoto gibt es: Selbstporträt mit meiner Frau und Modellen im 'Vogue'-Studio in Paris, alles ist vereint – mein Privatleben, meine Arbeit und mein Arbeitsplatz, wo ich 23 Jahre lang fotografiert habe.“ Schär, Eliane: Helmut Newtons Sex-Appeal. In: MAX, 1993, Heft 2, S. 78.

⁹²⁴ Seitter 1993, S. 56.

⁹²⁵ Vgl. Burgin 1996, S. 60.

⁹²⁶ Vgl. Burgin 1996, S. 58.

⁹²⁷ Darauf muss auch im folgenden Abschnitt zur auktorialen Einfügung vertieft eingegangen werden, Abschnitt 3.2.1.

⁹²⁸ In dieser Bekleidung zeigt er sich auch in u. a. „200 Motels, or, how I spend my Summer Vacation“, featuring Kristine De Bell, 1976, aus: Newton 2005b, S. 28-31, 37; „Valentino Place“, Hollywood, 1987, aus: Newton/Springs 1999, S. 122; „My „K-Swiss“ and New York“, 1990, aus: Newton, Helmut: Helmut Newton's Illustrated, I was here, No. 3. München: Schirmer Art Books, 1991, o. S.

und sich auf dem Fußboden bis zu den Füßen des Modells nach vorne erstreckt. Zwischen Newton und dem Modell liegt auf der weißen Leinwand ein schwarzes, dahingeworfenes Kleidungsstück. Auf dem Bodenbereich vor dem weißen Hintergrund ist der Holzfußboden mit Dielen erkennbar, auf dem wiederum ein helles Kleidungsstück liegt. Helmut Newton wird von Walter Seitter in der Bildstruktur als „neben und hinter und unter der von ihm fotografierten Frau eindeutig funktional-dienend“⁹²⁹ bezeichnet. Diese beiden Personen, der eifrige Fotograf und das kühle Modell, scheinen auf den ersten Blick die entscheidenden Bildakteure zu sein.

Das Spiegelbild erscheint durch den Hell-Dunkel-Kontrast und die zentrale Position als das „eigentliche Bild“, das „Inbild“. Es wirkt wie ein Bild des Fotografen mit seinem Modell auf einer Staffelei. Seine rahmende Umgebung, der Studioraum, bildet das „Umbild“⁹³⁰, das vom Betrachter erst sekundär wahrgenommen wird. Es erfolgt somit eine Trennung der Bildes in zwei Raumebenen. Rechts vom Spiegel und im Bildraum etwas hinter ihm, sitzt auf einem hellen Regiestuhl eine dunkelhaarige, dunkel bekleidete Frau mit Brille, die ihren Kopf auf ihre linke Hand abgestützt und ihre Beine übereinander geschlagen hält. Es handelt sich dabei um June. Leicht nach vorn gebeugt beobachtet sie mit interessiertem, leicht zur Bildmitte gewandten Blick das Aktmodell. Auf der linken Bildseite wird die Fotografie von einer großen Rückenansicht des Modells dominiert, die fast ein Drittel der gesamten Bildbreite einnimmt. Durch den oberen und unteren Bildrand wird die Rückseite des Modells auf Höhe der Schultern und der Knie abgeschnitten, so dass nur der Rücken-Torso sichtbar ist. Der Rücken dieser Frau und das Dreieck, das durch ihren abgespreizten Arm gebildet wird, rahmen nun den Spiegel am linken und oberen Ende ein. Die Hüfte des Modells überlagert geringfügig das Spiegelbild. Links neben ihm sind zwei Beine einer weiteren sitzenden Frau zu sehen, die in das Spiegelbild hineinragen. Sie sind auf Höhe der Oberschenkel durch den Torso abgeschnitten. Der übrige Körper dieser Frau wird jedoch von der Rückenansicht der Stehenden im linken Bilddrittel verdeckt. Dieses zweite Modell trägt ebenfalls hochhackige Schuhe. Es wird ebenfalls im Bildtitel genannt, weil dort von mehreren „models“ die Rede ist. Obwohl der Betrachter es vielleicht erst durch genaueres Hinsehen erkennt, weiß er bereits durch die Bildbezeichnung, dass mehrere Modelle vorhanden sein müssen, sodass der Titel wiederum bedeutungskonstituierend ist, worauf bei den Ausführungen zur Polysemie des fotografischen Bildes schon eingegangen wurde.⁹³¹

Der Rücken-Torso ist im Vordergrund aufgrund der Nähe zur Kamera leicht unscharf wiedergegeben und ist somit der größte Bildgegenstand. Laut Walter Seitter nimmt Newton die Frau von zwei kontrastierenden Seiten auf, einer positiven und einer eher unvorteilhaften. Somit folge er einem mittelalterlichen Zerlegungsschema. Damit verdeutliche er zudem die Produktionsbedingungen der Aufnahme.⁹³² Tatsächlich versperrt der Rückenakt Teile des Bildes und macht die räumlichen Gegebenheiten deutlich. Das Modell befindet sich also in

⁹²⁹Seitter 1993, S. 56.

⁹³⁰Weil diese Begriffe so passend sind, sollen sie von Seitter übernommen werden. Vgl. Seitter 1993, S. 56.

⁹³¹Siehe Kapitel 2.1.

⁹³²Vgl. Seitter 1993, S. 57.

unmittelbarer Nähe zu Newton, ihr Rücken-Torso ist von ihrer Frontaufnahme im Spiegel distanziert, etwa ebenso weit wie von June rechts neben dem Spiegel. Auch sie wird von Newton fotografiert und somit zum Modell, ist aber im Gegensatz zu dem Aktmodell bekleidet, ebenso wie ihr Mann und außerhalb des Spiegels platziert. Das Ehepaar ist trotz räumlicher Distanz durch die Alltagsbekleidung als zusammengehörig zu erkennen.

Besonders bemerkenswert ist bei diesem Selbstbildnis Newtons, dass der Rücken-Torso des Modells im Bildgefüge viel Platz einnimmt und somit Teile des Bildes verdeckt. Fixiert im Moment und in der Unschärfe wirkt er fast wie eine antike weibliche Statue. Der Frauenkörper ist hell wie Marmor und wirkt unbelebt. Das Spiegelbild hingegen ist lebendig und klar zu sehen und zeugt von einer Vitalität, die der Rücken-Torso nicht besitzt. Newtons Selbstbildnis ist unter Betrachtung dieses Aspekts eine moderne, fotografische Variante des Pygmalion-Motives.⁹³³ Die Verlebendigung vollzieht sich bei Newton in der Darstellung des unbelebten Rückens und der vitalen Vorderansicht des Modells, das mit seinen weiblichen Reizen lockt. Insofern ist sie in zwei Stufen geteilt; der noch unbelebt scheinende statuarische Rückentorso steht dem Gesamtbild der vitalen Frau im Spiegel gegenüber. Diese Verlebendigung erscheint allerdings nur im Spiegel und somit in einem virtuellen Raum zweiter Instanz.

Die Dichotomie von Lebendigkeit und toter Materie war auch in Blumenfelds Selbstbildnis von 1937 in der Rue Delambre ein wichtiges Bildelement: [Abbildung 7]. Doch wird bei Newton ein lebendiges Modell in einen statuarischen Torso überführt, dient bei Blumenfeld der Spiegel dazu, das hohle Innere des liegenden Torsos zu zeigen und jegliche Illusion von Lebendigkeit, die durch das weibliche fotografische Porträt, das dem Rumpf aufgepflanzt wurde, erzeugt wurde, wieder zu zerstören. In beiden Aufnahmen wird der Spiegel als Mittel der Erkenntnis über die tatsächlichen Bedingungen verwendet und gewinnt dadurch nicht nur als formale Ordnung sondern auch als symbolischer Verweis Bedeutung.

In Newtons Selbstbildnis lassen sich zudem aufgrund der Spiegelaufnahme mehrfach Paare bilden: Es sind die beiden Frauen außerhalb des Spiegels, also June und der Rücken-Torso, das bekleidete Ehepaar und der Fotograf und das Modell innerhalb des Spiegelbildes.⁹³⁴ Zwischen dem zuletzt genannten Paar befinden sich im Spiegelbild die bereits erwähnten zwei Frauenbeine, die von links in das Spiegelbild eindringen. Es muss sich dabei wohl um eine zweites Modell handeln, das jedoch außerhalb des Spiegels nicht zu erkennen ist.⁹³⁵ In der gespiegelten Raumtiefe befinden sich die Beine etwa auf Höhe der neben dem Spiegel sitzenden Ehefrau, und bilden so wieder ein, wenn auch ungleiches, Paar zweier sitzenden Frauen. Newton schafft auf diese Weise darüber hinaus ein an den Surrealismus erinnerndes Arrangement: Die zwei fragmentierten Beine, deren zugehöriger Körper sich nur schwer im Bildgefüge lokalisieren lässt, bilden einen verfremdenden Effekt.

⁹³³Vgl. Ovid: Metamorphosen. Buch X, Vers 243-297.

⁹³⁴Vgl. Seitter 1993, S. 58.

⁹³⁵Es wird nicht ganz deutlich, wo sich die Frau im Raum eigentlich befindet, denn ihre Schuhe berühren den Boden in der beschriebenen Zwischenzone des Holzparketts zwischen Spiegel und der weißen Leinwand.

Das mit einem weißen Tuch verhängte Möbelstück am linken Bildrand neben dem Torso taucht entgegen aller Erwartung nicht im Spiegel auf. Das sitzende Modell muss also parallel zum Spiegel so platziert sein, dass es durch den Torso komplett verdeckt wird. Also erscheint das Original nicht im Bild, eine Gemeinsamkeit mit dem Fotografen, der auch nur im Spiegel erkennbar ist. Seitter macht an dieser Stelle deutlich, dass es ein gespanntes Verhältnis von Inbild und Umbild gibt. Das Umbild wird dabei in der Bildkomposition gleichwertig neben das Spiegelbild gesetzt: Der umgebende, gesamte Raum mit seinem Holzfußboden und einer geöffneten Tür hinter June, die den Blick nach draußen freigibt. Dort fällt der Blick auf Autos und eine Straßenlaterne sowie ein gegenüberliegendes Gebäude. Bezeichnenderweise hängt über der Tür noch ein Schild mit der Beschriftung „Sortie“. Zum Umbild gehören neben June auch der Rücken-Torso, der den fotografischen Prozess und die räumlichen Gegebenheiten verdeutlicht. Das Inbild – das Spiegelbild – ist auch durch Spannungen geprägt, die zwischen dem Fotografen und den Modellen auftreten. Im Spiegel findet auch die einzige Aktion im gesamten Bildgefüge statt: Das Posieren sowie das Auslösen. Denn Newton ist nur im Spiegel, nicht außerhalb zu sehen, ebenso wie die Beine des zweiten Modells. Das erste Modell allerdings findet auch außerhalb des Spiegels seinen Platz.⁹³⁶

Newtons Selbstbildnis weist, wie beschrieben, mehrere Paarkonstellationen auf. Doch das Bild birgt auch seine Gegensätze. Es sind die Antithesen von Bekleidet und Unbekleidet sowie von Hell und Dunkel.⁹³⁷ Newton ist mit seinem Trenchcoat im Vergleich zu den Modellen „überbekleidet“. Laut Burgin kann dieses Bekleidungsstück die Assoziation an einen Exhibitionisten wecken. Newton trete in die sichtbare Sphäre ein, die eigentlich dem Modell vorbehalten sei. Zudem beobachte er das Modell unverhohlen, sodass er voyeuristische und exhibitionistische Züge miteinander vereine.⁹³⁸

In der Tat findet bei Newton eine Reflexion auf das Sehen als erotischer Akt statt. Er bringt sich spielerisch als Voyeur⁹³⁹ in das Bild ein und spielt gleichzeitig den Exhibitionisten. Dies war bereits in der Modestrecke für die Zeitschrift *Nova* im Jahr 1971 zu bemerken, [Abbildungen 31, 32 und 33]. Dabei thematisiert er immer wieder das Sehen und seine sexuellen Bestandteile von aktiv und passiv. Dass Voyeurismus und Exhibitionismus als sexuelle Perversionen ein Gegensatzpaar bilden, wurde von Freud postuliert und als aktive und passive Form des gleichen Partialtriebes eng gekoppelt.⁹⁴⁰ In diesem Selbstbildnis thematisiert New-

⁹³⁶Vgl. Seitter 1993, S. 59.

⁹³⁷Vgl. Burgin 1996, S. 61. Im Gegensatz zu Newton ist das Modell unbekleidet, und die Schuhe mit hohen Absätzen geben noch einen zusätzlichen erotischen Reiz. Wie Burgin feststellt, wird durch die Gegensätze der Bekleidung das Bild in seiner vertikalen Achse zweigeteilt: Die Modelle auf der linken Seite sind unbekleidet, Newton ist hingegen, ebenso wie June, angezogen. Der zweite Gegensatz von Hell und Dunkel ist in dem hellen Hintergrund der Studiolinwand im Spiegel und dem eher dunklen Umbild zu sehen. Darüber hinaus fügt Newton durch das weiße Kleidungsstück auf dem dunkleren Holzboden und das schwarze auf der weißen Studiolinwand zusätzliche Hell-Dunkel-Kontraste ein. Laut Burgin kann das zweite Modell sogar von dunkler Hautfarbe sein und hebe sich daher so deutlich ab. Vgl. Burgin 1996, S. 61.

⁹³⁸Vgl. Burgin 1996, S. 62.

⁹³⁹Vgl. auch die „Studie zum Voyeurismus“, Los Angeles, 1989, aus: Felix 1993, Abb. 74.

⁹⁴⁰„Der Ausdruck des „Gegensatzpaars“ erscheint in „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (Freud 1905), um einen grundlegenden Charakter bestimmter Perversionen deutlich zu machen.“ Laplanche, Jean: Das Vokabular der Psychoanalyse. Band 1, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 9. Auflage. Frankfurt am Main:

ton nicht nur die sexuelle Bedeutung des Sehens, sondern auch die Formen des Sehens als aktiv und passiv, denn das Modell, das nur gesehen wird, kann sich nur passiv zur Schau stellen, wohingegen der sehende Newton als Fotograf agiert. June hingegen erscheint wiederum sehr passiv. Wie die feministische Kunstgeschichtsforschung deutlich macht, ist der weibliche Akt genuin vom Voyeurismus des männlichen Blicks geprägt, der aus einer gewissen Distanz erfolgen muss.⁹⁴¹ So heißt es dort: „Die Genese des voyeuristischen Blicks ist ebenso durch eine spezifische Formation des Sehens durch und in der Kunst wie durch die Konstruktion der Geschlechter bestimmt.“⁹⁴² Die postulierte geschlechtsspezifische Aufteilung der Blickpositionen ist in der Tat bei Newtons Selbstdarstellungen mit Aktmodell zu finden, allerdings kommt der Frau nicht immer eine vollkommene Passivität zu, wie sich anhand der Modestrecke für *Nova 8/71* und an späterer Stelle bei der Analyse der Fotografie „Valentino Place“ zeigen wird. Es scheint aber neben dem angesprochenen Genderdiskurs auch das Problem des fotografischen Bildes entscheidend zu sein, denn die Antonymie des Aktiven und Passiven lässt sich auch auf die Rolle des Künstlers im Selbstporträt per se überführen: Das Bildobjekt, das gesehen wird, der „Referent“, um eine Begrifflichkeit Roland Barthes zu übernehmen, ist sowohl der „spectator“, der Betrachter, als auch der Ausführende, der „operator“.⁹⁴³ Wenn Newton in dem vorliegenden Bild das Produktionsszenario offen legt, handelt es sich um eine indexikalische Selbstdarstellung, die den fotografischen Prozess *selbst* zum Thema des Werkes macht. Dies verbindet sich hier mit einer Repräsentation der Gegenüberstellung des männlichen Malers und des weiblichen Modells und hinterfragt somit auch die Rollen des Voyeurs und der Erblickten, der „Frau als Bild“⁹⁴⁴, was ein immer wiederkehrendes Thema in Newtons Werk ist.⁹⁴⁵

Wie in der Beschreibung des Selbstbildnisses von 1981 schon deutlich wird, ist der Bildaufbau dieses Selbstporträts von komplexen perspektivischen Gegebenheiten und räumlichen

Suhrkamp, 1989, S. 163. Aktives Schauen und passives Zeigen sind nach Freud aneinander gekoppelt, wobei sie sich in einer Person durch Umkehrung von einem aktiven in ein passives Triebziel manifestieren. Das ursprüngliche Triebziel sei narzisstisch, auf den eigenen Körper gerichtet. Vgl. Eiblmayr 1993, S. 35. Das zweite Triebchicksal nach Freud liegt z. B. vor, wenn der Lustgewinn durch Schau eines fremden Genitales (Voyeurist) sich in Lustgewinn durch Zeigen des eigenen Genitales (Exhibitionist) verwandelt. Vgl. Fisseni 1998, S. 39.

⁹⁴¹ Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 384.

⁹⁴² Schade/Wenk 1995, S. 384.

⁹⁴³ Vgl. Barthes 1985a.

⁹⁴⁴ Eiblmayr 1988, Heft 3/4, S. 60. Und weiter heißt es: „Durch die negative Bestimmung der Frau innerhalb der phallischen, symbolischen Ordnung, durch ihren Status als Symptom, bleibt sie dem Imaginären zugeordnet, wird sie – einer phallischen Ökonomie des Sehens untergeordnet – zum *Bild*, auf das sich die zwischen Adoration und Aggression wechselnde Phantasie des Mannes richtet.“ (Hervorhebung im Original) Eiblmayr 1988, Heft 3/4, S. 63. Siehe auch Eiblmayr, Silvia: Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hrsg.): Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer, 1989, S. 337–357, hier S. 339.

⁹⁴⁵ Denn wie Eiblmayr feststellt, sei der Betrachter nur scheinbar von der Bedrohung entlastet, selbst „Bild“ zu werden, wenn er das Bild der Frau betrachte, das sich ihm „zu sehen“ gibt. Vgl. Eiblmayr 1993, S. 34. Laut Eiblmayr ist die Frau als „imaginäre Figur“ mit dem Repräsentationssystem durch eine symbolische Funktion verknüpft, ihr sei innerhalb der symbolischen Ordnung der Status als Bild zugewiesen. Vgl. Eiblmayr 1989, S. 338f.

Bezügen bestimmt. Es setzt eine eingehende Planung voraus, für die sich in diesem Fall Vorstudien finden lassen, die aufschlussreich für die Intention sind.⁹⁴⁶ Newton veröffentlichte sie mit der Bildunterschrift „Modephotos für die Vogue Hommes mit einigen meiner damaligen Lieblingsmodelle. Vogue Studio, Paris 1981“, [Abbildungen 35 und 36].⁹⁴⁷ Dass es sich um Modefotografien handelt, wird im Folgenden noch von Bedeutung sein. Ihren Stellenwert als Vorstudien oder Skizzen legitimiert Newton in mehreren Aussagen selbst. So schrieb er in seiner Autobiografie:

„Polaroidfotos sind wie Skizzen: Ich greife oft zur Polaroidkamera, um mir einen ersten Eindruck davon zu verschaffen, was mir vorschwebt. Bin ich auf dem richtigen Weg? Irgendwann – je eher desto besser – muss ich mich für eine bestimmte Taktik entscheiden. Das Polaroidfoto hilft mir manchmal dabei.“⁹⁴⁸

Die vier Polaroidaufnahmen sowie eine weitere Fotografie mit dem Titel „Vogue Studio Paris 1981“, [Abbildung 37],⁹⁴⁹ zeigen als Vorstudien zu „Self Portrait with wife and models“, wie Newton den Spiegel und andere Bildobjekte immer wieder umstellte, um schließlich das geplante Bild zu erhalten. Der künstlerische Schaffensprozess wird anhand dieser hochformatigen Bilder deutlich, der Einsatz des Spiegels wurde so oft variiert, bis Newton zu seiner endgültigen Bildanlage fand. Dabei veränderte sich die Behandlung des Umraumes, der in den Studien zunächst nicht einbezogen wurde und erst im letzten Polaroid und in der schlussendlichen Bildgestaltung Eingang fand. Auffallend ist, dass der Rückentorso des Modells noch in keiner der Vorstudien zu sehen ist. Im Gegensatz dazu scheint die Bildidee der zwei von der linken Seite in den Spiegel ragenden Frauenbeine von Anfang an existiert zu haben.

Das Variieren zeugt von einem Planungsprozess, den Newton mit der Polaroidkamera festhielt. Dem steht allerdings, wie so oft, Newtons eigene Aussage entgegen, dass es sich mit der Positionierung von June neben dem Spiegelbild um einen reinen Zufall handele. So fragte Carol Squiers in einem Interview:

*„One of your self-portraits shows you wearing a trench coat with a nude model, and your wife sitting off to one side. Does your wife sit on photo sessions?“
Newton antwortete: „Never. Ever. She had just come by for lunch that day.“⁹⁵⁰*

June Newton antwortete auf die Frage nach der Bildentstehung in einer persönlichen Korrespondenz mit der Verfasserin, dass ihr nicht bewusst gewesen sei, dass sie überhaupt fotografiert wurde.⁹⁵¹ Sie habe nur auf Newton gewartet, was auch erklären würde, wieso sie auf

⁹⁴⁶Dies bildet eine Ausnahme, weil sich in Helmut Newtons zahlreichen Veröffentlichungen in der Regel nur endgültige fotografische Werke finden lassen. Eine Ausnahme bildet hingegen sein 1992 erschienener Bildband mit dem Titel „Pola Woman“, in dem – in Form von Polaroids – Vorstudien publik gemacht wurden.

⁹⁴⁷Vgl. Newton, Helmut: Pola Woman. München: Schirmer/Mosel, 1992, S. 13, 14, 15.

⁹⁴⁸Newton 2002, S. 331.

⁹⁴⁹Vgl. Honnef 1990, Abb. 13.

⁹⁵⁰Carol Squiers in Newton, Helmut: Portraits. London: Pantheon, 1978, S. 14. Nach Burgin 1996, S. 58.

⁹⁵¹E-Mail vom 26.02.2007 von June Newton an die Verfasserin, übermittelt von der Helmut Newton Stiftung, Berlin.

den Vorstudien nie zu sehen ist, da sie erst später hinzu kam. Die Vorstudien machen aber noch einen weiteren, nicht zu unterschätzenden Aspekt deutlich: Diese Aufnahmen sind dem Titel nach für die *Vogue Hommes* entstanden und da das Modell immer unbekleidet bleibt, liegt die Vermutung nahe, dass Newton selbst in diesen Vorstudien als das eigentliche Modell agierte. So trägt er in den Polaroids unterschiedliche Bekleidungen: einen langen, dunklen Mantel oder ein helles Jackett über einem hellen Hemd. In der endgültigen Aufnahme trägt er wiederum einen beigen Trenchcoat, der bereits Erwähnung fand.⁹⁵² Newton berichtet ebenfalls in seinem Dokumentarfilm „Helmut Newton: My Life“⁹⁵³, dass die Aufnahmen für das Magazin *Vogue Hommes* entstanden. Somit würde sich die Bedeutungsebene umkehren: Wurde zunächst das Modell als im Bild wichtigster Akteur angenommen, ist es nun tatsächlich Newton, der die Mode trägt und somit eine weitergehende Funktion übernimmt. Er ist nicht mehr nur der Fotograf, sondern auch das Modell – und somit der eigentliche Bildgegenstand. Dem Spiegel kommt somit eine wichtige Rolle in der Bildanlage zu: Der Fotograf kann sich durch ihn im fotografischen Akt abbilden und gleichzeitig als Modell agieren. Der Betrachter wird dadurch irritiert, denn nicht, wie zuerst anzunehmen war, ist das Modell das entscheidende Bildobjekt, sondern der Fotograf, der die Mode ungewöhnlicher Weise an seinem Körper präsentiert. Newton schafft durch diese Kontextveränderung auch einen selbstironischen Blick auf seinen Status als Modefotograf und stellt das Fremdbild, das der Betrachter von ihm entworfen hat, bewusst in Frage. Auch dient diese Selbstdarstellung hier einer neuen Inszenierungsstrategie, in der Fotograf selbst zum Werbeträger wird, wobei Image und das Produkt ineinander überzugehen scheinen. Dies stellt ein Novum dar: eine genreübergreifende Verbindung von Modefotografie und Selbstporträt. Doch während Newton in den Polaroids selbst als Modell für die Zeitschrift agiert, ist das Selbstbildnis mit Modellen und June kein Auftragswerk, obwohl es am Set eben dieser Modeaufnahmen entstand.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Selbstbildnis „Self Portrait with wife and models“ durch seine additiven Wiederholungen und inhaltlichen sowie formalen Paarungen mehrere Spannungsverhältnisse in sich birgt. Sie werden durch den Einsatz des Spiegels mit raumerweiternder Funktion ermöglicht. Mit Hilfe des Spiegels tritt auch Newton als Fotograf in den sichtbaren Raum ein und macht sich somit selbst zum Bildakteur und zum Modell. Er tritt aber auffallend in der Größe hinter dem Modell zurück. Diese Frau ist die einzige Figur, die zweimal auftaucht und räumlich auch den meisten Platz im Bild einnimmt. Ob Newton deshalb, wie Seitter meint, nur funktional dienend wirkt, ist dabei fraglich.⁹⁵⁴ Newton steht zwar in seiner Darstellung hinter der des Modells zurück, aber er ist außerhalb des Bildes derjenige, der die Inszenierung plante und verwirklichte. Die Modelle sind im Bild nur als austauschbare Bildobjekte eingesetzt, und, wie dies auch bei Modefotografien der Fall ist,

⁹⁵²In der [Abbildung 37] trägt er sogar ein weiteres Paar heller Schuhe, während seine Turnschuhe vor der Studiolleinwand stehen. Zudem trägt er eine dunkle Weste und eine gepunktete Krawatte.

⁹⁵³Directed by Gero von Boehm, 2003.

⁹⁵⁴Vgl. Seitter 1993, S. 56.

dem Willen des Fotografen unterstellt, wie es die feministische Kritik forciert.⁹⁵⁵ Es gibt also einen Gegensatz zwischen der bildimmanenten dominierenden Figur, dem Modell, und dem bestimmenden Subjekt außerhalb des Bildes, in der Realität, Helmut Newton. Die Erkennbarkeit des Schaffensprozesses, die Verdeutlichung der Produktionsbedingungen, macht dieses fotografische Selbstbildnis besonders bemerkenswert. Aufgrund der bildimmanenten Reflexion des eigenen Schaffens kann es als eines seiner Hauptwerke bezeichnet werden.

Rund sechs Jahre nach dieser Aufnahme des Fotografen mit Aktmodell entstand ein weiteres Selbstbildnis, das Newtons Selbstverständnis beleuchtet. 1987 zeigt er sich erneut mit einer sexuellen Anspielung in einer hochgradig komponierten Bildanlage. Es handelt sich dabei um „Valentino Place, Hollywood, 1987“, [Abbildung 38].⁹⁵⁶ Es gehört ebenfalls zu der Gruppe der Selbstbildnisse mit Aktmodell, die Geschlechterrollen thematisieren. Die Bezeichnung „Valentino Place“ deutet auf einen Platz in Hollywood hin, der in der Nähe der Paramount Studios liegt, und an dem der Designer Valentino⁹⁵⁷ gelebt hatte.⁹⁵⁸

Zunächst fällt auf, dass die vorliegende Fotografie durch eine starke Linearperspektive dominiert wird, die auf das Zentrum des Bildes zuläuft. Diese wird durch die symmetrische Verteilung verschiedener Bildlemente noch verstärkt. Links im Vordergrund, umfassen vom Halbschatten, sitzt Newton mit ausgestreckten Beinen auf einem Stuhl. Er ist in typischer Manier mit hellen Turnschuhen, weißen Socken, einer dunklen Hose sowie einer etwas helleren Jacke bekleidet, was sich in vieler seiner Selbstbildnisse finden lässt. In seiner Rechten hält er mit einer Faust umgriffen den Selbstauslöser der Kamera, der durch ein am Boden liegendes Kabel, das am unteren Bildrand verschwindet, als solcher erkennbar ist. Hinter ihm steht eine Kommode aus hellem Holz mit drei geschlossenen Schubladen. Newton gegenüber, am rechten Bildrand, steht ein mit einem hellen Tuch bedecktes Möbelstück, auf der sich einige Gegenstände befinden. Im Zentrum des Bildes, das sich über den Mittel- bis in den Hintergrund erstreckt, liegt auf einem Bett eine leicht bekleidete Frau. Ihre Arme sind nach oben ausgestreckt, die Beine leicht nach links angewinkelt, ihr Kleid ist über ihren Oberschenkel nach oben gerutscht. Durch ihre zentrale Position auf der Mittelachse sowie durch ein von oben einfallendes Licht, dass sie hell erleuchtet, wird sie als das auffälligste Bildelement wahrgenommen.

Der linearperspektivische Aufbau des Bildes weist auf die Anlage eines italienischen Theaters mit nach Rängen geordneten Logen hin, wie Serge Tisseron bemerkt.⁹⁵⁹ Auch Urs Stahel spricht diese Analogie an, denn er weist auf die Rahmung des Bettes durch die herabhängenden Vorhänge hin: Sie „helfen mit, das Ganze als Bühne zu sehen, entrückt vom

⁹⁵⁵So äußerte sich Newton auch selbst in einem Interview: „Modelle werden bezahlt für ihre Arbeit. Ich mache mit denen, was ich will. Aber wenn ich ein Portrait mache, unterwerfe ich mich dieser Person.“ Främcke, Ricarda: Newton und seine Geheimnisse. In: Hamburger Abendblatt, 6.10.1988, S. 28.

⁹⁵⁶Silbergelatine. Vgl. Newton/Springs 1999, S. 122. Der Haenlein vorliegende Abzug trägt die Maße 50 × 60 cm. Vgl. Haenlein 1998, S. 203.

⁹⁵⁷Eigentlich Valentino Garavani.

⁹⁵⁸Vgl. Film: Helmut Newton. Frames from the Edge. 1988. Regie: Adrian Maben. Dort beschreibt Newton, dass die junge Frau eine Fotografin sei, die sich selbst auch als Akt fotografierte.

⁹⁵⁹Vgl. Tisseron 1989, Heft 5, S. 86.

Vordergrund (vom Zuschauerraum).“⁹⁶⁰ Diese Raumaufteilung macht deutlich, dass Newton Wert auf eine kunstvolle Inszenierung legt. Er selbst setzt sich als Zuschauer in Szene, der, wie auch der Betrachter außerhalb des Bildes, auf das Bett, die Bühne, blickt.⁹⁶¹ Newton sitzt zudem auf einem Regiestuhl, ein Hinweis darauf, dass er derjenige ist, der die Komposition verwirklichte. Im Zusammenspiel mit der theaterhaften Anlage des Bildes zeigt sich ein ironisierender Umgang mit der eigenen Schöpfung: Newton ist selbst Teil des künstlichen Tableaus, auf dem er die Frau in erotischer Pose darbietet. Die Ambivalenz zwischen bildimmanentem Beobachter und Bildschaffendem außerhalb der Bildwirklichkeit ist entscheidender Bestandteil dieser Fotografie.

Ganz deutlich wird die Fotografie in zwei Bildebenen geteilt, in einen Vordergrund, in dem Newton und das Möbel rechts im Halbschatten platziert sind, und einen Mittel- bzw. Hintergrund, in dem sich das Bett mit der Frau befindet, das von oben beleuchtet wird. Es dehnt sich mit starker perspektivischer Verkürzung bis in den Hintergrund aus. Der Betrachter schaut in einer leichten Untersicht auf die auf dem Bett erhöht liegende Frau. Das Licht, das von oben auf das Modell fällt, entstammt einer nicht sichtbaren Lichtquelle, die laut Tisseron die Frau wie eine irrealere Erscheinung wirken lässt.⁹⁶² Hinter dem Bett ist die Rückwand mit einer dunklen, ornamental gemusterten Tapete zu erkennen. Sie steht im starken Kontrast zu dem hell beleuchteten Körper der Frau, der dadurch entrückt erscheint.

Der glänzende Stoff auf dem Bett, der durch die Bewegung der Frau viele Falten aufweist, findet seine Entsprechung in dem hellen Tuch, das über der Kommode fließend bis zum Boden in Falten hängt. Ebenso gerafft und daher mit großen Falten versehen sind die Vorhänge, die rechts und links vom Bett von der Decke hängen. Sie haben eine rahmende Funktion und grenzen das Bett vom Rest des Raumes ab. Diese Abgrenzung führt zu der Trennung des Bildraumes in die zwei schon erwähnten Ebenen. Die Rauminszenierung vermittelt den Eindruck, als ob das entscheidende Bildobjekt die Frau auf dem Bett sei. Durch die Rahmung und die Abgrenzung vom Vordergrund erscheint das Bett als das eigentliche Bild.

Nur mit einem seidenen, hellen Kleid oder Nachthemd bekleidet, räkelt die Frau sich mit über dem Kopf ausgestreckten Armen auf dem weich fallenden, dunklen Stoff des Bettbezuges. Ihre Beine sind leicht nach rechts angewinkelt und leicht gespreizt. Sie trägt hochhackige schwarze Schuhe. Der Kopf ist leicht nach links, in die Richtung Helmut Newtons, gewandt, die Augen scheinen halb geschlossen und sie lächelt leicht. Somit ist nicht ganz deutlich, ob sie wirklich Blickkontakt zum Fotografen aufnimmt. Ihre Pose und das nach oben verrutschte Kleid wecken erotische Assoziationen beim Betrachter: Handelt es sich um

⁹⁶⁰Stahel, Urs: Teilhaben ohne Folgen. Regeln und Spielformen des Newton'schen Voyeurismus. In: Zdenek Felix (Hrsg.): Helmut Newton. Aus dem photographischen Werk. München: Schirmer/Mosel, 1993, S. 19–30, hier S. 23.

⁹⁶¹Diese räumliche Trennung und die perspektivische Betonung des Frauenkörpers erinnert auch an Albrecht Dürers bekannten Holzstich „Der Zeichner des liegenden Weibes“ aus „Die Unterweysung der Messung“, Ausgabe 1538.

⁹⁶²Vgl. Tisseron 1989, Heft 5, S. 86.

eine Verführungsszene, bei der Newton gelockt werden soll?⁹⁶³ Oder wurde der sexuelle Akt bereits vollzogen?

Der direkte Blick auf das weibliche Geschlecht lässt sich nicht vermeiden, da der Betrachterstandpunkt recht niedrig gewählt ist und die gespreizten Schenkel im Zentrum liegen.⁹⁶⁴ Unwillkürlich muss der Betrachter auf diesen pikanten Punkt hinsehen. Doch unter dem hochgezogenen Kleid des Modells lässt sich nichts erkennen. Ihr Schambereich liegt nämlich im Dunklen, versteckt durch einen Schatten des darüber liegenden Kleides.⁹⁶⁵ Dies ist allgemein symptomatisch für den erotischen Akt, da der Fall aller Tabus auch die Destruktion der erotischen Darstellung bilden würde.⁹⁶⁶ Die ganze Figur hingegen ist hell beleuchtet, fast wie von einem Nimbus umgeben. Die Stofffalten, die von ihrem Körper auszugehen scheinen, verstärken diesen Effekt noch.⁹⁶⁷ Die Pose, in der sich das Modell befindet, erscheint unwirklich. Seine helle Beleuchtung, das Strahlen, das von seinem Körper auszugehen scheint und der Blick, der weder den Betrachter noch Newton fixiert, sowie das verhaltene Lächeln, sind Elemente des Unwirklichen und Überhöhten.

Der Vordergrund hingegen scheint realistischer gestaltet zu sein. Helmut Newton nimmt auf der linken Seite eine entspannte Position ein. Sein Gesicht ist der Frau zu- und daher zum größten Teil vom Betrachter abgewandt, sodass nur seine rechte Wange und die Nasenspitze silhouettenhaft zu erkennen sind. Newtons linke Hand ruht etwa auf der Höhe seines Herzens auf der rechten Seite seiner Brust.⁹⁶⁸ Seine rechte Hand betätigt den Fernauslöser des Fotoapparates und befindet sich ungefähr auf der Höhe seines Geschlechts. Laut Tisseron weist dies auf eine Selbstbefriedigung des Beobachters hin.⁹⁶⁹ Newton hält aber in seiner rechten Hand den Fernauslöser der Kamera, sodass diese Assoziation kritisch gelesen werden muss, obwohl Newton selbstverständlich sexuelle Anspielungen vornimmt und auch in seiner Autobiografie immer wieder offen über Masturbation spricht.

Newton nimmt eine betrachtende und zugleich auch distanzierte Haltung ein. Er wirkt an dem Geschehen auf dem Bett nahezu unbeteiligt, und es scheint nicht wahrscheinlich, dass er sich gleich zu der Frau gesellen wird. Zugleich ist er der Fotograf, der dieses Bild in Szene setzt, eindeutig ein Voyeur, ohne an der Verführung teilzunehmen, er verhält sich passiv. Dies zeichnet den voyeuristischen Lustgewinn aus, in dem keine aktive Teilhabe am sexuellen Akt, sondern nur das aktive Zuschauen aus der Ferne konstituierend ist.

⁹⁶³Oder gar um eine weibliche Masturbationsszene? Auf diese Möglichkeit geht Tisseron in seinem Aufsatz ein. Er setzt die Pose zudem mit der Assoziation einer Geburt in Verbindung. Vgl. Tisseron 1989, Heft 5, S. 87.

⁹⁶⁴Sie liegen horizontal in der Mitte des Bildes und etwa auf der Höhe des Goldenen Schnittes.

⁹⁶⁵Newton hatte bei der Vorbereitung der Aufnahme mit großer Sorgfalt auf die richtige Stellung der Beine und des Negligés geachtet. Wie er zu seinem Assistenten sagte, sollte diese Stelle nicht zu offen sichtbar sein. Vgl. Film: Helmut Newton. *Frames from the Edge*. 1988. Regie: Adrian Maben.

⁹⁶⁶Vgl. Köhler/Barche 1985, S. 298.

⁹⁶⁷Tisseron setzt diese Tatsache in Bezug zu Heiligenbildern des 16. und 17. Jahrhunderts. Vgl. Tisseron 1989, Heft 5, S. 87.

⁹⁶⁸Tisseron setzt die Handhaltung Newtons mit der Position der Frau auf dem Bett gleich: Beide liegen entspannt und angeleuchtet auf einem dunkleren Untergrund, der Falten wirft. Vgl. Tisseron 1989, Heft 5, S. 87.

⁹⁶⁹Vgl. Tisseron 1989, Heft 5, S. 87.

Auf der Kommode auf der rechten Seite befinden sich das Bild eines Hundes⁹⁷⁰, eine Skulptur einer Frau, Bücher, ein Pappbecher, und ein elektrisches Gerät, vielleicht ein Tonbandgerät oder ein Schallplattenspieler. Auffällig ist, dass das Bild des Hundes in seiner ruhigen Position an die entspannte Haltung Newtons erinnert. So ist sogar die rechte Vorderpfote des Hundes ausgestreckt, ebenso wie die rechte Hand Newtons mit dem Fernauslöser, und die linke Pfote ruht an der Brust des Hundes, wie Newtons linke Hand an seiner liegt. Ähnliche Entsprechungen fallen im Vergleich der Skulptur mit dem Modell auf. Zum einen halten beide ihre Hände über dem Kopf ausgestreckt nach oben und verlängern dadurch ihre Körperachse. Zum anderen sind sie beide heller als der Hintergrund, auf dem sie sich befinden; die Haut der Frau entspricht dem hellen Farbton des Porzellans. Darüber hinaus sind sie beide nur mit einem leichten Gewand bekleidet, das ihre Körpersilhouette noch betont. Diese Bezüge innerhalb der Fotografie und ihrer Bildobjekte stellt die Personen wiederum in eine Beziehung zueinander, die durch die Blicke bereits angedeutet wurde.

Auf dem dunklen Fußboden vor dem Bett liegen zwei Polaroidfotografien, die scheinbar achtlos dahingeworfen wurden. Obwohl darauf nicht erkennbar ist, was dort abfotografiert wurde, lässt sich durch Newtons Aussagen zu Polaroidaufnahmen schließen, dass es sich dabei um Vorstudien zum vorliegenden Werk handeln könnte. Sie verweisen auf den Schaffensprozess, auf die durchplante Komposition von „Valentino Place“. Die Reflexion des Fotografen als Bildschaffenden und als im Bild Beteiligten ist bei diesem Selbstbildnis entscheidendes Element. Da Newton keinen Spiegel einsetzt, ist er unmittelbar im Bild wiedergegeben. Abwartend und durchaus distanziert betrachtet er das Modell aus einer professionellen Entfernung heraus. Newton, der sich erst indirekt, durch das Kabel des Fernauslösers und die Polaroidaufnahmen, als Bildschaffender zeigt, macht sich selbst zum Bildobjekt. Er ist in diesem Selbstbildnis im Vergleich zu früheren Selbstporträts aber verhältnismäßig passiv dargestellt.

Das Thema des Voyeurismus und Newtons Reflexion als Fotograf vermischen sich in diesem Bild. Für den Betrachter wird – wie bei dem Selbstbildnis von 1981, [Abbildung 34] – eine Distanz aufgebaut, weil Newton bereits die Position des Beobachters einnimmt und somit für diesen die Szene als geschlossenes Ganzes erscheint. Er „sieht dessen Schauen, dessen Begierde und erlebt sich selbst in reflektierender Distanz.“⁹⁷¹ Somit wird der Voyeurismus des Betrachters subversiv unterhöhlt. Dieses Wechselspiel aus Distanz und Nähe sowie Newtons Selbstinszenierung als Fotograf und zugleich als distanzierter Beobachter machen dieses Werk so vielschichtig.

Zwar tritt er in der Bildkomposition als Fotograf zurück, inszeniert sich aber als stiller Voyeur, der eine abwartende Distanz zur verführerischen Frau einnimmt. Dabei stellt er sich durch den Regiestuhl und das deutlich in Szene gesetzte Auslöserkabel als Fotograf dar, so dass seine Bedeutung als Bildschaffender dennoch nicht verborgen bleibt. Er zeigt sich als

⁹⁷⁰Zu dem Bild des Hundes stellt Tisseron fest, dass es an der Stelle stehe, wo man eigentlich das Bild eines Mannes erwarten würde. Daher: „Le partenaire dont celle-ci rêve, à n'en pas douter, est donc ce chien! Chien-homme ou bien chien-Dieu?“ Vgl. Tisseron 1989, Heft 5, S. 87.

⁹⁷¹Stahel 1993, S. 24.

Fotograf der erotischen Frauenwelt und zugleich als Meister der Komposition und der anspielhaften Bezüge. Newton schafft in seinen Selbstbildnissen eine reflektierte Erotik, denn es geht ihm nicht um die Darstellung einer erotischen Szenerie als solche, sondern um die Durchbrechung der Bildwirklichkeit. Dadurch, dass er sich als Bildschaffender im Spiegel oder mit dem Fernauslöser ausweist, zerstört er die Vorstellung des autonomen Werkes, was einen indexikalischen Charakter hat, auf den auch im Folgenden noch weiter eingegangen werden muss.⁹⁷²

Wie sich zu Beginn dieses Abschnitts zeigte, richtete sich die Kritik an Helmut Newtons Weiblichkeitsentwürfen primär gegen seine Akt- und Modefotografie. Seine Selbstbildnisse wurden bisher nicht beachtet, obwohl gerade dieses Sujet durch die Kombination von männlichem Künstler und weiblichem Aktmodell besonders aufschlussreich für die Untersuchung von Geschlechterinszenierungen ist. So ließ sich nachweisen, dass diese Selbstbildnisse Newtons sich auch als eine Ironisierung des Genres deuten lassen. Er zeigt sich in seinen Selbstbildnissen mit Aktmodell nur mit sehr vollkommenen, fast unwirklichen Frauentypen, die mit ihren, den gesellschaftlichen Schönheitsvorstellungen entsprechenden Körpern fast kühl und unnahbar wirken. Sie stellen gerade bei seinen Selbstbildnissen ein Ideal dar, eine Idealisierung, die er selbst kontrastiert. Auf der einen Seite die junge, verführerische Frau, auf der anderen Seite der schon in die Jahre gekommene Fotograf, der mit Turnschuhen und Trenchcoat keine besonders anziehende Erscheinung ist.

Somit lässt sich auch Gorsen zustimmen, der die feministische Kritik warnt, dass sie zu unhaltbaren Verallgemeinerungen tendiere.⁹⁷³ Denn wie er anhand des Œuvres u. a. Allen Jones' verdeutlicht, sind die Grenzen zwischen purem Sexismus und ironischem Umgang mit Geschlechterrollen oftmals schwer zu ziehen. In Bezug auf Newton lässt sich feststellen, dass die ihm entgegengebrachte Kritik von einer Verwechslung von sozialer Realität und der Darstellung des weiblichen Körpers als Bild geprägt ist.⁹⁷⁴ Denn Newtons Weiblichkeitsentwürfe sind nur bildliche Repräsentanz, niemals gesellschaftliche Wirklichkeit. Ausgehend von Schades Aussage zu Aktdarstellungen im Allgemeinen: „daß der Akt als Bild eines Idealkörpers selbst eine Konstruktion ist, die jedoch den Charakter ihrer Konstruiertheit leugnet“⁹⁷⁵, lässt sich bei Newton feststellen, dass er eben diese bildimmanente Konstruktion einer Destruktion unterzieht, indem er den Aufnahmeprozess durchaus offenlegt. Denn es ist auffällig, wie oft er sich selbst als Fotograf *im Bildgefüge* inszeniert. Somit werden auch die dargestellten Geschlechterpositionen als künstlich und überstilisiert entlarvt. Zudem muss auch darauf hingewiesen werden, dass in den 80er Jahren, als die meisten der Selbstdarstellungen Newtons mit kaum bekleideten Frauen in erotischen Posen entstanden, die feministische Performancekunst sich selbst in einem subversiven Spiel mit dem

⁹⁷²Siehe Abschnitt 3.2.1.

⁹⁷³Vgl. Gorsen 1987, S. 161.

⁹⁷⁴Dies lässt sich laut Wenk auch an feministischen Texten zur Zerstückelung des Körpers und auch an Schwarzers PorNo!-Kampagne zeigen. Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 373.

⁹⁷⁵Schade/Wenk 1995, S. 373f.

gestylten Körper auseinandersetze, „der Gender als Maskerade ausstellt.“⁹⁷⁶ Voyeuristische Blicke der Menge wurden dabei herausgefordert und mit einem weiblichen Blick entgegnet – was wiederum auch bei Newtons Selbstinszenierungen der Fall ist, in denen das Modell die Blicke des Betrachters selbstbewusst erwidert.

Bei Newtons Selbstinszenierungen mit Aktmodellen ist zudem die Repräsentation der Frau im Bild durch eine kulturelle Symbolisierung konstituiert, die nur eine Repräsentation oder Imagination darstellen kann. Dies ist auch im postfeministischen Diskurs entscheidend, haben dabei doch Prozesse der Repräsentation und Symbolisierung an Bedeutung gewonnen.⁹⁷⁷ Insofern sind feministische Debatten in den 80er Jahren zur Codierung von Gewalt durchaus als fraglich einzustufen; insbesondere solche Aussagen: „Wer diese Bilder betrachtet, wird in ihnen niemals nur die Meinung des Künstlers über die Frau vermuten, sondern das Wesen der Frau selber. [...] Denn die Vertauschung der realen Frau mit dem Entwurf erscheint als weibliche Identität, mit anderen Worten: Das Weib ist Bild [...].“⁹⁷⁸

Doch in der Tat sind weibliche Stereotype ein Kennzeichen der Medienwirklichkeit.⁹⁷⁹ Und Newton ist der führende Fotograf, was die Sexualisierung der Darstellung von Frauenbildern in Werbung- und Modeindustrie betrifft. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang nicht nur, dass er durch sexuell aufgeladene Inszenierungen bekannt wurde, sondern sich auch in zahlreichen seiner Selbstbildnisse als vorbildhafter Akteur darstellt, sodass die feministische Kritik durchaus nachvollziehbar wird. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit sich das Bild der Frau – wie symbolisch es auch immer aufgefasst werden mag – losgelöst von der sozialen Realität lesen lässt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Newtons Selbstbildnisse einerseits als Mittel der Selbstinszenierung als Mann mit frei ausgelebter Sexualität deuten lassen. Es geht Newton somit um die Verbildlichung seines Images als Erotomanen, allerdings in einem ironischen Duktus. Andererseits macht er durch die Offenlegung des Produktionsszenarios deutlich, dass diese attraktiven, starken Frauen seinem Willen untergeordnet sind, sodass ihnen nur ein Objektcharakter zuzukommen scheint. Dies kann aber auch wieder als Ironisierung des Genres verstanden werden. Seine Inszenierung von Geschlechterrollen weist

⁹⁷⁶Haas, Birgit: Der postfeministische Diskurs: Positionen und Aspekte. In: Birgit Haas (Hrsg.): Der postfeministische Diskurs. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, Film – Medium – Diskurs, Bd. 17, S. 7–61, hier S. 39.

⁹⁷⁷Vgl. Haas 2006, S. 7. Zum Zusammenhang von Körper und Repräsentation siehe auch Benzer, Christa: Für ein sorgfältiges Sehen. „Die Frau auf dem Bild ist keine Frau, sondern ein Bild“. In: Landesmuseum Niederösterreich (Hrsg.): Frauenbild. Das Bild der Frau in Kunst und Literatur. (Ausst. Kat.) Pölsen: Literaturedition Niederösterreich, 2003, S. 31–37.

⁹⁷⁸Breitling 1990, S. 143.

⁹⁷⁹Vgl. Weiermair, Peter (Hrsg.): Das Bild des Körpers. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Stemmler, 1993, S. 6f. Zum feministischen Frauenbild im Medium der Fotografie siehe Evans, Jessica: Photography. In: Fiona Carson, Claire Pajaczkowska (Hrsg.): Feminist Visual Culture. New York: Routledge, 2001, S. 105–120. Doch wie neuere Studien der Gender Studies in Verbindung mit Medienanalysen zeigen, ist das von den Medien vermittelte stereotype Bild der Geschlechter nur als symbolisch zu verstehen und habe nur wenig mit der gesellschaftlichen Realität gemein. Vgl. Fowles 1996, S. 221. Wie Fowles nachweist, sind medial vermittelte Geschlechterzuschreibungen für die Gender-Konstitution von Kindern und Jugendlichen nicht entscheidend. Vgl. Fowles 1996, S. 197ff..

der Frau trotz ihrer Verführungskraft auf den ersten Blick eine untergeordnete Position zu, wohingegen ihm eine Machtposition innerhalb und vor allem außerhalb des Bildes zuzukommen scheint. Doch die Geschlechterinszenierung wird bei ihm auch dekonstruiert, weil er die Bildbedingungen offenlegt und sich als Autor ausweist. Wie in vielen seiner Aktfotografien zeigt sich auch in seinen Selbstbildnissen eine Ambivalenz im vermittelten Bild der Frau: Der bildimmanent starken, selbstbewussten, sexuell aktiven Frau, die weiß was sie will, steht in der außerbildlichen Realität die Rolle der Frau als bloßes Bildobjekt gegenüber, das nur eingesetzt wird, um der Selbstinszenierung des Fotografen zu dienen, was Newton wiederum *im Bild* inszeniert.

Dass sich Newton in vielen seiner Selbstbildnisse in Gegenwart sehr attraktiver Frauen abbildet, lässt vermuten, dass er damit sein Selbstbewusstsein als Fotograf von sinnlichen Frauen verdeutlicht. Doch die Erwartung, dass Newton, der sich in Interviews immer wieder als Erotomane und sexuell ausgesprochen aktiver Mann darstellt, auch in seinen Selbstbildnissen auf einer erotischen Ebene agieren könnte, wird enttäuscht. Das Gegenteil ist der Fall: Newton ist immer in einer Distanz zu dem Modell zu sehen, sei es einem tatsächlich räumlichen Abstand oder durch die Tatsache, dass er auch im Bett liegend komplett bekleidet bleibt. Auch in den Fotografien, in denen er als erotischer Akteur auftritt, ist er eher passiv, die Verführungskraft der Frau prallt in irgend einer Weise von ihm ab und die angebliche Verführungsszene stellt sich durch die Anwesenheit der Kamera als inszeniert und künstlich heraus.

Abschließend muss zur Funktion dieser Gruppe von Selbstbildnissen erwähnt werden, dass sie der Imagebildung dienen und keinesfalls einer privaten Sphäre angehören. Durch die bewusste Veröffentlichung der Fotografien in seinen Publikationen bzw. Ausstellung zielt Newton auf ein Massenpublikum. Dies unterscheidet ihn evident von der Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen, wie sie Blumenfeld vollzog, dessen Sexualität sich allein im privaten Raum abspielte und auch nur dort Eingang in seine Selbstdarstellungen findet. Newton ist somit auch als Vorreiter von Modefotografen wie Teller und Richardson der 90er Jahren zu sehen, die sich ebenfalls vor der Kamera mit den weiblichen Modellen vergnügen. Doch wird bei ihnen der sexuelle Akt im Bild evoziert, wenn sie sich selbst in exhibitivistischer Weise leicht und sogar unbekleidet zeigen, so wahrte Newton immer eine professionelle Distanz zu den Modellen und bildete sich selbst niemals unbekleidet neben ihnen ab. Vielmehr scheint bei ihm der bildimmanente Verweis auf die Aufnahmebedingungen von größerem Interesse, auf den im Folgenden genauer eingegangen werden soll. Dabei muss der Aspekt des Fotografen als Werbeträger in Erinnerung behalten werden, der als ein Symptom der Veränderung des Images in seiner Generation gelten kann.

Auktoriale Einfügungen im Akt- und Modefoto: Die indexikalische Funktion des Selbstbildnisses

Wie sich anhand der analysierten Selbstbildnisse Newtons mit Aktmodell zeigte, kommt dem Aufnahmeprozess bei ihm immer wieder eine wichtige Bedeutung *im Bild* zu. Er legt mit Hilfe von Spiegel, und wie sich im Folgenden zeigen wird, auch mit Schatten oder dem Hereinragen eigener Körperteile, die Produktionsbedingungen offen und nutzt somit die medialen Bedingungen der Fotografie für seine Selbstdarstellung als Fotograf. Wie bereits angesprochen unterscheidet sich das Medium der Fotografie durch die Möglichkeit des Performativen und Indexikalischen von anderen Bildmedien,⁹⁸⁰ und dies wird insbesondere von Newton für seine Selbstdarstellungen angewandt. So ist bei ihm zum einen die Tendenz zu verzeichnen, den Bildakt ins Bild selbst zu inkorporieren und dabei die Performanz nach der Sprechakttheorie Austins mit der Indexikalität des fotografischen Mediums zu verbinden. Denn diese Indexikalität bezeichnet die kausale Abhängigkeit vom Bildobjekt, die hier in Selbstreferentialität überführt wird. Insbesondere in der Selbstdarstellung mit Hilfe des Spiegels wird der Moment des Auslösens und das Blicken bildimmanent thematisiert. So wird die Bildproduktion selbst zum Thema der Darstellung, das Fotografieren selbst wird fotografiert. Der Blick des Fotografen in die Kamera bzw. in den Spiegel wird zum Blick aus dem fotografischen Bild hinaus auf den Betrachter, wobei der Blickwinkel der Augen des Fotografen schließlich mit dem Blick des Betrachters übereinstimmt. Darüber hinaus erfolgt eine Erweiterung der bildimmanenten Perspektiven, was insbesondere im Kontext der Modefotos von einem Umsturz zeugt: Der Modefotograf weist sich als Autor aus und ist *im Bild* sichtbar.

Dem Spiegel kommt dabei die größte Bedeutung zu, bietet er neben der Selbstvergewisserung auch die Möglichkeit des bewussten Agierens im fotografischen Bild bzw. der Aufnahmesituation. Zudem zeigt sich Newton dabei selbstbewusst mit dem Insignium seiner Kunst, der Kamera, was ein wichtiges Zeugnis über sein Selbstverständnis als Fotograf abgibt. Dies ist insbesondere bei der Integration des Selbstbildnisses als operante Instanz in der Modefotografie aufschlussreich. Darüber hinaus kommt dem Spiel mit der Perspektive durch die sich aus dem Spiegel erschließenden Möglichkeiten eine besondere Wichtigkeit zu, wie sich anhand des Selbstbildnisses mit seiner Frau und Modellen, 1981, nachweisen ließ, [Abbildung 34].

Wie sich anhand der Analysen des Selbstbildnis-Werks Blumenfelds zeigte, gilt der Spiegel auch heute noch als Mysterium und Faszination. Mit dem Spiegel verbindet sich das Motiv des Doppelgängers, die Frage nach der Identität, und ohne ihn wäre uns der Blick auf die eigenen Gesichtszüge im Alltag verwehrt, da wir unseren Körper immer nur vom Hals herabblickend wahrnehmen können. Daraus begründet sich auch die Faszination am eigenen fotografischen oder gefilmten Abbild, das zeigt, wie uns die anderen sehen.

Der Spiegel ist ein Mysterium: Er verdoppelt das sich spiegelnde Subjekt, folgt all seinen Bewegungen und ist zugleich eine zweidimensionale Fläche, ein toter Gegenstand, der uns

⁹⁸⁰Siehe Abschnitt 2.2.

selbst zum Bild macht. Darüber hinaus ist der Kommunikationsprozess, der sich zwischen dem Betrachter und seinem Spiegelbild abspielt, Folge einer Täuschung, da in der Tat nur eine Person anwesend ist. Wie Umberto Eco verdeutlicht, erklärt sich die Sonderstellung der Spiegelbilder aus der Tatsache,

„daß, wenn man versucht, das Schema eines Kommunikationsprozesses auf sie anzuwenden, sich merkwürdige Konsequenzen ergeben: Quelle und Empfänger fallen zusammen (zumindest in den Fällen, wo ein Mensch sich selbst im Spiegel betrachtet); auch Empfangsgerät und Sendegerät fallen zusammen; Ausdruck und Inhalt fallen deshalb zusammen, weil der Inhalt des Spiegelbildes die Abbildung eines Körpers und nicht der Körper selbst ist; tatsächlich ist der Referent eines Spiegelbildes nichts als ein wenn auch seitenverkehrtes Bild.“⁹⁸¹

Diese Bildlichkeit und Medialität machen den Spiegel zu einer visuellen Besonderheit, die auch in der Malerei und Fotografie eingehend reflektiert wird.

Gemalte oder fotografierte Spiegelungen spielen genuin mit der Flüchtigkeit des Spiegelbildes. So ist das Spiegelbild naturgemäß nur vorhanden, wenn sich etwas exakt in diesem Moment vor dem Spiegel befindet; im Gegensatz zum Bild. Und sowohl die Spiegelung als auch der Träger des Reflexes werden abgebildet. „Die Kopräsenz von Repräsentiertem und Repräsentierendem macht die Eigenart des Bildes im Spiegel aus.“⁹⁸² Selbstporträts im Spiegel dienen seit der Renaissance der Selbsterkenntnis und der Selbstdarstellung. Im Selbstporträt fallen Subjekt und Objekt des Bildes in eins.

Doch auch in der Psychoanalyse wird dem Spiegel eine bedeutende Funktion zugeschrieben. So weist bekanntermaßen Lacan in „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ darauf hin, wie wichtig in der Entwicklung des Menschen das „Spiegelstadium“ für die Herausbildung der Ich-Identität sei. Im Spiegelstadium sieht er den Ausgang der Entzweiung zwischen dem Vollkommenheitsbild und dem Zerstückelungsbild.⁹⁸³

Die Identität erfährt sich folglich genuin als transitorisch, wenn wir unsere Reflexion betrachten. Das Wechselspiel von Sich Erkennen und Verkennen wird seit jeher als Pate des

⁹⁸¹Eco, Umberto: Kritik der Ikonizität. In: Umberto Eco (Hrsg.): Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Zweite Auflage. Leipzig: Reclam, 1990, S. 54–88, hier S. 68.

⁹⁸²Stoichita 1998, S. 210.

⁹⁸³Vgl. Seitter 1993, S. 21. Lacan geht es um die Entlarvung der imaginären Struktur des Selbstbewusstseins. Nach Lacan entwerfe das in den Spiegel schauende Kleinkind ein imaginäres Bild von der Gestalt seines Körpers. Es antizipiere eine somatische Einheit und identifiziere sich mit dieser. Der Blick partizipiere die Einheit eines Bildes, die noch fehle und setze sie in Beziehung zum eigenen Körper. Mit „jubilatorischer Geschäftigkeit“ begrüße das sich spiegelnde Subjekt sein Spiegelbild. Dies führe nicht nur zum Erkennen der Gestalt, sondern auch zu einer triumphalen Setzung eines Ideal-Ich, vermittelt durch die Spiegel-Imago, die dem Kind als Garant jener Einheit und Dauerhaftigkeit diene, die seine körperliche Existenz noch nicht sein könne. Vgl. Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius, 1991, S. 26. Beim Blick in den Spiegel und dem daraus folgenden Spiel von Leib und imaginerter Leiblichkeit entwerfe das Subjekt sein Ich als psychische Einheit. Laut Freud existiert das Ich nicht als eine Einheit, sondern bedarf zu seiner Bildung einer „neuen psychischen Aktion“, die das autoerotische Stadium ablöst, um den Narzissmus zu gestalten. Lacan definiert diese Aktion als das Spiegelstadium. Das Ich sei aber weniger der Funktion des Sich-Erkennens, als der eines fundamentalen Verkennens verhaftet. Denn das Ideal-Ich sei das Gegenteil des noch mangelhaften Körpers. Die Einheit beider könne nicht erreicht werden, was ein „Unbefriedigtes Begehren“ hervorrufe. Vgl. Pagel 1991, S. 27.

gespiegelten Selbstbildnisses bemüht. Bekanntermaßen nimmt die Spiegelung bereits bei Alberti im Ursprungsmythos der Malerei einen entscheidenden Platz ein: Narziss sei der eigentliche Erfinder der Malerei gewesen, was auf Ovids „Metamorphosen“ zurückzuführen ist.⁹⁸⁴ Der Spiegel gilt spätestens seit der Renaissance als Instrument der Mimesis. Leonardo da Vinci riet z. B. in seinem „Trattato della Pittura“, den Spiegel zum Vorbild für die Malerei zu nehmen.⁹⁸⁵

Die Spiegelproblematik existiert in allen Epochen der Literatur und wird vor allem im 19. Jahrhundert bearbeitet.⁹⁸⁶ Der Spiegel bildet ebenso wie der Subjektbegriff ein Mysterium. Denn allein durch den Spiegel können wir ein Bewusstsein dafür entwickeln, wie wir aussehen. So verwundert es auch nicht, dass der Spiegel als technisches Hilfsmittel bei Selbstbildnissen zum Einsatz kam.⁹⁸⁷ Die Mimesis war verbindendes Element der Malerei und Reflexion.⁹⁸⁸ So existieren unzählige Selbstbildnisse, bei denen der Spiegel dargestellt wird, zu denen prominente Gemälde van Eycks, Velazquez', Rembrandts, Manets, etc. gehören. Aber auch die Fotografie wurde aufgrund ihrer Wirklichkeitstreue als Spiegel bezeichnet: Die Metapher der Fotografie als „Spiegel der Realität“ kam bereits kurz nach ihrer Erfindung auf. In der zeitgenössischen Bezeichnung „Daguerres Spiegel“ für Daguerreotypien wurde dies besonders deutlich, deren versilberte Oberfläche und Seitenverkehrung diesen Vergleich nahelegten. Das Zeitalter der Fotografie aber machte den Spiegel keineswegs überflüssig, vielmehr wurde er im Selbstbildnis weiterhin genutzt, um die Raumbene zu erweitern und den Bildschaffenden als Reflex bildimmanent einzubeziehen.

Ausgehend von traditionellen Bildmedien konnte der Spiegel auch in der Fotografie seine Bedeutung im Selbstbildnis erhalten. Die bildliche Einbeziehung des Fotografen *während des Fotografierens* sowie eine Erweiterung der bildimmanenten Perspektiven machen seinen besonderen Reiz aus. In der Verbindung mit dem fotografischen Medium kann er exakt den Moment des Auslösens – den performativen Akt – bildwürdig machen, den Blick hinter die Kulissen ermöglichen und sich als Urheber darstellen. In dieser Funktion kommt dem Spiegelbild die Bedeutung eines Index zu, der in physischer Abhängigkeit von seinem Referenten steht. Denn wie die Fotografie selbst indexikalisch entsteht, so wird hier der Spiegel genutzt, die Aufnahmebedingungen und somit die physischen Umstände bildimmanent zu zeigen und somit autoreferentiell zu nutzen. Dass diese Komposition mit Spiegel bereits 1931 auch in Mode- bzw. Gesellschaftsfotografien Eingang fand, ließ sich anhand des Selbstporträts Cecil Beatons mit Adèle Astaire zeigen, [Abbildung 20].⁹⁸⁹ In diesem Fall machte das Treten vor die Kamera den Fotografen selbst zum Markenzeichen seiner Werke, was für Beaton symptomatisch war.

⁹⁸⁴Ovid, Metamorphosen, 3,339ff. Alberti: Della pittura, 1435. Vgl. Calabrese 2006, S. 126.

⁹⁸⁵Vgl. Stoichita 1998, S. 210.

⁹⁸⁶Kleist's „Über das Marionettentheater“ (1810) und Dostojewskis „Der Doppelgänger“ (1846) und Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“ (1890). Vgl. Pagel 1991, S. 28.

⁹⁸⁷Es gilt zudem als Topos, dass er zur Selbsterkenntnis und Weisheit führe, aber gleichzeitig mit Selbsttäuschung und Eitelkeit verbunden war.

⁹⁸⁸Zu Lebzeiten Dürers gehörten Maler und Spiegelmacher derselben Handwerks Gilde an. Vgl. Luyken 2001, S. 31. Spiegel und Fenster bilden die zentralen Metapher der Selbstreflexion. Laut Vasari war der Spiegel bereits ein Kunstwerk der Natur. Vgl. Luyken 2001, S. 33.

⁹⁸⁹Siehe Abschnitt 3.1.2.

So lassen sich in der Geschichte der Fotografie zahlreiche Bildlösungen finden, in denen auch der Konvexspiegel zur auktorialen Einfügung diente, wie anhand von Blumenfelds Selbstbildnissen bereits deutlich wurde.⁹⁹⁰ Helmut Newton hingegen verwendete keine konvexen Spiegel, sondern meist große, plane Spiegel, die er entweder fest verankert in der gegebenen Räumlichkeit verwendete oder selbst ausrichtete, wie es bei dem berühmten Selbstbildnis von 1981 der Fall ist, [Abbildung 34]. Auf dieses Bild muss an dieser Stelle noch einmal eingegangen werden, weil es die Darstellung des Fotografen als operante Instanz mit mannigfaltigen räumlichen Bezügen verbindet.

Dies wird anhand einer Komposition Egon Schieles besonders ersichtlich, die als Vergleich herangezogen werden soll. Eine seiner Bleistiftzeichnungen, die bereits über siebzig Jahre vor Newtons Selbstporträt entstand, weist eine verblüffend ähnlichen Bildanlage auf. In dessen „Selbstbildnis mit Aktmodell vor dem Spiegel“⁹⁹¹, ist ebenfalls die Fixierung der Situation des Modellstehens abgebildet. Zu sehen ist zunächst auf der rechten Seite ein im Kontrapost stehendes weibliches Aktmodell, das in Rückenansicht wiedergegeben ist. Links hinter dem Modell ist dessen Spiegelbild von vorne zu sehen. Am linken unteren Bildrand und weiter hinten in der tiefenräumlichen Erstreckung sitzt der Künstler und arbeitet an der Zeichnung. Außer diesen Figuren enthält die Zeichnung keine weiteren Bildobjekte und der Raum erfährt keine zeichnerische Ausformulierung. Durch die drei sich zum Teil überschneidenden Figuren wird aber eine räumliche Aufteilung der Zeichnung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund nahegelegt, wobei das Modell, das von vorne zu sehen ist, sowohl tiefenräumlich als auch in der horizontalen Ausdehnung die Mitte einnimmt. Die doppelte Ansicht der Frau lässt sich durch Einsatz eines über die Bildgrenzen hinausreichenden Spiegels erklären. Die Ebene des Spiegels befindet sich zwischen den beiden Frauenabbildungen und somit sind sowohl die Vorderansicht des Modells als auch Schiele selbst im Spiegelbild zu verorten. Der Spiegel tritt dabei als Gegenstand nicht in Erscheinung, weil er nicht durch einen Rand gekennzeichnet ist. Aufgrund seiner Abbildeigenschaften lässt er sich aber als Grenze zwischen zwei bildimmanenten Räumen identifizieren.⁹⁹²

Der Fotograf Newton und der Maler sehen somit während des Herstellungsprozesses zwei Seiten einer Frau vor sich, und durch den Spiegel bringen sie sich selber ins Bildgeschehen ein. Unterschiedlich ist hingegen die Behandlung des Raumes, denn bei Schiele wird der Raum neben, hinter und oberhalb des Spiegels nicht miteinbezogen, während bei Newton der Umraum einen großen Platz einnimmt. Außerdem ist dadurch bei Newton der Spiegel als Gegenstand definiert, der in dem Raum genau verortet werden kann. Die Darstellung des Künstlers mit Hilfe des Spiegels setzt ihn in beiden Fällen auf Distanz zu dem Modell. Er ist

⁹⁹⁰Zu den Möglichkeiten des Selbstbildnisses in der Fotografie vgl. das Standardwerk: Billeter 1985b. Zum Spiegelbild: Sello 1982. Zum Konvexspiegelbild in der Fotografie: Sobieszek/Irmas 1994, S. 26f.

⁹⁹¹1910, 55,2 × 35,3 cm, Wien, Grafische Sammlung Albertina. Aus: Kopanski 1998, S. 97; Abb. 54.

⁹⁹²Vgl. Kopanski 1998, S. 97f.

aber nicht nur bloßes Arbeitsinstrument, sondern ermöglicht die auktoriale Einfügung. Diese Verwendung des Spiegels ist Schiele und Newton auf augenfällige Weise gemein.⁹⁹³

Wie sich zeigte, ist die Darstellung der Situation des Modellstehens und die räumliche Situierung bei beiden Künstlern sehr ähnlich: Das erotische Modell, das durch die wenig Bekleidung – hohe Strümpfe und ausladender Hut bei Schiele und die typischen Schuhe mit sehr hohem Absatz bei Newton – noch mehr an sexuellem Reiz gewinnt und der eifrig mit seiner Arbeit beschäftigte Künstler – wiederum ein alter Topos. Es ist dabei aber noch eine andere Besonderheit bedeutsam: Denn es liegt in der fotografischen Aufnahmetechnik begründet, dass der Betrachter des fertigen Bildes immer die Stelle der Kamera einnimmt. Meist entspricht sie auch der Position des Fotografen, der durch den Sucher blickt. Dies ist auch hier der Fall, der Betrachter sieht das, was Newton durch die Kamera sieht. Er wird also ebenso zum Beobachter wie Newton. Da Newton aber selbst im Spiegel zu sehen ist, nimmt dieser den Beobachterposten für sich ein, was für den Zuschauer wiederum eine dazwischengeschaltete, reflektierte Distanz aufbaut. Der Betrachter sieht also den Fotografen und identifiziert sich nicht mit ihm, wird sozusagen ausgeschaltet. Er kann also kein Teilnehmender werden, stattdessen sieht er ein in sich abgeschlossenes Agieren von Fotograf und Modell, wodurch die Bildillusion zerstört wird, weil die Aufnahmebedingungen offengelegt werden.

Wie sich nachweisen ließ, birgt das Selbstbildnis „Self Portrait with wife and models“ mehrere Spannungsverhältnisse in sich, die erst durch den Einsatz des Spiegels mit raumerweiternder Funktion ermöglicht werden. So tritt auch Newton als Fotograf in den sichtbaren Raum ein und macht sich somit selbst zum Bildobjekt und zum Modell. Diese Vorgehensweise ließ sich anhand früherer Selbstbildnisse zu Beginn der 70er Jahre nachweisen, in denen er selbst u. a. als Modell für die *Vogue Hommes* agierte, was sich im Folgenden für seine und die darauffolgende Generation als wichtig erweisen wird. Deutlich wurde aber durch die Offenlegung des Produktionsszenarios auch, dass er außerhalb des Bildes derjenige ist, der die Inszenierung plante und verwirklichte.

Dass die grundlegende Bildanlage in Newtons Werk nicht neu war, zeigen Moded Fotografien aus den 60er Jahren „Für die *Elle* 3/69“, bei denen er selbst im Spiegel hinter dem Modell zu sehen ist: wie z. B. [Abbildung 25].⁹⁹⁴ Auffallend ist in diesen frühen Fotografien für ein

⁹⁹³Mehrfache Ausstellungen in London (Marlborough Fine Art) in den 60er und 70er Jahren machten Schieles Werk auch im Ausland bekannt. Vor allem in den USA kam er durch Ausstellungen in der New Yorker Galerie St. Etienne schneller zu Ruhm als in seinem Heimatland. Vgl. Leopold, Rudolf: Egon Schiele. Die Sammlung Leopold. (Ausst. Kat., Wien) Köln: DuMont, 1995, S. 331-333. Erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit, seit den 70er Jahren, ist das Werk Egon Schieles soweit anerkannt, dass er als Klassiker des Expressionismus bezeichnet wird. Da in London und New York immer wieder Werke Schieles ausgestellt wurden, ist es durchaus möglich, dass Helmut Newton die vorliegende Zeichnung kannte, als er sein Selbstbildnis von 1981 anfertigte. So arbeitete Newton in der Zeit von 1965 bis 1973 mehrfach für die amerikanische *Vogue* in New York, wo zu der Zeit mehrere Ausstellungen Schieles stattfanden. Vgl. Newton 2002, S. 226.

⁹⁹⁴Aus: Newton 1998b, S. 148 und 149. Zu derselben Serie gehört noch drei weitere Fotografien, in der er hinter dem Modell einmal hockend und zweimal stehend zu sehen ist, sowie zwei Fotografien, in denen das Modell die Kamera selbst auslöst. Vgl. Newton 1998b, S. 150-153. Der beistehende Text in der *Elle* befasst sich nur mit der Beschreibung der Bekleidung, nicht mit der Inszenierung.

Modemagazin, dass Newton die Modelle in eine Art Spiegelraum stellte, sodass sie nicht nur von vorn, sondern von allen Seiten mehrfach gespiegelt wurden. Eine Miteinbeziehung des „Umraumes“ wurde dadurch gleichsam ausgeschlossen.⁹⁹⁵ Newton zeigt sich hier, drei Jahre nach Antonionis „Blow up“, als Modefotograf, der die Position des Modelles nach seinem Willen bestimmt und hinter ihm Verrenkungen vornimmt, um das beste Bild zu schießen, während das Modell selbst recht unbeteiligt wirkt. Der Spiegel dient hier wiederum der auktorialen Einfügung und der Offenlegung des Aufnahmeszenarios. Dass die Zeitschrift *Elle* diese Aufnahme zu diesem frühen Zeitpunkt abdruckte, ist einerseits sicherlich auf den Film Antonionis zurückzuführen, andererseits auf das gesteigerte Selbstbewusstsein der Modefotografen, die sich den Platz *im Bildraum* eroberten, wie sich auch anhand der Untersuchungen von Protagonisten dieser Generation zeigen wird.⁹⁹⁶

In solchen Aufnahmen spielt auch die Repräsentation des Fotografen mit Kamera eine Rolle, die bei Newton selbstbewusst als Instrument der technischen Meisterschaft präsentiert wird. Die Apparatur, die bewusst in Szene gesetzt wird, kann als ein Bekenntnis zu der eigenen Kunstform gelesen werden und gewinnt dadurch an symbolischem Gehalt, denn wie Billeter feststellt:

„Bekennerschaft sind ganz eindeutig jene Bildnisse, in denen sich Maler und Photographen mit den Utensilien ihres Berufs fixieren. Palette und Kamera, Atelier und Studio werden zur Rüstung, mit der der Künstler vor die Gesellschaft tritt und sich ihr stellt.“⁹⁹⁷

Vor dem Hintergrund dieser Tradition der Selbstinszenierung als Künstler entfalten sich auch die Selbstbildnisse Newtons.

Wenn sich Fotografen selbstbewusst oder -kritisch im Studio mit ihrer Kamera porträtieren, stehen sie in einer langen bildnerischen Tradition. Sie verdeutlichen damit ihre Schöpfungsmacht, eine Vorgehensweise, deren Ursprünge in der Disegno-Ikonographie liegen. Diese geht davon aus, dass die geistige Konzeption, die Bild-Idee, Kern allen künstlerischen Schaffens sei. So zeigten sich etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts Künstler mit Zeichenstift und Skizzenmappe, was auf ihren akademischen Rang verweisen sollte.⁹⁹⁸ Das Disegno verdeutlichte den Vorrang der geistigen Konzeption vor der handwerklichen Ausführung.⁹⁹⁹

⁹⁹⁵In seiner Autobiografie schreibt er zu diesen Spiegelbildern: „Ich erinnere mich an seltsame Zufälle, die uns klarmachten, dass Ideen selbst dann, wenn man sie geheim hielt, gewissermaßen in der Luft lagen und auf telepathischem Wege von Paris nach New York gelangten oder umgekehrt. Eine Zeit lang machte ich fast alles mit Spiegeln, ich weiß nicht mehr, wer es war, aber irgendjemand kam aus New York und arbeitete ebenfalls mit Spiegeln. Auf einmal waren in jeder verdammten Zeitschrift Modefotos mit Spiegeln.“ In: Newton 2002, S. 220.

⁹⁹⁶Siehe Abschnitt 3.2.2.

⁹⁹⁷Billeter 1985b, S. 18.

⁹⁹⁸Vgl. Raupp 1980, S. 9.

⁹⁹⁹Vgl. Raupp 1980, S. 16f. Werkstattbildnisse wurden zunehmend ab Mitte des 17. Jahrhunderts geschaffen und ließen den Blick auf weitere Arbeitsgeräte, Gipsabgüsse etc. und die daraus ableitbare akademische Bildung zu.

Bezeichnender Weise hat dieser Ansatz seine Wirkung auch im 20. Jahrhundert nicht verloren, wie Selbstbildnisse von de Meyer und Steichen als Zeichner und Maler zeigten.¹⁰⁰⁰

Aus dem 17. Jahrhundert stammen Selbstbildnisse, die den intellektuellen Künstler bei der Arbeit oder in der Contemplation zeigen, zuhause mit Emblemen, die seinen Intellekt und die Zugehörigkeit zum aristokratischen Milieu bezeugen sollten.¹⁰⁰¹ Vor allem der Topos des schaffenden Künstlers vor der Staffelei oder mit Pinsel und Palette – aber nicht im Arbeitskittel, sondern in vornehmer und würdiger Bekleidung – war im 16. und 17. Jahrhundert häufig zu finden.¹⁰⁰² „So wurde auch das Malgerät in den Händen der Künstler zu Insignien dieser Würde, die malerische Betätigung zur Ausübung einer ‚virtù‘“¹⁰⁰³, die Tugend und Fähigkeiten des Malers versinnbildlichte.¹⁰⁰⁴

Somit stehen Modefotografen in einer langen bildnerischen Tradition, wenn sie sich selbstbewusst mit ihrer Kamera zeigen. Dies ließ sich auch schon für Beaton und Blumenfeld nachweisen. Sie dient aber darüber hinaus auch der Kennzeichnung als Fotograf, wenn dieser in einer Werbekampagne erscheint, die *nicht* mit dem Bereich der (Mode-)Fotografie verbunden ist – und das ist eine völlig neue Entwicklung. Anhand zweier Selbstdarstellungen, die Newton als Werbeträger für Rolex und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* schuf, wird diese Form der Selbstrepräsentation deutlich. Beide dienten kommerziellen Zwecken, in denen Newton aufgrund seines Bekanntheitsgrades als Werbeträger eingesetzt wurde. Nach Jib Fowles, der den Starkult im Rahmen der Cultural Studies untersucht, ist dies symptomatisch für das 20. Jahrhundert, in dem schon früh berühmte Persönlichkeiten für Werbung eingesetzt wurden. Der Grund dafür liege darin, dass die populären Kulturidole den Menschen vertraut waren und folglich auch das angepriesene Produkt vertraut machen sollten.¹⁰⁰⁵ So sei das Ziel dieser Form von Werbung, dass die Menschen das Bild des Stars und somit auch das Produkt konsumieren, das mit ihm assoziiert werde. Die Bedeutungen der Stars werde auf das Produkt übertragen.¹⁰⁰⁶ Wie in Kapitel 2.1 eingehend dargelegt wurde, hat sich der

¹⁰⁰⁰Siehe Abschnitt 3.1.2.

¹⁰⁰¹Vgl. Alinder 1978, o. S. Vgl. auch Calabrese 2006, S. 249-282: Kapitel 8: Tautologien. Der Techniker: Der Künstler, während er (sich) malt.

¹⁰⁰²Vgl. Raupp 1980, S. 11.

¹⁰⁰³Raupp 1980, S. 11.

¹⁰⁰⁴Das Auftreten des Künstlers in Arbeitskleidung war im 16. und 17. Jahrhundert allerdings unüblich. Falls sie doch stattfand, ist laut Raupp davon auszugehen, dass es sich nicht um ein Bildnis, sondern ein allegorisches oder genrehaftes Bild des Künstlers handelt. Eine Ausnahme bildete Rembrandt, der sich als Opposition zur akademischen Doktrin bewusst im Malerkittel darstellte. Vgl. Raupp 1980, S. 12f. Die Selbstdarstellung im Atelier geht allerdings bereits auf Lukas-Darstellungen zurück, die bis ins Mittelalter zurückreichen. Die Form der Einzeldarstellung eines Künstlers im Atelier gehörte zu den bedeutendsten Sujets der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert schließlich wird das Thema in vielzähligen Variationen ausgeführt. Vgl. Hauptmann 1985, S. 34. Dort werden oftmals auch die ärmlichen Umstände, in denen die Künstler ihre Werke schufen, und das Ringen um Anerkennung versinnbildlicht. So wurde die Malerwerkstatt zu einem Ort, „an dem das für die Kunst notwendige Leiden sich vollzog“. Hauptmann 1985, S. 34. Als einen Gegenentwurf können auch Selbstdarstellungen im Atelier gelten, die den materiellen Erfolg des Künstlers und deren Kunstwerke zeigen. Eine weitere wichtige Ausformulierung des Themas im 19. Jahrhundert war die Darstellung des Künstlers zusammen mit seinem Mäzen. Vgl. Hauptmann 1985, S. 37.

¹⁰⁰⁵Vgl. Fowles 1996, S. 126.

¹⁰⁰⁶Vgl. Fowles 1996, S. 116ff.

Starkult heute längst auch auf Künstler erstreckt und Modelfotografen werden teilweise als Künstler-Stars gefeiert.

Dies lässt sich beispielhaft auch anhand der beiden Werbeanzeigen erkennen, in denen Newton für ein Produkt wirbt. In der Werbekampagne der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die 1996 ins Leben gerufen wurde, und den Titel „Dahinter steckt immer ein kluger Kopf“ trägt, bleibt Newtons Gesicht hinter der Zeitung verborgen, [Abbildung 39].¹⁰⁰⁷ Dies entspricht der Idee und Umsetzung der Kampagne, in der sich Prominente hinter der Zeitung versteckt halten und nur in der Bildunterschrift namentlich genannt werden. Doch Newton hat sich im Gegensatz zu den anderen Prominenten nicht fotografieren lassen, sondern er hat sich selbst in der Newton Bar, die eine Hommage an ihn ist, in Berlin fotografiert und auch den Aufnahmeort selbst gewählt.¹⁰⁰⁸

Newton hält die Zeitung in seiner rechten Hand während er, ungewöhnlicher Weise mit seiner linken den Auslöser der Kamera betätigt, die er links vor sich auf dem Tisch positioniert hat. Vor der Zeitung hat er ein Glas Wasser und seine Brille mit den runden Brillengläsern abgelegt, die er abgenommen hat, um die Zeitung lesen zu können. Weiter rechts stehen eine weiße Tasse mit Untertasse sowie ein Aschenbecher. Newton trägt ein kariertes Sakko. Im Hintergrund der Bar lassen sich unbedeckte Models aus der Anzeigenserie für die französische *Vogue* von 1981 erkennen, die den Titel „naked“¹⁰⁰⁹ trägt. „Diese Aufnahmen dienen vordergründig als Blickfang der Anzeige und bedienen darüber hinaus ein Klischee beziehungsweise eine Stereotype, die in der Werbung aufgrund ihres Reizes, dem der Darstellung von nackten Frauen, funktioniert.“¹⁰¹⁰ Laut Brox sollen dadurch angenehme Assoziationen beim Betrachter geweckt werden. Doch sie dienen nicht nur der bloßen Illustration und der Erschaffung eines Sexappeals, sondern verweisen auch explizit auf das Werk des Fotografen und auf die feministische Kritik, die wiederum zu seiner Bekanntheit beigetragen hatte.¹⁰¹¹ Laut Brox macht die Anzeige den Anschein, dass es sich dabei eher um eine Eigenwerbung für den Fotografen handelt und weniger für das Produkt, die *FAZ*, geworben wird.¹⁰¹² Durch die Komposition – Newton fotografiert sich selbst im Spiegel, der sich aber außerhalb der Bildsphäre befindet, und die Aufnahme wurde im Nachhinein noch einmal gespiegelt, um den Schriftzug wieder lesbar zu machen – scheint der Betrachter selbst fotografiert zu werden, weil sich die Kamera auf ihn richtet. Die Aufnahme ist performativ, denn der Bildakt

¹⁰⁰⁷ Helmut Newton, Scholz & Friends, Berlin: „Helmut Newton, Fotograf“, o.J., Farbfotografie, Doppelseite, FAZ Kampagne „Dahinter steckt immer ein kluger Kopf“. Vgl. Brox, Sigrun: Bilder sind Schüsse ins Gehirn. Das Bild in der Werbefotografie der 90er Jahre. Kiel: Ludwig, 2003, S. 189, Abb. 25. Die Anzeigenkampagne ist seit 1996 fortlaufend. Brox 2003, S. 108. Die anderen Fotos der Kampagne waren Farbfotografien, nicht aber Newtons Selbstbildnis. Vgl. Brox 2003, S. 122.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Brox 2003, S. 121.

¹⁰⁰⁹ Es handelt sich dabei um das Gegenstück zu „clothed“ (1981), in der die Models exakt die gleichen Posen bekleidet einnehmen.

¹⁰¹⁰ Brox 2003, S. 122.

¹⁰¹¹ So ist von besonderer Bedeutung, dass Alice Schwarzer in ihrem Porträt der Kampagne sich in einem Naturkundemuseum umgeben von spärlich bekleideten Neandertalern präsentierte, um eine Gegenposition zu Newton einzunehmen. Vgl. Campillo-Lundbeck, Santiago: Den Kopf riskieren. In: Horizont, 6.12.2007, Nr. 49, S. 38.

¹⁰¹² Vgl. Brox 2003, S. 122.

bringt sich selbst hervor und wird eigens für die Aufnahme inszeniert, in der das Auslösen abgebildet wird. In dieser Werbung wird der Bekanntheitsgrad des Fotografen eingesetzt, dessen Gesicht verborgen bleiben kann, weil er durch sein Werk, repräsentiert durch die großformatigen Abbildungen im Hintergrund, präsent ist. Dabei ist zudem die Beschriftung entscheidend, die eine Gewissheit darüber gibt, wer sich hinter der Zeitung befindet, was wiederum auf die semantische Unterdeterminiertheit des fotografischen Bildes nach Barthes zurückzuführen ist.¹⁰¹³ Hier ist Newton aufgrund seiner Bekanntheit und letztendlich auch aufgrund der Wahrnehmung im musealen und intellektuellen Umfeld als Werbefigur ausgewählt worden, denn die *FAZ* setzt auf eine gehobene Leserschaft. Insofern ist auch der Musealisierungprozess seiner Werke und die Behandlung im fotohistorischen und feministischen Diskurs entscheidend – in deren Folge Newton erst ein solch werbewirksames Image entwickeln konnte.

Auch in einem Ehebildnis zusammen mit June tritt Newton in einer Werbung für den Uhrenhersteller Rolex als Fotograf in Szene, [Abbildung 40]. Es wurde 2001 in einer ganzseitigen Zeitschriftenanzeige für Rolex verwendet.¹⁰¹⁴ Hier tritt Newton erneut als Werbeträger vor die Kamera und kommerzialisiert somit sein Selbstbildnis. Helmut und June sind frontal aufgenommen, sie sitzen nebeneinander an einem Tisch. Beide tragen schwarze Rollkragenspullover und blicken in die Kamera. Die Fotografie wird mit Hilfe eines Spiegels entstanden sein, weshalb Links und Rechts vertauscht erscheinen. Newton hält in seiner rechten Hand eine Kamera, seinen linken Arm hat er auf dem Tisch vor sich abgelegt, mit der linken Hand hält er den ledernen Trageriemen der Kamera fest. June hat ihr Gesicht mit der rechten Hand abgestützt, die linke Hand umgreift die rechte. Beide tragen eine Rolex, das Modell wird in dem Anzeigentext als „Perpetual“ – also als ewig und immerwährend – bezeichnet. In dem Text über dem Paar heißt es: „Il y a des regards qui nous font voir le monde autrement.“¹⁰¹⁵ Dies weist auf das fotografische Werk beider hin. Unter der Fotografie werden die dargestellten Personen in einem kurzen, erläuternden Text vorgestellt: „Helmut Newton, l’homme qui interprète la vérité, Alice Springs, la femme, qui la saisit naturellement. Le dilemme perpétuel de la photographie. Rolex Oyster Perpetual.“¹⁰¹⁶ Es wird damit auf die zu diesem Zeitpunkt bereits 53 Jahre währende Ehe der beiden und auf den Diskurs der Fotografie, ob sie eine Interpretation oder eine naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit sei, rekurriert.¹⁰¹⁷ Der Bekanntheitsgrad der beiden Fotografen wird darüber hinaus dazu genutzt, ein Produkt anzupreisen, das ewig halten soll. Somit werden Helmut und June als Werbeträger für die Uhr und zugleich verweisend auf ihre fotografischen Grundprinzipien eingesetzt. Diese werden im Bild selbst inszeniert, da Newton die Kamera auf einen nicht sichtbaren Spiegel vor sich gerichtet hat. Insofern ist diese Aufnahme wieder von einem indexikalischen Charakter

¹⁰¹³Vgl. Barthes 1990b, S. 34. Siehe Kapitel 2.1.

¹⁰¹⁴Diese Anzeige befindet sich in dem Press Clipping Book, Helmut & June, Vol. II, in der Helmut Newton Stiftung, Berlin.

¹⁰¹⁵„Es gibt Blicke, die uns ermöglichen, die Welt anders zu sehen“.

¹⁰¹⁶„Helmut Newton, der Mann, der die Wirklichkeit interpretiert. Alice Springs, die Frau, die sie natürlich/ursprünglich einfängt. Das ewige Dilemma der Fotografie.“

¹⁰¹⁷Vgl. u. a. Freund 1976; Sontag 1984; Straka 1989.

geprägt, weil sie die Aufnahmebedingungen offenlegt. Somit zeigen sie sich nicht in einem bloßen Porträt, sondern *als Fotografen*.

Es zeigt sich deutlich, dass sich dieses Ehebildnis aufgrund des Bekanntheitsgrades der beiden dargestellten Personen auf das Selbstbild stützt, das Newton und seine Frau von sich vermittelten. So schrieb Newton auch im Vorwort zu „Us and Them“:

*„I can see the truth and simplicity in the portraits of Alice Springs. As for myself, I recognise the manipulation and editorialising in my photographs.“*¹⁰¹⁸

June als objektive Fotografin unterscheide sich somit von ihm als Manipulator des fotografischen Bildes.¹⁰¹⁹ Dieser Gegensatz, der für die Fotografie im Allgemeinen zu gelten scheint, wird durch die beiden personifiziert und zu Werbezwecken eingesetzt. Es soll zudem suggeriert werden, dass beide Partner gleichberechtigt sind und sich die verschiedenen Diskurse der Fotografie betreffend zwar diametral verhalten, dennoch in einer dauerhaften und glücklichen Beziehung leben.

Wie anhand der auktorialen Einfügungen mit Hilfe des Spiegels im Werbefoto erkennbar wurde, liegt die Intention Newtons darin, dort nicht nur als bekannte Persönlichkeit aufzutreten, sondern sich selbst auch als Bildschaffenden kenntlich zu machen, so wie er es teils in seinen Modeaufnahmen vollzog. Diese bildimmanente Kennzeichnung als Autor lässt sich ebenso mit Schlagschatten erzielen, wie bereits anhand eines Selbstbildnisses Blumenfelds aus dem Jahr 1932 deutlich wurde, [Abbildung 11]. Auch hier wird durch den Schatten der Bezug zum Referenten, zum Produktszenario und dem Moment des Auslösens dargestellt. Die kausale Ursache der Bildentstehung wird sichtbar, die Bildgenese deutlich. Dass der Schatten ein indexikalisches Zeichen ist, das auf das Subjekt verweist, ohne dass es selbst nicht existent wäre, wurde schon angesprochen. Denn der Index bedeutet eine Abbildung durch physikalische Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten. Er ist die Spur eines Wirklichen.¹⁰²⁰

Wird der Schatten im Selbstbildnis eingesetzt, so kann sich die Präsenz des Fotografen bemerkbar machen, ohne dass er selbst *in persona* in den Bildraum eintritt. Der Schatten übernimmt die Rolle eines Stellvertreters, was sehr bewusst geschieht, obwohl der Schatten zumeist als zufälliger „Unfall“ in der Aufnahmesituation inszeniert wird. Der Schatten als ein Fehlen von Licht ist ohne eine Substanz, er wird zum zweidimensionalen Abbild eines Körpers, ohne Differenzierungen im Inneren. Der Schatten verkörpert das Andere des

¹⁰¹⁸Newton/Springs 1999, S. 5.

¹⁰¹⁹Ziel der Porträts Springs' sei nach eigenen Angaben, „hinter die Fassaden zu gelangen, welche die Menschen vor der Kamera errichten.“ Vgl. Honnef, Klaus: Alice Springs. In: Alice Springs (Hrsg.): Portraits. (Ausst. Kat., Bonn) München: Schirmer/Mosel, 1991, S. 7–17, hier S. 8. Sie beobachte und warte auf den entscheidenden Moment, wohingegen Newton ständige Kontrolle ausübe. Ebd., S. 14. Siehe auch Espace photographique de la ville de Paris (Hrsg.): Alice Springs. (Ausst. Kat.) Paris: Paris Autovisuel, 1986.

¹⁰²⁰Vgl. Dubois 1998, S. 30.

Selben.¹⁰²¹ Und wie Stoichita feststellt: „Der Schatten ist gleichbedeutend mit einer Reduzierung des Volumens auf die Oberfläche.“¹⁰²² Dieser Vorgang ist auch dem fotografischen Medium eigen, das eine Dreidimensionalität in eine Zweidimensionalität überführt. Wie Stoichita für gemalte Schattenbilder postuliert, handele es sich bei ihnen um die Resultate eines „Transpositions- und Reduktionsvorgangs“¹⁰²³. Der Schatten wird zunächst von der Natur selbst gebildet und der Künstler greift erst sekundär ein. Genau genommen handele es sich um das Bild eines Bildes. Für die Fotografie bedeutet dies, dass aufgrund des indexikalischen Verhältnisses vom Objekt zu seinem Schatten auch die Bedingtheit des technischen Aktes veranschaulicht wird: Die Belichtung des Films.

Die Verbindung zur Fotografie wurde bereits in der Definition Krauss' deutlich, denn wie sie sagt:

„Insofern die Photographie jener Klasse von Zeichen angehört, deren Beziehung zum Referenten vermittels einer physischen Verbindung hergestellt wird, gehört sie zum selben System wie Drucke, Symptome, Spuren, Anhaltspunkte.“¹⁰²⁴

Dem Schatten, der einen unweigerlichen physikalischen Bezug zu seinem Subjekt hat, wird aber oftmals auch – losgelöst von seinem Subjekt – ein Eigenleben zugesprochen. So wird in der europäischen Literatur von Dante bis zu Hugo von Hofmannsthal den Geistern und Toten der Schatten versagt. Diese Schattenlosigkeit unterscheidet sie von den Lebenden.¹⁰²⁵ Bei Hans Christian Andersen führt der Schatten in „Der Schatten“ (1846/47) ein bedrohliches Eigenleben und wird zum Doppelgänger.¹⁰²⁶ In der Literatur der europäischen Romantik ist das Doppelgängermotiv und auch das Motiv des verlorenen Schattens literarisch wirksam.¹⁰²⁷

Vor diesem Hintergrund muss die ungewöhnliche Form des Schattenselbstbildnisses untersucht werden. Denn wenn angewandt arbeitende Fotografen den flüchtigen Schatten benutzen, um sich selbst ins Produktszenario einzubringen, kann dies mehrere Gründe haben. Zum einen kann der Schatten als Stellvertreter gelten und die Person hinter der Kamera wie einen zufälligen Reflex ins Bild integrieren. Dies wäre vor allem im Zusammenhang mit Auftragsarbeiten zu untersuchen, in denen der Fotograf auch im Bild präsent sein möchte und somit auf eine Außenwirkung zielt. Oder der Schatten dient zum anderen der Auseinandersetzung mit den Bedingtheiten des Ichs, mit der eigenen Physiognomie und zwischenmenschlichen Beziehung. Dies ließ sich als das Thema des Selbstbildnisses Blumenfelds auf Lenas Rücken nachweisen, [Abbildung 11]. Newton hingegen verwendete den Schatten, um sich auch in

¹⁰²¹ Vgl. Sadowsky 2005, S. 22.

¹⁰²² Stoichita 1999, S. 13.

¹⁰²³ Stoichita 1999, S. 13.

¹⁰²⁴ Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998a, S. 15.

¹⁰²⁵ Vgl. Sadowsky 2005, S. 20f.

¹⁰²⁶ Vgl. Sadowsky 2005, S. 21.

¹⁰²⁷ Vgl. Sadowsky 2005, S. 20.

angewandte Arbeiten einzubringen und sich als Autor dieser auszuweisen, was von einem neuen Selbstbewusstsein zeugt.

In einer Modeaufnahme für den Designer Thierry Mugler aus dem Jahr 1998 erobert er sich mit Hilfe des Schlagschattens einen Platz im Bildraum, [Abbildung 41].¹⁰²⁸ Dort fällt der Schatten seines Oberkörpers auf eine Ziegelwand, vor der ein Modell in einem weißen Kleid mit Kopftuch und Überwurf steht. Die Pose der frontalen Ausrichtung und der zum Gebet gefalteten Hände weckt Assoziationen zu einer Schutzmantelmadonna. Doch diese Assoziationen werden gleichzeitig durch den tiefen Ausschnitt des Kleides, der den Blick des Betrachters auf die hochgedrückten Brüste lenkt, karikiert. Rechts neben dem Modell hängt eine aus mehreren Fotografien zusammengesetzte Fotocollage, die diese Frau in derselben Pose zeigt. Durch unterschiedlich große Bildausschnitte wird die Frau fragmentiert und leicht verschoben zusammengesetzt, was deutlich auf David Hockney rekurriert, mit dem Newton befreundet war.¹⁰²⁹ Insofern wird auch auf die Medialität des fotografischen Bildes verwiesen. Newtons Schatten wird in dieser Modefotografie halb vom rechten Bildrand abgeschnitten, doch durch die angewinkelte Haltung des linken Armes wird deutlich, dass er sich die Kamera vor das Gesicht halten muss und somit als Fotograf gekennzeichnet ist.

In einer weiteren Fotografie für den Hersteller Blumarine ragt sogar nur noch sein Kopf als Schatten von unten in den Bildraum.¹⁰³⁰ Dennoch reicht dies aus, um das bildimmanente Gefüge zu durchbrechen und die Präsenz des Fotografen deutlich zu machen. Darüber hinaus gewinnt hier der Schatten an einer voyeuristischen Qualität, wird der Fotograf hier doch als Beobachter inszeniert, wie es beispielsweise auch Picasso zuvor inszenierte.¹⁰³¹ Bei frontalen Schatten wird dem Betrachter der selbe Standort wie dem Voyeur, dessen Schatten im Bild zu sehen ist, zugewiesen. Als ob es *sein* Schatten sei, als ob er selbst der Voyeur sei.¹⁰³²

¹⁰²⁸Thierry Mugler, Spring/Summer 1998, Farbfotografie. Vgl. Newton 2005a, S. 70 und Newton 2000, S. 55.

¹⁰²⁹Zu Hockneys Polaroid-Collagen siehe auch Abschnitt 3.2.1. Hockney hat sich übrigens auch mehrfach als Schatten in das fotografische Bild eingebracht, z. B. „Prehistoric Museum Near Palm Springs, Sept. 1982“, Fotocollage. In: Balsler, Christophe/Girardin, Daniel: Der kubistische Raum in Hockneys Photocollagen. In: Reinhold Mißelbeck (Hrsg.): David Hockney. Retrospektive Photoworks. (Ausst. Kat.) Köln: Edition Braus, 1998, S. 33–40, Abb. S. 221 und „Grand Canyon, Arizona, With My Shadow, Oct., 1982“, Fotocollage. In: Balsler/Girardin 1998, S. 225. Hockney wird von Newton sehr oft in seinen Terminkalendern erwähnt, worauf zu Beginn dieses Kapitels schon hingewiesen wurde: „Hockney Tea“, am 7.2.1988, „12.00 Hockney“ am 13.2.1998, „David Hockney“ am 18.2.1989, „30x40 of Hockney for N.P.G.“ am 6.4.1989, New Yorker: „Hockney – Lange – Leary – Robbins“ am 1.1.1996, „Hockney“ am 4.1.1996.

¹⁰³⁰Blumarine, Autumn/Winter 1998-99, Monte Carlo, Farbfotografie. Vgl. Newton 2005a, S. 138.

¹⁰³¹Mit Hilfe der Schattenprojektion hat sich zum Beispiel Picasso in einem Gemälde von 1953 als Voyeur inszeniert. Pablo Picasso: „Schatten auf der Frau“, 29.12.1953. Vgl. Stoichita 1999, S. 119f., Abb. 92. Sein Schatten fällt vom unteren Bildrand ausgehend auf eine unbekleidete Frau, die auf einem Fouton liegt und ihre Arme verschränkt über dem Kopf hält. Durch den Schatten scheint er die Frau zu berühren, ähnlich wie es Blumenfeld inszeniert hat.

¹⁰³²Wie Stoichita anhand zweier Gemälde Picassos deutlich macht, verwandelt sich die voyeuristische Inszenierung in die Betrachtung eines Gemäldes. Picasso: „Schatten auf der Frau“, 29.12.1953, Abb. 92, und „Der Schatten“, 29.12.1953, Abb. 94. Vgl. Stoichita 1999, S. 119f. Im zweiten Bild liegt der Schatten aber auf der Leinwand und hat keinen Kontakt mehr zu der nackten Frau. Bei Picasso werden somit die Grenzen von Produkt und Produzent aufgehoben, Vgl. Stoichita 1999, S. 116. Dazu auch Wagner 2005, S. 93.

Newton verwendet somit die „auktoriale Projektion mit Hilfe des Schlagschattens“¹⁰³³ ganz bewusst, um sich als Bildschaffender und Voyeur einzubringen. Wie in der Aufnahme für Mugler wirkt der Schatten hier ähnlich besitzergreifend wie bei Friedlander, auf den im Kontext von Blumenfelds Selbstdarstellungen schon eingegangen wurde.¹⁰³⁴ Die Frauen sind jeweils passiv, unterwürfig und willenlos dargestellt und scheinen von dem Schatten des männlichen Fotografen bedroht zu werden. Dies steht im Gegensatz zu Blumenfelds Inszenierung, in der er mit seinem Schatten auf Lena, [Abbildung 11], ein inniges Verhältnis der Eheleute ausdrückte. Zudem ist im Gegensatz zu Blumenfelds Schattenselbstporträt die Physiognomie Newtons in seinen Schattenselbstbildnissen nicht erkennbar, da er sich frontal einbringt.

Der Körper Newtons wird vom vor-bildlichen Raum in das fotografische Bild projiziert und ist durch den Schatten nur indirekt wiedergegeben, was ausgesprochen zufällig wirkt und auf ein medienspezifisches Problem verweist. Denn oftmals gilt der Schatten des Fotografen als Fehler im Bild, denn durch eine Unachtsamkeit des Fotografen hätte sich dieser unbewusst ins Bild integrieren können. Vielleicht hätte er nicht bemerkt, dass sein ewiger Begleiter, der Schatten, ebenfalls fotografisch fixiert würde und somit das bildimmanente Gefüge zerstören könnte. Denn das fotografische Bild stünde somit nicht mehr für sich allein, sondern würde durch die Einfügung des Bildschaffenden seine medialen Bedingtheiten offenlegen. Die Schattenselbstporträts sind – neben diesem Aspekt auch wegen ihrer Abkehr von der Darstellung der Physiognomie – eine ungewöhnliche Form der Selbstdarstellung.

„Des autoportraits non conformes à l'intention initiale de leurs acteurs, et par conséquent les moins diffusés; des autoportraits 'ratés', estimerait-on aujourd'hui. Car cette dimension est bien celle de l'accident au sens premier du terme, c'est-à-dire ce qui survient par hasard ou par erreur – dimension évidente quand l'autoportrait est involontaire.“¹⁰³⁵

Schatten und auch Reflexe bewegen sich außerhalb der Norm. Sie gehören zur Klasse der Selbstbildnisse, die zufällig entstanden sein könnten und die Technik des Aufnahmeprozesses deutlich machen – eine Form des Index'.¹⁰³⁶ Wenn Newton diese Form wählt, spielt er mit einer möglichen Fehlerquelle des Mediums. Im Gegensatz zu Blumenfelds Selbstbildnis mit seiner Frau Lena, in der eine bewusste Projektionsfläche und Selbstrepräsentation gewählt wurde, fällt bei Newton der Schatten auf die Mauer oder den Boden. Weil keine Porträtähnlichkeit erzeugt wird, wirkt die Selbstdarstellung Newtons im Modefoto mit dem Schatten so zufällig und fehlerhaft.

¹⁰³³Stoichita 1999, S. 110.

¹⁰³⁴Siehe Abschnitt 3.1.1.

¹⁰³⁵Bajac, Quentin/Canguilhem, Denis: Préface. In: Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie (Hrsg.): Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-191. (Ausst. Kat.) Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2004, S. 15–19, hier S. 18.

¹⁰³⁶„Les photographies rassemblées ici doivent cependant se lire comme des autoportraits qui s'inscrivent à la marge de la représentation figurée et qui, chacun à sa façon, interrogent les limites d'un genre encore trop souvent entendu dans une acception restrictive.“ Canguilhem, Denis: L'autoportrait accidentel. In: Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie (Hrsg.): Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-191. (Ausst. Kat.) Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2004, S. 52–55, hier S. 52.

Dass Newton diese Bildanlage faszinierte und er den Betrachter dadurch einbeziehen wollte, wird auch anhand eines weiteren Werkes deutlich. In einer Fotografie „Villa Borghese“ von 1998, die er als freies Werk schuf, wird der Betrachter noch stärker in das Bild einbezogen, [Abbildung 42].¹⁰³⁷ In einer nächtlichen Aufnahme nahe der Villa Borghese, die im Rahmen seiner Publikation „72 ore a Roma“ entstand, bringt sich Newton wieder als Schatten in das Bild ein. Zu sehen ist der Blick in einen Teil des Parks, in dem sich in einer fluchtenden Reihe mehrere figurale und dekorative Skulpturen befinden. Es ist Nacht und neben den erleuchteten Skulpturen und einem kleinen Ausblick zwischen den Zweigen auf ein entferntes Gebäude im rechten oberen Bildviertel ist von der Umgebung nichts zu erkennen. Da sich eine starke Lichtquelle hinter dem Fotografen befindet, fällt sein Schlagschatten aus dem Raum vor dem Bild in den Bildraum, genauer auf den Kiesweg, der links neben den Skulpturen verläuft. Ein Teil des Schattens wird auf seiner rechten Seite auch auf ein Postament, auf dem sich eine männliche Skulptur befindet, geworfen. Die Beine des Fotografen werden im Schatten, der auf den Weg fällt, verzerrt und erscheinen gedehnt. Doch an der Stelle, wo der Schatten auf das Postament fällt, wird er gestaucht, sodass der Körper etwa ab Höhe der Oberschenkel in normalen Relationen wiedergegeben scheint. Der Schatten beginnt bereits im vor-bildlichen Raum, die Füße sind nicht erkennbar. Dies führt dazu, dass am unteren Bildrand die Beine als Schatten ins Bild ragen. So wird die Stelle, die der Fotograf ursprünglich eingenommen hatte, nun dem Betrachter zugewiesen, der, wie es scheint, auf seinen eigenen Schatten blickt.

Laut Stoichita gehört die „auktoriale Projektion durch den Schlagschatten zum Wesen des selbstreflexiven Diskurses der Photographie“¹⁰³⁸. Und so ist Newton ein selbstreferentieller Bestandteil des Bildes, ähnlich wie es Atget bereits 1923-24 in einem seiner Fotografien des Parks von Versailles vollzogen hat.¹⁰³⁹ Dort ist er – ähnlich wie Newton – als Schatten zu erkennen, der vom unteren Bildrand auf einen Weg fällt, an dem Büsten auf Podesten stehen und hinter dem sich Büsche und Bäume erstrecken. Eine Identifizierung des Schattens des Fotografen wird durch die sich überlagernden Schatten von Pflanzen erschwert, doch bei genauem Hinsehen wird der Fotograf mit angewinkeltem linken Arm erkennbar. Rechts neben ihm ist die damals bereits altmodische Plattenkamera¹⁰⁴⁰ samt dazugehörigem Tuch auf einem Stativ zu sehen. Atget bringt sich also mit seiner Kamera in das Bild ein und nutzt die Kamera als Ausweis seiner selbst. Entscheidend ist auch, dass sich sowohl bei Atget als auch bei Newton der Schatten an Skulpturen bzw. deren Postamenten bricht und somit an dreidimensionaler Kunst. Zwei Medien stehen sich auf diese Weise im Bild gegenüber: Die Skulptur und die Fotografie.

¹⁰³⁷Silbergelatine. Vgl. Newton, Helmut; Scottsass, Ettore (Hrsg.): 72 ore a Roma. Rom: Peliti Associati, 1998a, o. S.

¹⁰³⁸Stoichita 1999, S. 116.

¹⁰³⁹Eugène Atget: Versailles, Trianon: Amphitheater im Garten, 1923-24, Archives photographiques, Paris. Aus: Frizot, Michel: Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann, 1998, S. 398.

¹⁰⁴⁰mit kurzer Brennweite

Vor dem Hintergrund des Paragone kann dies von besonderem Interesse sein: Denn auf der Suche nach der Wirklichkeitstreue der Darstellung war bekanntermaßen in der Renaissance dieser Wettstreit der Künste entbrannt. Mit der Erfindung der Fotografie schien schließlich das Ziel erreicht, ein objektives und realistisches Bild der Welt einzufangen – ein Anspruch, dem die Fotografie aufgrund ihrer indexikalischen Technik, wie es zunächst schien, gerecht werden könnte. Tatsächlich aber kann sie niemals vollkommen objektive Bilder schaffen, sondern ist immer subjektiv an die Person des ausführenden Fotografen und ihre technischen Bedingtheiten gebunden.¹⁰⁴¹ Vor dem Hintergrund dieses Zusammenhanges, der die Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium seit seiner Erfindung prägt, ist die Einbindung von Skulpturen in die Selbstbildnisse von besonderer Bedeutung.

Newton nutzte das integrierte Selbstporträt mit Hilfe des Schattens und die damit verbundene Einbeziehung des Betrachters bereits seit den 70er Jahren; und auch in Auftragsarbeiten, wie eine Modeaufnahme für die britische *Vogue*, 1970, beweist.¹⁰⁴² Dort ragt wiederum sein Schatten vom unteren Bildrand in das Bild, wo er bis auf Höhe seiner Oberschenkel zu sehen ist und somit etwa ein Drittel der Bildhöhe am rechten Bildrand einnimmt. Vor ihm schreitet in einer Schlossanlage eine blonde Frau in einem langen, schwarzen Mantel auf einem Kiesweg und hat ihr Gesicht nach rechts gewendet, sodass sie vor dem Fotografen vorbeischaute. Newton hat hier erneut seinen rechten Arm erhoben und neben dem Kopf angewinkelt, sodass er seine Kamera hochkant vor dem Gesicht hält.

Auch in einem Polaroid mit dem Titel „Irgendwann an der Riviera. Irgendwann in den Siebzigern“ zeigt er sich im Schatten, [Abbildung 43].¹⁰⁴³ Dieses Polaroid diente als Vorstudie zu Modeaufnahmen und zeigt unterhalb zweier dahinschreitender Modelle in heller Bekleidung den Schlagschatten des Fotografen links neben zwei weiteren Personen, die ebenfalls nur als Schatten sichtbar sind.¹⁰⁴⁴ Newton ist eindeutig als Fotograf zu erkennen, hält er doch die Kamera mit der linken Hand hochkant vor sein linkes Auge. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass diese Polaroids nur als Vorstudien entstanden. Doch diese Bildlösung fand durchaus auch in publizierten Modefotos statt, wie sich nachweisen ließ.

Es ist aber fraglich, wieso sich Modefotografen auf diese Weise als Verfasser mit ins Bild bringen. Der Schatten gewährleistet einerseits keinerlei Porträtähnlichkeit und physiognomische Korrektheit, wie sie das Spiegelbild garantieren würde. Doch der Schatten kann den Betrachter andererseits stärker einbinden, da er oftmals vom unteren Bildrand einfällt und somit dem Betrachter exakt dieselbe Position zuweist, die der Fotograf zuvor einnahm. Zudem hätte, weil in einem frontalen Schattenwurf keine Porträtähnlichkeit vorherrscht, der

¹⁰⁴¹Darauf wurde bereits in Abschnitt 2.2 eingegangen. Zur Problematik des Objektivitätsanspruchs der Fotografie siehe u. a.: Bazin 1981; Bourdieu 1983; Brock, Bazon: Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie III. 1945-1980. München: Schirmer/Mosel, 1983, S. 235–239 und Snyder 2002.

¹⁰⁴²„British Vogue“, Paris, 1970. S/w. Vgl. Newton 2000, S. 76, Felix 1993, Abb. 6.

¹⁰⁴³s/w Polaroid, Newton 1992, Abb. 33.

¹⁰⁴⁴Vermutlich handelt es sich bei der Frau, die direkt rechts neben ihm steht, um June Newton, was die Frisur und die Tatsache, dass sie bei vielen seiner Aufträge anwesend war, nahe legt. Zudem treten die beiden in engen Körperkontakt.

Betrachter in diesem Moment theoretisch auch diesen Platz einnehmen können. Als Schatten, als „reine Form ohne Materie, eine substanzlose und minderwertige Erscheinung des Gegenstandes, der ihn verursacht“¹⁰⁴⁵ wird auf den Verursacher hinter dem Bild hingewiesen. So kann sich der Fotograf als Bildgestaltender sichtbar machen, als derjenige, der sich normalerweise nur hinter der Kamera befindet. Er wählt absichtlich nicht die klassische Form des Selbstbildnisses, sondern macht den Moment der Bildentstehung selbst bildwürdig und betont die Autorschaft, indem er die Entstehungsbedingungen aufzeigt. Dies ist eine neue Vorgehensweise und zeugt von der Autorschaft des Modofotografen im Bild und einer Destruktion des Illusionismus’, was zuvor nicht möglich war.

Diese Inszenierung der Autorschaft ist auch bei Selbstbildnissen Newtons ein entscheidender Faktor, in denen er sich als „pars pro toto“ abbildet. Diese Form der fragmentierten Selbstdarstellung wird oftmals in einen Zusammenhang mit der poststrukturalistischen Erschütterung des Subjektbegriffs gestellt. So haben bekanntermaßen Theoretiker wie Barthes, Foucault und Derrida in den 60er Jahren den traditionellen Konzeptionen von Subjektivität, künstlerischer Urheberschaft und Originalität eine radikale Absage erteilt.¹⁰⁴⁶ Vom Verschwinden des Subjekts war die Rede. Darüber hinaus verwiesen bereits Freuds Psychoanalyse und Lacans „Spiegelstadium“ auf die Fragmentierung des Subjekts. Das Ich, getrieben von inneren und äußerlichen Kräften, ist teilbar geworden. So verwundert es nicht, dass das Selbstbildnis, das Sujet, in dem sich die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Subjekt am deutlichsten zeigt, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Fragmentierung für sich erschlossen hat. Gerade fotografische Selbstdarstellungen beschäftigen sich oftmals mit einzelnen Körperteilen. Dabei ist das Fotografieren per se ein Akt des Herauslösen eines Bildes aus dem Kontinuum der Zeit und des Raumes.¹⁰⁴⁷

Wenn sich Fotografen dem Unvollkommen und Bruchstückhaften zuwenden, stellen sie sich in die alte Tradition des Fragmentes als „pars pro toto“ – als ein Teil für das Ganze. Antike Votivgaben, die oftmals fragmentarische Darstellungen des menschlichen Körpers zeigen, wurden wohl ehemals genutzt, um die Heilung dieser Körperteile zu erbitten. Die Nutzung als Kultobjekte ist auch bei mittelalterlichen „sprechenden“ Reliquiaren zu erkennen, die dem Körperteil nachgebildet sind, das sie beherbergen.¹⁰⁴⁸ Dass fragmentierte antike Skulpturen unter ästhetischen Gesichtspunkten nicht als unvollständig wahrgenommen wurden, zeigte die Weigerung Michelangelos, sie mit ergänzenden Gliedmaßen zu versehen. Spätestens seit der Erhebung des Fragmentarisch-Unvollendeten in die skulpturale Kunst im ausgehenden 19. Jahrhundert durch Auguste Rodin ist die Ergänzungsleistung des Betrachters besonders gefordert. Extreme Detailansichten und Fragmentierungen sind sowohl in der Skulptur als auch in der Fotografie auch am Ende des 20. Jahrhunderts bestimmend:

¹⁰⁴⁵Sadowsky 2005, S. 19.

¹⁰⁴⁶Vgl. Weinhart 2004, S. 36f.

¹⁰⁴⁷So wie der eingefangene Moment fortwährend verewigt wird, zeigt sich auf der fotografischen Aufnahme nur ein Teil des Raumes, in dem das Außen nur durch bildimmante, raumerweiternde Hilfsmittel wie Türen, Fenster oder Spiegel einen Zugang findet. Vgl. Dubois 1998, S. 155ff.

¹⁰⁴⁸Vgl. Schnell, Werner: Der Torso als Problem der modernen Kunst. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1980, S. 22ff.

„Ihres Umraumes, ihrer Umgebung beraubt, werden die Bilder wiewohl Fotografien [...], ihres ontologisch jeglicher Fotografie anhaftenden Verweischarakters [...] zwar nicht entledigt, aber dank der vergrößerten und detaillierten Wiedergabe des Referenten werden die fotografierten Objekte [...] zumindest ihres Kontextes enthoben.“¹⁰⁴⁹

Zudem haben im 20. Jahrhundert neue Techniken wie filmische Großaufnahmen die Sehweise verändert, der zeitgenössische Blick ist an selektives Sehen gewöhnt.¹⁰⁵⁰ Filmische Darstellungen des Körpers prägen unsere heutige Wahrnehmung – mit welcher grausamer Nähe wird bei „Le chien andalou“ (1929) oder bei „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925) Gewalt und Tod als Montage der Attraktionen inszeniert.

Vor diesem Hintergrund sollen Selbstbildnisse Newtons untersucht werden, die sich mit der Form des „pars pro toto“ auseinandersetzen. Dass diese eine indexikalische Funktion besitzen, zeigt sich an zwei Aspekten: Zum einen ist eine körperliche Einheit mit dem autorreferentiellen Objekt gegeben, das sich außerhalb des Bildraumes befindet, aber zum Teil in diesen hineinragt, zum anderen wird explizit auf das Produktszenario verwiesen. Zudem ist auch Fingerzeig ein Index, der auf etwas verweist. So schrieb bereits Peirce: „Alles, was irgendwie Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist ein Indikator.“¹⁰⁵¹ So zieht er das Beispiel eines Kutschers, der einen Fußgänger mit dem Ausruf „Heh!“ vor seinem Herannahen warnt, als Beispiel für einen Index heran, ebenso Demonstrativpronomen, die erst mit einer Bedeutung gefüllt werden müssen, um verständlich zu sein.¹⁰⁵² Der Index sei artikuliert eine Form des Befehls oder Ausrufs „Schau nach dort!“¹⁰⁵³ und lasse sich auch finden, wenn jemand nach oben schaut und somit den Blick anderer unwillkürlich in diese Richtung leite.¹⁰⁵⁴

So bringt sich Newton in einer Aufnahme im Castel Sant’Angelo, 1998, – einer freien Arbeit – nur durch einen Fingerzeig in die fotografische Aufnahme ein, [Abbildung 28]¹⁰⁵⁵. In dieser Fotografie ragt seine linke Hand diagonal in den Bildraum. Der ausgestreckte Zeigefinger weist auf einen nicht näher bestimmbar Punkt zwischen den unterhalb des Fotografen befindlichen Ruinen, der Kamerastandort ist erhöht. Vermutlich hat Newton die Fotografie von einem Aussichtspunkt oder aus einem Fenster heraus aufgenommen. Die gesamte Fotografie ist von einer starken Diagonalebewegung bestimmt, da die Kamera nicht rechtwinklig, sondern in einem Winkel von ca. 45 Grad zu den ansonsten parallel verlaufenden Gemäuern gehalten wurde. Newtons linker Arm ist aufgrund der Tiefenschärfe, die auf die Gemäuer unter ihm eingestellt wurde, nur unscharf wiedergeben. Der abgespreizte Daumen

¹⁰⁴⁹Wolf, Herta (Hrsg.): Skulpturen – Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre. (Ausst. Kat.) Zürich: Parkett Verlag, 1992, S. 134f.

¹⁰⁵⁰Vgl. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hrsg.): Das Fragment – Der Körper in Stücken. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle, 1990. Auf die Fragmentation des weiblichen Körpers in der Kunst des Surrealismus wurde bereits mehrfach hingewiesen.

¹⁰⁵¹Peirce 1986, S. 198.

¹⁰⁵²Vgl. Peirce 1986, S. 207.

¹⁰⁵³Peirce 1986, S. 211.

¹⁰⁵⁴Vgl. Peirce 1986, S. 428.

¹⁰⁵⁵Silbergelatine. Vgl. Newton 1998a, o. S.

und der ausgestreckte Zeigefinger bilden einen rechten Winkel zueinander. Die Spitze des Zeigefingers deutet auf einen Torbogen.

In derselben Publikation „72 ore a Roma“ lässt sich eine weitere Selbstdarstellung finden, in der nur die Füße Newtons zu erkennen sind: auf dem „balcone dell’ufficio del Sindaco“, im Palazzo del Campidoglio, [Abbildung 44].¹⁰⁵⁶ Dort hat Newton seine Kamera wie in der Vogelperspektive nach unten gerichtet, um antike Säulenteile aufzunehmen und hat – wie es scheint, versehentlich – seine Füße mit abgeleuchtet. Sie stehen ebenso wie die Hand in der eben genannten Fotografie stellvertretend für den Fotografen. Dieser ist jedoch nicht als fotografierend im Bild zu sehen. Newton bedient sich also auch hier der rhetorischen Stilform des „pars pro toto“. Der entscheidende Unterschied liegt in der bewussten Abbildung des Fingerzeigs, der exponiert auf eine Stelle verweist und den Blick des Betrachters lenken soll, [Abbildung 28], und der assoziierten Zufälligkeit bei der Integration seiner Füße am unteren Bildrand der zweiten Abbildung, [Abbildung 44].

Dass es sich aber bei diesen zwei Selbstdarstellungen, die zum freien Werk gehören, keinesfalls um ein Versehen handelt, soll anhand weniger Beispiele deutlich gemacht werden, die zeigen, dass die Form des „pars pro toto“ in Newtons Œuvre eine oftmals eingesetzte Stilform ist; sowohl in freien, als auch in Auftragsarbeiten. So lassen sich bereits in einem Foto aus dem Jahr 1983, das den Titel „Autoportrait with model, Monte Carlo“ trägt, nur die Füße des Fotografen und nicht die Physiognomie an exponierter Stelle erkennen, [Abbildung 45].¹⁰⁵⁷ Dass diese Selbstdarstellung für Newton von besonderer Bedeutung war, zeigt sich an der Tatsache, dass er diese Fotografie mehrfach in seinen Ausstellungen und Publikationen zeigte.¹⁰⁵⁸ Auch diese Selbstdarstellung rekurriert auf die Macht des Fotografen über das weibliche Modell, die sich bereits in seinen Selbstbildnissen mit Aktmodell gezeigt hatte.¹⁰⁵⁹ Dort liegt das unbekleidete, weibliche Modell auf dem Fußboden auf einem Teppich und schaut im Halbprofil in die Kamera. Ihr horizontal aufgenommener Körper dominiert das obere Drittel der Aufnahme. Ihre Arme hat sie über dem Kopf angewinkelt und sie streicht sich mit ihrer linken Hand durch das lange, dunkle Haar. Ihre Beine sind vom linken Bildrand auf Höhe der Oberschenkel abgeschnitten. Ausgehend vom unteren Bildrand ragen Newtons Beine in den Bildraum. Es ist anzunehmen, dass er sich auf einen Stuhl gesetzt hat und nun von diesem leicht erhöhten Standpunkt mit der Kamera über seine Beine und Füße hinweg auf das Model herabblickt. Seinen rechten Fuß hat er über den linken gelegt und verdeckt durch beide fast den Schambereich der Frau, sodass bildimmanent die räumliche Nähe und Anwesenheit des beobachtenden Fotografen inszeniert wird.

¹⁰⁵⁶Silbergelatine. Vgl. Newton 1998a, o. S. Auch in der vierten Nummer seiner Zeitschrift *Helmut Newton's Illustrated* sieht man den Blick des Fotografen nach unten auf seine Füße, dort steht er auf einem großen Abzug eines weiblichen Aktes. „My feet, Monte Carlo“, 1994. Vgl. Newton, Helmut: *Helmut Newton's Illustrated, Dr. Phantasme, No. 4*. München: Schirmer Art Books, 1995, S.7.

¹⁰⁵⁷Vgl. Newton 1986, S. 14.

¹⁰⁵⁸Abgebildet in Newton 1986, S. 14; Newton 1987, Abb. 159, dort bezeichnet als „Arielle in meinem Appartement, Monte Carlo, 1983“. Auch bei Newton 1989a, Abb. 34.

¹⁰⁵⁹Siehe Abschnitt 3.2.1.

Bezeichnenderweise trägt er weiße Turnschuhe, die als Markenzeichen Newtons fungieren. Ihnen wird auch in einer Selbstdarstellung aus dem Jahr 1991 ein prominenter Platz eingeräumt. In der Schwarz-Weiß-Aufnahme, die den Titel „My K-Swiss and New York“ trägt, werden sie nicht nur fotografisch, sondern auch durch die Beschriftung der Aufnahme herausgestellt [Abbildung 46].¹⁰⁶⁰ Dass die Schuhe ein gewisses Identifikationspotential für Newton besitzen, zeigt sich in der Tatsache, dass er diese Selbstdarstellung auf der ersten, rechten Innenseite seiner Zeitschrift *Helmut Newton's Illustrated*, No. 3, aus dem Jahr 1991 zeigt. Die weißen Leinenschuhe trägt er auf unzähligen seiner Selbstbildnisse und auch hier kommt ihnen eine prominente Stelle zu.¹⁰⁶¹ Zudem werden sie sogar in dem Titel genannt. Als „pars pro toto“ mit porträtähnlichen Zügen können sie fungieren, weil ihnen ein Wiedererkennungswert zukommt. Mit eben solchen Schuhen bekleidet fixiert er u. a. in einer Modestrecke für Blumarine 1995 das unter ihm liegenden Modell mit den Füßen am Boden, was eine eindeutig gewalttätige Komponente darstellt.¹⁰⁶² Hier wird wiederum die Macht des Fotografen deutlich in Szene gesetzt und findet auch in einer Modeaufnahme Eingang.

Die Füße von unten in den Bildraum ragen zu lassen und dadurch die Anwesenheit des Fotografen zu visualisieren, ist besonders deutlich im fotografischen Werk David Hockneys zu erkennen, mit dem Newton befreundet war und von dem er sicherlich Anregungen bekam. So hat Hockney seit den 80er Jahren vielfach Aufnahmen geschaffen, in denen er bewusst seine Füße und manchmal auch seine Beine – im Sitzen – mitfotografierte und zum Ankerpunkt der Komposition machte.¹⁰⁶³ Dabei integriert er sich fast scherzhaft und anscheinend zufällig ins Bild, was jedoch bei genauerer Kenntnis seines Werkes eindeutig als Inszenierungsstrategie gelten kann. Er erschafft die Sichtbedingungen des menschlichen Auges und „unterstreicht so die Tatsache, daß die Perspektive ein Code ist, deren Illusion kaum der realen Sicht entspricht“¹⁰⁶⁴. Das Durchbrechen von Sehgewohnheiten spielte auch für Newton eine besondere Rolle, was sich bereits an seinen Spiegelselbstbildnissen zeigte und auch hier bedeutsam ist.

So nutzt er diese Inszenierungsstrategie auch für eine Aufnahme für den *Playboy*, die ebenfalls aufschlussreich bezüglich der Geschlechterpositionen ist. Er greift in „American Playboy, Beverly Hills“ aus dem Jahr 1989 *bidimmanent* in das Bildgeschehen ein, [Abbildung 47].¹⁰⁶⁵ Hierbei handelt es sich um eine Nahaufnahme eines sitzenden Modells, das nur mit halterlosen Strümpfen und einer Bluse bekleidet ist, und zum Fotografen hinauf blickt.

¹⁰⁶⁰Silbergelatine. Vgl. Newton 1991, o. S.

¹⁰⁶¹Siehe Abschnitt 3.2.1.

¹⁰⁶²„Blumarine, Monte Carlo“, 1995, Newton 2005a, Abb. S. 120, 122-123.

¹⁰⁶³Vgl. Balsler/Girardin 1998, S. 39. Zum Bsp.: „The Brooklyn Bridge, November 28th, 1982“ in: Weschler, Lawrence (Hrsg.): *David Hockney Cameraworks*. London: Thames and Hudson, 1984, Abb. 73; „Bran-cusi Sculpture, New York, December 1982“ in: Weschler 1984, Abb. 81; „An evening at Christophers, Santa Monica, December 1982“ in: Weschler 1984, Abb. 85; „My Mother, Los Angeles, December 1982“ in: Weschler 1984, Abb. 89; „Shoes, Kyoto, February 1983“ in: Weschler 1984, Abb. 102; „Self-portrait, Gérardmer, France 1975“ in: Hockney, David; Sayag, Alain (Hrsg.): *Photographs*. London, New York: Petersburg Press, 1982, Abb. 36.

¹⁰⁶⁴Balsler/Girardin 1998, S. 40.

¹⁰⁶⁵Vgl. Newton 2000, S. 243.

Die Frau ist stark geschminkt und hat einen ernsten, fast ängstlichen Gesichtsausdruck. Im rechten Bildhintergrund ist ein Kronleuchter mit elektrischen Kerzen, im linken eine antikisierende Büste zu sehen. Der rechte Arm des Fotografen ragt von der rechten oberen Bildecke in den Bildraum hinein und öffnet die Bluse, sodass die Brüste der Frau frei liegen. Die Frau scheint sich nicht zu wehren. Dieser Eingriff in das Bildgeschehen soll die Macht des Fotografen über das Aktmodell verdeutlichen, wobei Newton ganz bewusst mit dem Image des erotomanen Aktfotografen spielt, der die Frauen ganz nach seinem Willen arrangieren kann. Die Dominanz über das fotografische Produkt verbindet sich hier erneut mit der Dominanz über das weibliche Modell. Der Blick des Fotografen wird hier subjektiv inszeniert, sodass dem Betrachter automatisch exakt die Stelle vor dem Bild zukommt, die Newton gegenüber der Frau einnimmt. Genau genommen befindet sich der Betrachter auf der Höhe des Geschlechts des Fotografen.¹⁰⁶⁶ In dieser Aufnahme, die an Prostitution denken lässt, wird nahegelegt, dass es die Hand des Betrachters ist, die die Frau entblößt. Es wird eine direkte Teilhabe am Bildgeschehen suggeriert. So verwundert es auch nicht, dass diese Fotografie in einer anderen Publikation als „Studie zum ‚Voyeurismus‘“ bezeichnet wird.¹⁰⁶⁷ In diesem Zusammenhang muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass diese Aufnahme für den *Playboy* entstand, sich also genuin an einen männlichen Betrachter richtet, der mit erotischen Aufnahmen seine Fantasie anregen möchte. Hier dient das Abbilden Newtons Hand dazu, eine Minimalnarration aufzubauen, in der der Mann die Frau entkleiden kann, damit sie ihm zur Verfügung steht. Auch ist hier der Fotograf im Bild agierender Part, was früher noch undenkbar war.

Wie sich anhand einzelner Beispiele zeigen ließ, lässt sich in Newtons Werk die Form des „pars pro toto“ ausgesprochen häufig finden. Wenn er nur einzelne Körperteile für den Betrachter sichtbar macht, ist seine Physiognomie nicht zu sehen. Doch er wird als Bildgestaltender sichtbar, als derjenige, der sich normalerweise nur hinter der Kamera befindet. Er wählt absichtlich nicht die klassische Form des Selbstbildnisses, sondern macht den Moment der Bildentstehung selbst bildwürdig, indem er die Entstehungsbedingungen und die Verbindung zur Person hinter der Kamera aufzeigt. Somit durchbricht er das bildimmanente Gefüge. Dies kann zu einer Dekonstruktion der klassischen Bildauffassung führen, was bereits anhand der erotischen Selbstbildnisse mit Aktmodell erkennbar war und ein Novum in der Modefotografie bildet.

Abschließend muss noch darauf hingewiesen werden, dass Newton sich auf humorvolle Weise auch oft in Modefotografien einbrachte, indem er Selbstbildnisse oder Porträtaufnahmen von sich als *Bild im Bild* integrierte. Dabei zeigt er sich allerdings nie als Autor der Fotografie, sondern fügt Porträtaufnahmen ein, die nur für einen Betrachter identifizierbar sind, der weiß, wie er aussieht. So integrierte er 1971 ein Passbild von sich in eine Aufnahme für die französische *Vogue*, [Abbildung 48].¹⁰⁶⁸ In dieser Modestrecke, in der die Modelle vor

¹⁰⁶⁶Darauf weist Stahel hin, der auch die geöffneten Filmschachteln rechts neben der Frau in Analogie zu der geöffneten Bluse setzt. Vgl. Stahel 1993, S. 21.

¹⁰⁶⁷Vgl. Felix 1993, abb. 74.

¹⁰⁶⁸Vgl. Newton 1998b, S. 226-227.

und in einem Passbildautomaten abgebildet sind, hängen an der seitlichen Wand eben dieses Automaten mehrere Passbilder, die für die verschiedenen Aufnahmemöglichkeiten werben sollen. Es handelt sich dabei um Aufnahmen der im Bild erkennbaren Modelle, aber auch um Bewerbungsfotos eines Mannes und weitere Passbilder einer Frau, sowie Familienbilder. Und zwischen diese Bilder hat sich nun Newton selbst ganz links an der Wand in effigie 'eingeschlichen'. Über seinem Bild ist die Inschrift „4 Photos Identiques“ zu lesen. Dieses Passbild wiederum wird in Newtons Publikation „Us and Them“ als „Photomaton, Paris, 1970s“, [Abbildung 49], betitelt.¹⁰⁶⁹

In dem streng frontalen Brustporträt ist Newton mit einer blonden, etwa kinnlangen Perücke zu sehen.¹⁰⁷⁰ Der lange Pony fällt ihm in die Augen, die Haare sind auf Kinnhöhe leicht nach innen eingerollt. Er trägt eine große, dunkle Brille und ein gestreiftes Hemd mit ausladendem Kragen, dessen obersten Knöpfe geöffnet sind. Um den Hals trägt er eine Kette mit großen, ovalen, bunten Perlen. In seinem rechten Mundwinkel steckt eine fast bis zum Ende gerauchte Zigarette. Newton schaut belustigt in die Kamera, er hat ein schräges Lächeln aufgesetzt und wirkt provokant-lässig, was durch die Zigarette noch betont wird.

Dieses Selbstporträt Newtons stellt in seinem Œuvre einen Sonderfall dar, weil er sich sonst kaum in Verkleidung selbstinszeniert.¹⁰⁷¹ Die Aufnahme erinnert durch die verwendete Perücke auch an Andy Warhol, der es schätzte, dass Passbilder rein mechanisch, ohne Eingreifende des Fotografen, entstehen.¹⁰⁷² Für Warhol bot der Fotoautomat eine Möglichkeit, die Fotografie auf ihre Technik und Serialität zu reduzieren und das gestalterische Eingreifen des Fotografen aus der Bildproduktion vollständig zu verbannen. Dies wusste auch Newton für sich zu nutzen, hat er doch nach eigenen Angaben 1972 eine „Do-it-yourself-pin-up-machine“ gebaut, mit der die Modelle ohne Beisein des Fotografen selbst Modefotos herstellen konnten. Die Kamera war dafür mit einem Motorantrieb versehen und das Gerät hatte einen einen Intervallschalter, der individuell eingestellt werden konnte, so dass der Abstand zwischen den Aufnahmen vom Modell selbst bestimmt werden konnte. Neben der Kamera stand ein Spiegel, in dem es die Posen überprüfen konnte. Vor jeder Aufnahme blinkte zudem als Signal eine Lampe und ein Glöckchen läutete. In der französischen *Vogue* und in

¹⁰⁶⁹s/w, In: Newton/Springs 1999, S. 113.

¹⁰⁷⁰Diese oder eine sehr ähnliche Perücke trug seine Frau Mitte der 80er Jahre bei einer Geburtstagsparty, die das Motto „Romance“ trug. Dabei hatte June eine solche Perücke samt Blume aufgesetzt und Newton trug Stöckelschuhe, eine schwarze Damenstrumpfhose und eine Perücke mit langen blonden Haaren. Vgl. Film: Helmut Newton. *Frames from the Edge*. 1988. Regie: Adrian Maben. In einem weiteren Passbild, das in der Modeaufnahme von 1971 ebenfalls an dem Automaten hängt, trägt eine Frau ebendiese Perücke.

¹⁰⁷¹In manchen Selbstbildnissen ist er mit weiblichen Bekleidungsstücken zu sehen: „In my room, Hotel du Palais, Biarritz“, 1993; Vgl. Newton/Springs 1999, S. 126. Auch trug er für eine Aufnahme von Alice Springs hochhackige Schuhe: Helmut Newton, Monte-Carlo, 1987, Vgl. Newton/Springs 1999, S. 34.

¹⁰⁷²In den Jahren 1963 und 1964 hatte Warhol mit einem Fotoautomaten Selbstbildnisse geschaffen, die mit Hilfe des Siebdruckverfahrens vergrößert auf die Leinwand übertragen wurden. Vgl. Hartley 2004, S. 31, Boehm 1997, S. 220, Brunon, Bernard P. (Hrsg.): *Autoportraits Contemporaines. Here's looking at me.* (Ausst. Kat.) Lyon: Espace Lyonnaise d'art Contemporain, 1993, S. 80/81. Auch Arnulf Rainer hatte am Wiener Hauptbahnhof den Automaten die Produktion seiner Selbstbildnisse überlassen. Vgl. Billeter 1985b, S. 85; Sobieszek/Irmas 1994, S. 29; Mühling 2004, S. 14.

der *Elle* wurden diese Aufnahmen 1972 mit Erfolg veröffentlicht.¹⁰⁷³ Mit der „Newton Maschine“ schuf er auch eine Serie von Fotografien mit seinen Freunden.¹⁰⁷⁴ Insofern bildete die Auseinandersetzung mit einem Fotoautomaten – einer Bildermaschine – eine Antonymie zu der sonst immer streng durchkomponierten Bildauffassung Newtons. Zudem erinnert die Frontalität und Direktheit der Aufnahme daran, dass er von standardisierten Fahndungsfotos fasziniert war.¹⁰⁷⁵ Die Standardisierung und Entpersönlichung der Aufnahmetechnik wird hier von Newton zu einer humorvollen Auseinandersetzung genutzt. So bringt er sich in einer Modeaufnahme heimlich als Bild ins Bild ein und hinterfragt gleichzeitig die automatisierte, entpersönlichende Bildproduktion von Passbildautomaten.

Ähnlich geht er drei Jahre später in einer erotischen Fotografie vor: „La Bourgeoise“, Paris 1974.¹⁰⁷⁶ Dort befindet sich am Kopfende der Chaiselongue, auf der sich eine leicht bekleidete Frau räkelt, ein kleiner Tisch, auf dem zwei gerahmte Fotografien stehen. Die linke zeigt Newton als jungen Mann in einem Brustbild, die rechte Newton als dreijähriges Kind zusammen mit seinem Vater.¹⁰⁷⁷ Diese Aufnahmen sind erheblich früher als die Modefotografie entstanden und lassen sich wiederum nur als Porträts Newtons erkennen, wenn man sich eingehend mit ihm beschäftigt hat. Dem Leser des Magazins wird es sicherlich nicht sofort ins Auge gefallen sein, dass sich Newton mit diesen Aufnahmen ins Bild integriert, allerdings vermerkt Newton in seiner Publikation „White Woman“, dass ihn die Fotografie als Kind zeige.¹⁰⁷⁸ Dies macht wiederum die unterschiedliche Behandlung der Fotografie je nach Kontext deutlich, wobei in der Publikation eine andere Betrachtung herausgefordert wird, als in der Zeitschrift.¹⁰⁷⁹

Ein besonders humorvoller Umgang mit dem heimlichen Einfügen von Selbstbildnissen als verborgene, innerbildliche Signatur, zeigt sich in der Fotografie „Häuslicher Akt I – In meiner Küche, Chateau Marmont, Hollywood“ von 1992, [Abbildung 50],¹⁰⁸⁰ die als freie Arbeit entstand. Die Schwarz-Weiß-Fotografie im Hochformat zeigt eine stehende, bis auf weiße Schuhe mit hohen Absätzen unbedeckte Frau, die in der Ecke eines hellen Innenraumes steht. Die Fotografie gibt die gesamte Höhe des Küchenraumes, vom Fußboden bis

¹⁰⁷³ Vgl. Newton 2002, S. 275f.

¹⁰⁷⁴ Newtons Photomaschine: Brassai, Gilberte Brassai, Désirée und W. S. Hayter, June und Helmut Newton, Barbara und Jeanloup Sieff, Bob Smith, Eugenio Tellez, Paris 1973. Vgl. Newton 1987, Abb. 24.

¹⁰⁷⁵ Geprägt von dem Einfluss der Fahndungsplakate nach RAF-Mitgliedern entstanden nach eigenen Angaben die wohl berühmteste seiner Serien, die „Big Nudes“. So postulierte er: „Zu den 'Big Nudes' inspirierte mich 1980 eine deutsche Zeitschrift mit ihrem Artikel über die Spezialeinheit der Polizei, die mit der Terroristenverfolgung, in erster Linie der Jagd auf die Baader-Meinhof-Bande, beauftragt war. In den Diensträumen dieser Anti-Terror-Einheit hingen Fahndungsfotos, die die Verdächtigen vom Scheitel bis zur Sohle und in Lebensgröße zeigten.“ Newton 2000, S. 182.

¹⁰⁷⁶ Farbfotografie, vgl. Felix 1993, Abb. 80, auch Newton 1976, Abb. XI.

¹⁰⁷⁷ Die linke Aufnahme wird in derselben Serie entstanden sein wie: Alice Springs: „Melbourne, Australia“, 1958. In: Newton/Springs 1999, S. 9. Rechte Aufnahme: „Mit meinem Vater im Schöneberger Stadtpark“, Berlin, 1923. In: Newton 2002, S. 29.

¹⁰⁷⁸ Vgl. die Bildbeschriftung zu Newton 1976, Abb. XI.

¹⁰⁷⁹ Siehe Kapitel 2.1.

¹⁰⁸⁰ In: Newton, Helmut: *Archives de Nuit*. Mit einem Vorwort von José Alvarez. München: Schirmer/Mosel, 1993, Abb. 16. Technischen Angaben bei Haenlein 1998, S. 152: „Domestic Nude I“, Gelatin-Silber-Abzug, 60 × 50 cm. Die Fotografie gehört zu einer Serie von Aktaufnahmen in häuslicher Umgebung.

zur Zimmerdecke wieder. An der rechten Wand befindet sich ein altmodisch anmutender Gasherd, auf dem zwei ineinander gestellte Töpfe und ein Teekessel stehen. Rechts daneben ist ein weißer Küchenschrank zu erkennen, davor ein halbhoher Wandeinzug, auf der eine Packung Cornflakes platziert ist. An der linken Wand hängt eine Küchenuhr. Am linken Bildrand ist noch ein Teil der Tür und daneben ein Lichtschalter zu erkennen. Darunter steht auf dem Boden ein voller Papierkorb.

Das unbedeckte Modell hat eine unnatürlich verdrehte Pose von übertrieben gespielter Erschöpfung eingenommen. Ihre Körperachse ist aufgrund des Kontraposts und der Verschiebung des Oberkörpers nach hinten leicht diagonal von unten links nach oben rechts gedreht. Um sich, wie es scheint, überhaupt in dieser Pose halten zu können, stützt sie sich mit ihrer linken Hand an der Wand hinter sich ab. Den rechten Arm hat sie nach oben erhoben und verdeckt mit dem Unterarm und dem Handgelenk Augen und Stirn. Diese Geste erinnert an die Vortäuschung einer Ohnmacht, was das Abstützen an der Wand bekräftigt. Entscheidendes Detail in dieser Fotografie ist aber weniger die sehr gestellte Pose des nackten Modells, sondern ein verstecktes Selbstbildnis Newtons. Zwischen zusammengeknüllten Zeitungen schaut es aus dem Papierkorb in der linken unteren Bildecke. Zu erkennen ist bei genauerem Hinsehen das Gesicht Newtons mit Brille, das den Betrachter ernst anblickt.¹⁰⁸¹

Diese Einfügung des Selbstbildnisses in eine Aktfotografie lässt sich zunächst als eine bildliche Signatur lesen. Newton weist sich damit indirekt als Fotograf dieses Bildes aus, doch als Autor tritt er hier nicht in Erscheinung. Ganz ähnlich wie der Regisseur Alfred Hitchcock in Form von Cameo-Auftritten in fast aller seiner Filme auftauchte, muss der Betrachter bei dieser Newton'schen Fotografie genauer hinschauen, um den Bildschöpfer selbst zu erkennen. Dies kann als Hommage an Hitchcock verstanden werden, den Newton sehr schätzte.¹⁰⁸² Das Bild im Bild ist für ihn schon lange ein reizvolles Thema gewesen, wie er in einem Interview betont.¹⁰⁸³ Hinzu kommt aber eine durchaus ironische Behandlung der Thematik. Newtons Blick aus dem Papierkorb macht deutlich, wie kurzlebig seine Produkte sind. Vor allem Modefotografien sind, weil sie immer die aktuelle, bzw. kommende Mode zeigen, immer ephemere.

Außerdem wird durch die Einfügung des Selbstporträts deutlich, dass es sich um eine Inszenierung der fotografischen Wirklichkeit handelt. Der Küchenraum ist ebenso künstlich in Szene gesetzt: Genauso gestellt wie die Pose des Modells ist die Anordnung der Töpfe oder der Cornflakes-Packung. Und ebenso ein Kunstprodukt ist die Fotografie im Müll – eine subversive Inszenierung.

¹⁰⁸¹In einem Film, den June an dem Set dieser Fotografie drehte, wird deutlich, wie oft das Modell die Pose ändern musste, bis Newton zufrieden war. Mit Hinblick auf den fertigen Abzug, in dem sein Porträt aus dem Mülleimer schaut, sagt Newton: „Look at this beautiful young man. The photographer's soul“. Film: „Helmut by June“. Xavier Moreau, Yves Monnet, Carlo Tedeschi present a co-production Canal Plus, Byzance Productions, edited by Oliver Potterton, a film written and directed by June Newton, 1995, DVD PAL 52:00.

¹⁰⁸²Er stellte sogar in den 60er Jahren Modeaufnahmen nach Hitchcocks Film „Der Unsichtbare Dritte“ (1959) nach.

¹⁰⁸³Newton sagte zu dieser Bildidee: „solche Spielereien machen mir Spaß.“ Müller/Hecht 1999, Heft 7, S. 44.

Wie in diesem Abschnitt zu der auktorialen Einfügung in Newtons Werk deutlich wurde, zeigt dieser sich in zahlreichen Selbstbildnissen, auch im akt- oder modedefotografischen Werk, strategisch deutlich als Bildschaffender. Dadurch unterstützt er – auch durch die zahlreiche Veröffentlichung dieser Bilder – sein Image als erotomaner Akt- bzw. Modedefotograf. Hinzu kommt, dass er in Fotografien, in denen er zum Beispiel selbst für die *Vogue Hommes* als Modell agiert (1981), [Abbildungen 35 und 36], oder als Werbeträger für Rolex und die *FAZ* eingesetzt wird, seinen Prominentenstatus festigt. Dort wird die Kamera, das Insignium des Fotografen, selbstbewusst als Instrument der technischen Meisterschaft präsentiert. Dies ist eine völlig neue Entwicklung, die davon zeugt, dass Fotografen als Autorenfotografen wahrgenommen wurden¹⁰⁸⁴ und Modefotos museumwürdig geworden waren, sodass ihnen ein höherer Status zukam. Den erst dann konnte ihr Image auf Produkte übertragen und werbewirksam werden.

Es wurde ebenfalls deutlich, dass Newton und auch Blumenfeld in einer langen Tradition malerischer und fotografischer Schattenselbstbildnisse stehen. Vor allem in der ersten Erforschungsphase der neuen Technik der Fotografie kam es häufig zu akzidentellen Selbsteinfügungen.¹⁰⁸⁵ Im Unterschied zur Malerei kann sich der Schatten in der Fotografie auch ungewollt in das fotografische Bild „einschleichen“. Mit dieser vorgeblichen Zufälligkeit setzt sich vor allem Newton auseinander. Blumenfeld hingegen hatte in seiner genau komponierten Fotografie sein Profil so in Szene gesetzt, dass er identifizierbar wird. Bei ihm gewinnt der Schatten an Porträtqualität und lässt sich durch einen Kunstgriff genau der Physiognomie Blumenfelds zuordnen. Bei Newton hingegen erfolgt die Einbeziehung des Betrachters durch das Einfallen des Schattens vom unteren Bildrand. Somit steht der Betrachter an der Stelle, die der Bildschaffende zuvor eingenommen hatte und auch ihm kommt somit der Status eines Voyeurs ebenso zu wie es bei den Spiegelselbstbildnissen mit Aktmodell nachzuweisen war. Auch hinterfragt er damit die Medialität des fotografischen Bildes.

Wenn Newton immer wieder, sei es durch Schatten, Spiegel oder durch die Form des „pars pro toto“, die Entstehungsbedingungen des fotografischen Werks aufzeigt, macht er die Präsenz des Fotografen im außerbildlichen Raum deutlich. Diese Form der auktorialen Einfügung verwendete Newton auch in Auftragsarbeiten, was eine neue Entwicklung ist. Dabei fungieren zum Beispiel seine Turnschuhe als eine Art Markenzeichen. Dies zeigt von einem neuen Selbstbewusstsein des Fotografen, der auch in Auftragsarbeiten zu künstlerischer Freiheit gewinnt. Dies geht bei Newton einher mit der Publizierung von Mode- neben freien Arbeiten, die zu einer bereits angesprochenen Musealisierung seines Werks führte.

Nachdem sich anhand des Newton'schen Œuvres zeigte, wie vehement dieser seinen Platz *vor der Kamera* auch im kommerziellen Werk behauptete, während er parallel dazu auch verletzte Selbstbildnisse im Krankenhaus schuf, gilt es nun anhand mehrerer Vertreter seiner Fotografen-Generation deren Selbstverständnis zu untersuchen. Abschließend ist zu sagen,

¹⁰⁸⁴Vgl. Honnef 2003, S. 13.

¹⁰⁸⁵Vgl. dazu den Katalog Paris Musées, *Maison Européenne de la Photographie* 2004, der zahlreiche Beispiele bringt.

dass Newtons Herangehensweise sicherlich von einem gewissen Exhibitionismus getragen ist, der ihn zum herausragendsten Protagonisten der Modefotografie seiner Zeit machte. Dabei ist sein Selbstbildnis-Werk ausgesprochen vielfältig. Eines ist allerdings allen diesen Aufnahmen gemein: Die Selbstdarstellung ist immer von einer stilisierten Inszenierung geprägt, niemals überlässt Newton etwas dem Zufall. Somit erlaubt sie schließlich auch keinen intimen Einblick, sondern beschränkt sich allein auf die von ihm gewählte Repräsentation des Ichs. Im folgenden Abschnitt soll das Selbstverständnis weiterer Modefotografen seiner Generation untersucht werden, anhand derer sich zeigen wird, dass die Entwicklung der Vermischung von Kunst und Kommerz auch zu einem selbstbewussteren Auftreten führte.

3.2.2 Der Status des Modefotografen in den 60er bis 80er Jahren

Wie anhand der Untersuchung des Œuvres Newtons und seiner oftmals provokanten Stellungnahmen erkennbar wurde, verstand er sich immer als Berufs- und nicht als künstlerischer Fotograf. Dennoch gewann ab den frühen 70er Jahren die Modefotografie allmählich zu einer künstlerischen Aufwertung. Der Musealisierungsprozess und die Infragestellung der Grenzen von Kunst und Kommerz in Folge der Pop Art sind zudem als wichtiger Faktoren in der Veränderung des Selbstverständnisses von Modefotografen dieser Generation zu sehen. So ist zu untersuchen, welchen Status andere Fotografen Newtons Generation hatten und wie sie sich selber sahen. Auch soll dabei der jeweilige Umgang mit dem eigenen modelfotografischen Werk herangezogen werden, da einzelne Fotografen durchaus einen nicht zu unterschätzenden Anteil daran hatten, welcher Stellenwert der Modefotografie zugesprochen wurde.

Wie sich anhand der Analyse von Newtons Werk zeigte, war es ab den 70er Jahren durchaus möglich, das Selbstbildnis in Form einer auktorialen Einfügung oder als innerbildlichen Verweis in das Modefoto zu integrieren. Dass dies wiederum zu einer Destruktion der Bildillusion führte, wurde von den Modezeitschriften akzeptiert, weil den Fotografen immer mehr künstlerische Freiheit zugesprochen wurde. Wie sich anhand der Untersuchung des ersten Zeitraums zeigte, war dies bis in die 60er Jahre nicht möglich, da damals noch die Bildillusion im Vordergrund stand.¹⁰⁸⁶ In diesem Abschnitt soll daher der Frage nachgegangen werden, wie sich die Selbst- und Fremdwahrnehmung in der zweiten Generation von Modefotografen veränderte. Damit verbindet sich auch die Frage, ob im jeweiligen Werk ein Antagonismus von künstlerischen, privaten Arbeiten und dem Auftragswerk zu erkennen ist oder ob die extrovertierte Selbstvermarktung, die bei Newton zu beobachten war, auch bei anderen Fotografen vollzogen wurde. Daher sollen im folgenden Selbstbildnisse von Richard Avedon, Irving Penn, David Bailey, F. C. Gundlach und Guy Bourdin beispielhaft für ihre Generation untersucht werden.

So ist es ausgesprochen aufschlussreich, dass Richard Avedon (1923-2004) und Irving Penn (geb. 1917) ihre angewandten Arbeiten so wie ihre freien Arbeiten behandelt haben.

¹⁰⁸⁶Siehe Abschnitt 3.1.2.

Denn beide Fotografen versahen ihre Modeaufnahmen mit den gleichen Beschriftungskriterien wie ihre Porträts, zu denen Signatur, Stempel und Auflage gehörten.¹⁰⁸⁷ Anhand dieser Vorgehensweise wird deutlich, dass sie ihren Auftragswerken einen ebenso hohen künstlerischen Stellenwert wie ihren freien Arbeiten zusprachen.¹⁰⁸⁸ Dies wird auch in der Ausstellung Avedons „Evidence 1944-1994“ von 1994 im Whitney Museum of American Art erkennbar, die in enger Zusammenarbeit mit ihm entstand. Dort zeigte er Modeaufnahmen neben Porträts, und auch dem Selbstbildnis kommt in der Ausstellung und der zugehörigen Publikation ein großer Platz zu.¹⁰⁸⁹

Neben zahlreichen Selbstbildnissen, die ihn zusammen mit seiner Familie oder in der für ihn klassischen Porträtsituation vor weißer Studiowand zeigen, hat Avedon einige Selbstdarstellungen mit Modellen und Porträtierten geschaffen, in denen er als Bildschaffender erkennbar ist.¹⁰⁹⁰ Auch er verwendete den Spiegel oder noch häufiger den Fernauslöser. Mit letzterem inszenierte er auch eine Aufnahme zusammen mit einem seiner Lieblingsmodelle Mitte der 60er Jahre: „Running with Veruschka, New York studio, 1965“, [Abbildung 51].¹⁰⁹¹ Dort ist auf der rechten Bildhälfte das Modell in einem kurzen weißen Kleid in einem ausfallenden Schritt nach rechts festgehalten, es wird unmittelbar nach der Aufnahme aus dem Bild herauslaufen. In einer exaltierten Bewegung hat es seinen linken Arm vor seinem Körper weit nach oben erhoben, der rechte schwingt im Laufschrift nach hinten und seine rechte Hand umfasst das Ende des langen, geflochtenen Haarzopfs. Avedon selbst kommt von links ins Bild. Auch er ist in ausgreifender Bewegung wiedergegeben, sein linker Fuß wird noch vom linken Bildrand abgeschnitten. Er erscheint wie in einer springenden Angriffsbewegung fixiert, hat beide Hände auf Schulterhöhe vor sich erhoben und scheint mit gespreizten Fingern nach Veruschka greifen zu wollen. Diese aber wirkt nicht verängstigt, sondern eher amüsiert über die Verfolgung durch den Fotografen.

Die Komposition mit der ausgreifenden Bewegung vor einer Studiolinwand und das statuarische Fixieren eines dynamischen Augenblicks war 1965 und 1966 Kennzeichen vieler Modeaufnahmen Avedons, die vor einem weißen Papierrollenhintergrund und mit Blitzaggregaten entstanden.¹⁰⁹² Hier wendet er diese Komposition auf sein Selbstbildnis an, überträgt somit deren Ästhetik ironisch auf die Selbstrepräsentation. Auch ironisiert er die Arti-

¹⁰⁸⁷Taubhorn macht dies anhand mehrerer existierender Auflagen Avedons „Dovima with elephants“ von 1955 deutlich. Vgl. Taubhorn 2006, S. 245.

¹⁰⁸⁸So war Avedon mit dem Art Director Brodovitch einer Meinung, dass auch angewandte Fotografie einem künstlerischen Impetus folgen könne. Vgl. Livingston, Jane: The Art of Richard Avedon. In: Mary Shanahan (Hrsg.): Richard Avedon. Evidence 1944-1994. (Ausst. Kat., New York) München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1994, S. 11–101, hier S. 23.

¹⁰⁸⁹Vgl. Shanahan, Mary (Hrsg.): Richard Avedon. Evidence 1944-1994. (Ausst. Kat., New York) München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1994.

¹⁰⁹⁰Beispielsweise: „Rehearsing for a Paris fashion sitting in his New York studio, Avedon photographed himself in a dressing-room mirror with Harper's Bazaar fashion editor Diana Vreeland and the model Dovima. July 22, 1955“. In: Shanahan 1994, S. 136. Oder zusammen mit Francis Bacon, 11. April 1979, wobei er den Fernauslöser in der Hand hält. ebd., S. 161. Silbergelatineprint, Collection of Richard Avedon.

¹⁰⁹¹In: Shanahan 1994, S. 148. Silbergelatineprint, Collection of Richard Avedon. Derselben Komposition liegt „Dancing with Twiggy, Paris studio, 1967“ zugrunde. In: Shanahan 1994, S. 149.

¹⁰⁹²Vgl. Shanahan 1994, S. 148ff; Hall-Duncan 1979, S. 136ff.

fizialität der Aufnahme mit künstlich erzeugtem Wind im Studio. Dabei spielt er aber auch mit dem Topos der männlichen Verfügungsmacht über das Modell, was hier spielerisch und humorvoll inszeniert wird. Und Avedon hat diese Selbstdarstellung, die auf sein modedefotografisches Werk rekurriert, in seine Publikation aufgenommen und ihr durch eine über doppelt so große Abbildung als die sie umgebenden Porträts und Modefotos einen besonderen Stellenwert zugestanden.¹⁰⁹³ Zudem muss auch darauf hingewiesen werden, dass sich Avedon immer wieder mit Prominenten in seinen Selbstbildnissen zeigt, beispielsweise 1954 mit Marilyn Monroe¹⁰⁹⁴ oder 1979 mit Francis Bacon.¹⁰⁹⁵ Insofern scheint sich hier der Prominentenstatus von der Schauspielerin und dem Künstler auf ihn zu übertragen, was zeigt, dass der Imagetransfer ein wichtiger Faktor auf dem Weg zum Fotografen-Star war.

Von Avedons hohem Bekanntheitsgrad zeugt auch ein Selbstbildnis, das im Frühjahr 1985 auf der Titelseite der französischen Kunst- und Literaturzeitschrift *Egoïste* erschien, der Zeitschrift, in der seine redaktionellen Arbeiten der Jahre 1985 bis 1992 ausschließlich erschienen.¹⁰⁹⁶ Dieses Selbstbildnis hat er ebenfalls, wie viele andere, in seine Publikation „An Autobiographie“ aufgenommen, die jedoch keine Autobiografie im ursprünglichen Sinne, sondern ein Werkverzeichnis ist.¹⁰⁹⁷ Avedon zeigt sich hier erneut vor seiner weißen Studioleinwand und hat beide Hände auf Höhe seiner Schläfen erhoben, als ob er gerade im Begriff sei, sich die Haare aus dem Gesicht zu streichen. Er schaut frontal und selbstbewusst, fast ein wenig arrogant in die Kamera, wie es auch der Zeitschriftentitel suggeriert. Avedons Selbstbewusstsein ist hier allerdings nicht auf seine Modefotografien zurückzuführen, sondern auf die Porträts, die er damals vorrangig schuf und publizierte.

Aber auch Aufnahmen im privaten Umfeld lassen sich finden. Das Familienbildnis schien für Richard Avedon auch eine wichtige Rolle gespielt zu haben, hat er doch seine Familie über Jahre hinweg fotografiert und dadurch auch ein Zeugnis über das Älterwerden abgegeben. Es handelt sich dabei um mehrere Aufnahmen, die 1994 ebenfalls in der Ausstellung „Evidence 1944-1994“ gezeigt wurden, und somit ihren Kontext von privat zu öffentlich verschoben. Folglich hat er bewusst zunächst privat entstandene Aufnahmen, die schnappschussartig wirken, einem breiten Publikum zugänglich gemacht. So zeigt er sich beispielsweise in einer Aufnahme von 1953 mit seinem Sohn John, der zu diesem Zeitpunkt ein Jahr alt war, und seiner Ehefrau Evelyn.¹⁰⁹⁸ Avedon präsentiert sich hier stolz mit seiner jungen Familie. Diese Selbstpräsentation als Vater und Ehemann verdrängt dabei die Selbstinszenierung als Fotograf. Dabei erscheint aber das Posieren künstlich, worauf er selbst hinwies: „Sämtliche Fotos unseres Familienalbums [...] basierten auf einer Lüge über das, was wir

¹⁰⁹³Es ist anzunehmen, dass diese Aufnahme nicht in einer Zeitschrift veröffentlicht wurde.

¹⁰⁹⁴Vgl. Shanahan 1994, S. 134.

¹⁰⁹⁵Vgl. Shanahan 1994, S. 161.

¹⁰⁹⁶Vgl. Shanahan 1994, S. 165. Silbergelatineprint, Collection of Richard Avedon.

¹⁰⁹⁷Dort ist die Fotografie als „Self-portrait“, Provo, Utah, August 20, 1980“ bezeichnet. Avedon, Richard: An Autobiography. New York: Random House, 1993, Abb. 133.

¹⁰⁹⁸„The Avedons with their one-year-old-son, John, summering at Seaview, Fire Island“, 1953. Vgl. Shanahan 1994, S. 135. Silbergelatineprint, Collection of Richard Avedon.

waren, und enthüllen eine Wahrheit über das, was wir sein wollten.“¹⁰⁹⁹ Dies erinnert wiederum an Barthes' Ausführungen zum Einnehmen einer Pose in der Fotografie, die jede Lebendigkeit schwinden lässt, sodass der Mensch selbst zum Bild werde.¹¹⁰⁰ Letztendlich waren auch Blumenfelds Selbstbildnisse im Familienkreis, auch wenn sie spontan wirkten, doch von einer gezielten Komposition und Inszenierungsstrategie bestimmt.

Fünf Jahre später entsteht, ebenfalls auf Fire Island, eine Fotografie mit seinem Sohn John und seinem Vater Jacob. Die Fotografie ist bezeichnet mit: „The Avedon men: Richard with his father, Jacob, and his son, John. Fire Island, New York, 1958.“¹¹⁰¹ Im Jahr 1969 wiederum hat Avedon seinen Sohn und Vater in dem Haus seines Vaters in Sarasota aufgenommen: „Avedon's 8 x 10 portrait of his son, his father, and himself during a visit to Jacob Avedon's home in Sarasota, Florida, August 9, 1969“.¹¹⁰² In diesen drei exemplarischen Fotografien ist die Zusammengehörigkeit der drei „Avedon men“ zu erkennen. Darüber hinaus zeigt sich deutlich der Alterungsprozess: John ist vom Säugling zum jungen Mann herangewachsen, Jacob ist ebenfalls deutlich gealtert und zu einem Greis geworden.¹¹⁰³ Auch Avedon selbst ist über die Jahre hinweg gealtert. Deutlich zeigt sich, dass bei diesen Fotografien die Ikonizität des fotografischen Mediums im Vordergrund steht und weniger eine bildimmanente Inszenierung oder gar die Darstellung der Produktionsmodi, die nur in der letzten Aufnahme sehr versteckt erkennbar ist. Die Mimesis und der Dokumentarismus werden hier eingesetzt, um bleibende Erinnerungen zu schaffen und der Selbstvergewisserung als Familie zu dienen.

Somit lässt sich bei Avedon ein ähnliches Vorgehen wie bei Blumenfeld beobachten, dessen Familienaufnahmen auch der Erinnerung dienen sollten, wobei gerade die frühen Familienfotos noch nicht stilisiert wirken. Durch die Veröffentlichung Avedons Werke werden diese aber einem breiten Publikum bekannt. Zwar bildet sich Avedon auch am Set der Modofotografien ab, doch auktoriale Einfügungen im Modofoto sind von ihm nicht überliefert. Avedon, der als Modofotograf in seiner Zeit unter Brodovitch von 1945 bis 1965 Bekanntheit erlangte, bewegte sich mit seinen Porträtaufnahmen sehr viel deutlicher als Newton im System der Kunst. So hatte er bereits in den 60er Jahren erste Museumsausstellungen, und in den 70er Jahren bestritt er mit seinen Porträtaufnahmen Ausstellungen in namhaften Museen wie dem Museum of Modern Art oder dem Metropolitan Museum of Art. Dennoch ist sein Durchbruch auf seine Bekanntheit als Modofotograf zurückzuführen, die sich auch daran

¹⁰⁹⁹Harms, Ingeborg: Ich wollte, daß er mich sieht. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 3.10.2004, S. 33.

¹¹⁰⁰Vgl. Barthes 1985a, S. 20f.

¹¹⁰¹Vgl. Shanahan 1994, S. 139. Silbergelatineprint, Collection of Richard Avedon.

¹¹⁰²Vgl. Shanahan 1994, S. 151. Silbergelatineprint, Collection of Richard Avedon.

¹¹⁰³In einer Serie von sieben einfühlsamen Porträts, die zwischen Oktober 1969 und August 1973 entstanden, hielt er den langsamen Verfall und das Sterben seines Vaters fotografisch fest. Vgl. Avedon, Richard: Portraits. Erste Auflage. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976, o. S. (Sie bilden die letzten sieben Aufnahmen des Buches.) Avedon weigerte sich allerdings gegen die Auffassung, es sei sein Vater, den diese Bilderserie zeige. Nicht seinen Vater, sondern Bilder seines Vaters zeige sie, korrigierte er, worauf Honnef hinweist. Vgl. Honnef 1982, S. 590. Darin zeigt sich deutlich Kritik an dem angeblichen Objektivitätsanspruch der Fotografie.

zeigte, dass die Figur des Modefotografen in „Funny Face“ von 1957 auf ihn zurückgehen soll.¹¹⁰⁴

Irving Penn hingegen hat nur sehr wenige Selbstbildnisse veröffentlicht, die sich zudem nicht explizit mit seinem Selbstverständnis als Modefotograf beschäftigen. Zwar setzt er sich mit den Bedingungen des Sehens auseinander, doch integrierte Selbstbildnisse in Modefotografien lassen sich bei ihm nicht finden. Vielmehr scheint die Beschäftigung mit dem Sehen aus erkenntnistheoretischer Hinsicht für ihn bedeutsam zu sein. So hinterfragt er die Perception der Wirklichkeit und die Medialität des fotografischen Mediums, wenn er sich 1986 in einem zerbrochenen Spiegel zeigt, [Abbildung 52].¹¹⁰⁵ Dabei bilden sich durch die Fragmentierung drei Augen und zwei Münder. Sein linkes Ohr erscheint höher als das Rechte, seine Nase leicht gestaucht und seine Lippen zusammengepresst. Durch die Deformation der Physiognomie bleibt ein realistisches Bild der Person verwehrt, und da der Spiegel nicht als solcher erkennbar ist, wirkt dieses Selbstbildnis wie eine Suche nach Selbsterkenntnis.¹¹⁰⁶ Zudem verbindet sich sein bildnerischer Ansatz mit einer Abkehr von der Repräsentation und erinnert sowohl an kubistische Porträts als auch an die Deformationen Francis Bacons.¹¹⁰⁷

Penn scheint sich nicht in seine Modeaufnahmen integriert zu haben, da diese immer von hohem Illusionismus sind und eine auktoriale Einfügung dem zuwiderlaufen würde. Generell lässt sich auch sagen, dass Penn Privates und Berufliches trennte, bzw. keine privaten oder gar intimen Aufnahmen veröffentlichte. So war er mit dem Modell Lisa Fonssagrives-Penn verheiratet, von der er neben professionellen Mode-Aufnahmen sicherlich auch zahlreiche private Fotografien schuf.¹¹⁰⁸ Diese aber hat Penn niemals publiziert. In seinem fotografischen Lebenswerk „Passage“ von 1991 sind neben freien zwar auch Auftragsarbeiten abgebildet, doch private Aufnahmen sind nicht zu finden.¹¹⁰⁹ Sein Privatleben findet somit, im Gegensatz zu Newtons und Avedons, nicht im öffentlichen Raum statt.¹¹¹⁰ Auch ist eine extrovertierte Selbstinszenierung bei ihm nicht zu finden. So sagte sein Kollege Bruce Weber über ihn: „He’s a photographer’s photographer. [...] his heart is in his work, not in self-promotion.“¹¹¹¹

Penn ist in erster Linie durch seine hoch ästhetischen Modeaufnahmen und konzentrierten Porträtaufnahmen bekannt geworden und zählt zu den bekanntesten Modefotografen. Dessen modefotografisches Werk und seine Produktwerbung ist schon früh in Museen ge-

¹¹⁰⁴Siehe Kapitel 2.1. Avedon war als Berater tätig. Vgl. Hall-Duncan 1979, S. 142.

¹¹⁰⁵„Photograph of a Man’s Face in a Cracked Mirror, Fractured self“, 1986. In: Penn, Irving: A Notebook at Random – Irving Penn. New York: Bulfinch Press, 2004, S. 100. Keine technischen Angaben. Copyright: Penn.

¹¹⁰⁶Ähnlich sind zwei Selbstbildnisse, die aus dem Jahr 1992 und 1993 stammen und bei denen durch vertikale Schatten die Physiognomie zu verlaufen scheint. Vgl. Lundström, Jan-Erik (Hrsg.): Irving Penn Photographs. A donation in memory of Lisa Fonssagrives-Penn. (Ausst. Kat.) Stockholm: Raster Förlag, 1995, S. 38.

¹¹⁰⁷Penn hatte Bacon 1962 porträtiert.

¹¹⁰⁸Vgl. Seidner 1996, S. 19.

¹¹⁰⁹Vgl. Penn, Irving: Passage. Ein Lebenswerk. München, Paris: Schirmer/Mosel, 1991.

¹¹¹⁰Dies war auch schon bei Blumenfeld zu bemerken. Zur Abgeschlossenheit des Privatlebens siehe Habermas 1990, S. 238.

¹¹¹¹Gandee, Charles: A life in pictures. In: Am. Vogue, 1997, Heft 5, S. 294–301, hier S. 295.

zeigt worden und in seiner ersten Publikation „Augenblicke“ hat er selbst Modeaufnahmen neben Portraits publiziert.¹¹¹² Allerdings sind von ihm nur sehr wenige Selbstbildnisse neben den bereits genannten veröffentlicht. In „Passage“ hat er beispielsweise nur ein einziges Selbstbildnis integriert, ein Gruppenfoto von 1946, das ihn zusammen mit *Vogue*-Fotografen 1946 zeigt, [Abbildung 53].¹¹¹³ Die zahlreichen Männer sitzen und stehen hier in einer tableauartigen Inszenierung in einem Park. Ebenso wie seine Gruppenbilder des New Yorker Ballet-Theaters 1947 oder das berühmte Bild der zwölf „meistfotografiertesten Models des Jahres 1947“ ist hier eine eigentümliche Statuarik entwickelt, in der die Personen in keinerlei Beziehung zueinander zu stehen scheinen. Es wirkt wie ein *Tableaux vivants*, was wiederum an frühe Gruppenaufnahmen David Octavius Hills und Robert Adamsons erinnert. Somit stellt sich Penn in dieser Aufnahme in eine lange Tradition des Gruppenbildnisses in der Fotografie und zeigt sich selbstbewusst mit seinen Kollegen. Ansonsten hat er sich selbst weitgehend aus dem Raum vor der Kamera zurückgehalten, wahrte sein Privatleben, fühlte sich selbst vor der Kamera nicht wohl, sodass sein Konterfei kaum bekannt ist. So äußerte er sich: „Die Kamera macht mich nervös [. . .]. Sie ist für mich wie eine Rasierklinge, und ich fürchte mich vor ihren Schnitten.“¹¹¹⁴

Haben Avedon und Penn ihren Modeaufnahmen selbst durch die Beschriftungen eine Würdigung zukommen lassen, so ging George Platt-Lynes (1907-1955), der bereits im Alter von 48 Jahren starb, vollkommen entgegengesetzt mit seinem modedefotografischen Werk um. Kurz vor seinem Tod zerstörte er sein gesamtes Modearchiv, weil er für die Nachwelt nur den Teil seines künstlerischen Schaffen erhalten wissen wollte, der ihm wichtig war: Porträts und Akte.¹¹¹⁵ In den Selbstbildnissen, die erhalten und publiziert sind, präsentiert er sich zusammen mit seiner Kamera und macht somit seinen *Status als Fotograf* deutlich.¹¹¹⁶ Doch in Modedefotografien integrierte er sich nicht. Diese geringe Wertschätzung des Auftragswerkes ließ sich in Ansätzen auch bei Erwin Blumenfeld erkennen, der in seine Publikation „Meine 100 besten Fotos“ nur sehr wenige Modedefotografien aufnahm, worauf schon hingewiesen wurde.

Von besonderer Wertschätzung seines modedefotografischen Werkes ist hingegen F. C. Gundlach (geb. 1926) geprägt, hat er doch die Wahrnehmung von Modedefotografie als Kunstform seit den 70er Jahren vehement vorangetrieben. So publizierte er ausgesprochen viele Bücher

¹¹¹²Vgl. Penn, Irving: *Augenblicke*. Luzern: Camera Verl. Bucher, 1960.

¹¹¹³Vgl. Penn 1991, S. 21. Die abgebildeten Personen werden im Katalog in falscher Reihenfolge genannt: Serge Balken, Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld, Horst P. Horst, Constantin Joffé, Dorian Leight (Modell), George Platt-Lynes, Irving Penn, John Rawlings. In einem weiteren Gruppenfoto ist er um 1943 mit zwei weiteren jungen Männern zu sehen. Dort steht er hinter seiner Kamera, die auf einem Stativ befestigt ist, sodass die Aufnahme mit Hilfe eines im Bild nicht sichtbaren Spiegels entstanden sein muss. Die beiden anderen Männer sitzen im Hintergrund unbeteiligt auf einem Sofa. Vgl. Sobieszek/Irmas 1994, Abb. 96.

¹¹¹⁴Langer, Freddy: *Stilisiert, arrangiert, hindrapiert*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.06.1997.

¹¹¹⁵Vgl. Taubhorn 2006, S. 245.

¹¹¹⁶Beispielsweise „Self-Portrait“, um 1943. In: Woody, Jack: *George Platt Lynes. Photographs, 1931-1955*. Dritte Auflage. Pasadena: Twelvetreets Press, 1981, S. 96 und „Self-Portrait, 1952 (half title)“. In: Crump, James: *George Platt Lynes. Photographs from The Kinsey Institute*. Boston, Mass. [u. a.]: Bulfinch, 1993, S. 1.

zur Modefotografie und bestückte aus seiner umfassenden Sammlung unzählige Ausstellungen, worauf schon hingewiesen wurde.¹¹¹⁷ 1975 hatte er die PPS-Galerie F. C. Gundlach in Hamburg gegründet, die eine der ersten reinen Fotogalerien Deutschlands war, und 1999 rief er zusammen mit den Direktoren der Museen die „1. Triennale der Photographie“ in Hamburg ins Leben. Sein unermüdlicher Einsatz für die Fotografie führte dazu, dass er im Jahr 2000 seine umfangreiche Sammlung einer Stiftung übertrug, deren Zweck die Förderung von Kunst, Wissenschaft und Forschung auf dem Gebiet der Fotografie ist. 2003 wurde er Gründungsdirektor des Hauses der Photographie in den Deichtorhallen Hamburg. Er ist „stets mit voller Überzeugung Berufsfotograf im Auftrag“¹¹¹⁸.

Gundlach ist somit als entscheidender Protagonist der Entwicklung der Anerkennung des Modefotos als Kunstform zu sehen. Allerdings sind von ihm kaum auktoriale Einfügungen im Modefoto publiziert worden.¹¹¹⁹ Zwar nutzte er 1983 den Schatten, um sich auf einer Wasseroberfläche abzubilden, doch innerhalb des modedefotografischen Werkes finden kaum Selbstdarstellungen statt bzw. wurden weder in den Zeitschriften noch später in Katalogen veröffentlicht.¹¹²⁰ Eine Ausnahme lässt sich dennoch finden: Im März 1979 entstand in Holland für den Strumpfhersteller Falke eine Aufnahme für die Herbstmode, in der er als Schatten am unteren Rand der Modeaufnahme zu erkennen ist, [Abbildung 54].¹¹²¹ Diese Aufnahme dominiert eine lange Straße, die im linken Bildhintergrund bis zum rechten Bildvordergrund verläuft. In einiger Entfernung sind zwei Modelle in beiger Bekleidung und einem großen Regenschirm zu sehen. Am unteren Bildrand fällt der Schlagschatten des Fotografen auf die Straße, sodass sein Oberkörper und sein Kopf zu erkennen sind. Hier nutzt er den Schlagschatten ähnlich wie Newton, um sich als Bildschaffender einzubringen. Auch Guy Bourdin (1928-1991) ging ähnlich vor, wenn er sich beispielsweise 1978 in eine Modeaufnahme für den Schuhhersteller Charles Jourdan mit Hilfe des Schlagschattens abbildet.¹¹²² Dort fällt der Blick auf ein Modell, das mit einem gestreiften Badeanzug und hochhackigen Sandalen bekleidet ist und vor dem Geländer einer langen Betonbrücke auf dem Bürgersteig sitzt. Im Vordergrund fallen Schatten dreier Personen in den Bildraum, von denen die mittlere und größte Person der Fotograf sein könnte. In Bourdins Œuvre ließen sich aber keine weiteren Selbstdarstellungen finden. Es wird aber erneut deutlich, dass bereits in den 70er Jahren die auktoriale Projektion durch den Schlagschatten im Modefoto möglich war. Somit

¹¹¹⁷Siehe Kapitel 2.1.

¹¹¹⁸Honnef, Klaus et al.: Vorwort. In: Klaus Honnef, Hans-Michael Koetzle, Sebastian Lux, Ulrich Rüter (Hrsg.): F. C. Gundlach. Das fotografische Werk. (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2008, S. 6–7, hier S. 7.

¹¹¹⁹In der Ausstellung „F. C. Gundlach. Das fotografische Werk“ 2008 in den Hamburger Deichtorhallen sind wenige Selbstbildnisse gezeigt worden, die in seiner Kindheit und als junger Mann im Kreise der Familie und Freuden entstanden.

¹¹²⁰Vgl. Billeter 1985b, Abb. 485.

¹¹²¹Homepage: www.fcgundlach.de, Link: Portfolio, dort ohne Datierung. Aufruf vom 11.09.2008. Laut Ulrich Rüter, Mitarbeiter der Stiftung F. C. Gundlach, ist diese Aufnahme im März 1979 in Holland für Falke entstanden. Weitere Informationen zum Shooting bietet die Firmenzeitschrift der falkekreis, Nr. 88, Juni 1979. Dort wird auch der Fotograf bei der Arbeit abgebildet.

¹¹²²„Charles Jourdan, Spring 1978“. In: Bourdin, Guy: A message for you – Guy Bourdin. Bd. 1. New York, Göttingen: SteidlDangin, 2006, S. 29.

hatte sich die Ästhetik auch verändert: Kein Illusionismus einer Parallelwelt, sondern die Einbeziehung der Realität waren maßgebend.

Bezeichnenderweise ist Gundlach zudem aufgrund seines Bekanntheitsgrades als der prominenteste westdeutsche Modefotograf der 60er bis 80er Jahre auch von Firmen wie Kodak oder Hasselblad als Werbeträger angesprochen worden.¹¹²³ So machte er Anfang der 70er Jahre mit einer fotografischen Selbstdarstellung für Kodak Werbung. In einer die gesamte Zeitschriftenseite einnehmenden Anzeige ist er während eines Fotoshootings zu sehen. In der Überschrift heißt es: „Der Mann: F. C. Gundlach. Der Film: von Kodak.“¹¹²⁴ Auf der linken Seite sind drei kleinere Fotografien abgedruckt, in der obersten wird das Modell geschminkt und er ist nur im Hintergrund zu sehen, in der Mitte zeigt er sich mit dem Modell im Arm, in dem unteren Bild bei einer Beleuchtungsbesprechung. Dominiert wird die Anzeige von der großen Fotografie auf der rechten Seite: Dort ist im Hintergrund das Modell sitzend zu sehen und Gundlach beugt sich gerade im vorderen Bildraum in Richtung des Betrachters, um einen Film von Kodak zu greifen. Im Text heißt es weiter: „Er ist einer der deutschen Fotografen erster Klasse. Hier bei der Arbeit am großen Herbstmodenheft der Zeitschrift 'Brigitte'. Er verwendet dabei den Farbfilm erster Klasse, denn solche Projekte vertragen kein Risiko. Ist es nicht eigenartig? Überall auf der Welt, wo die besten um die besten Ergebnisse ringen, werden Filme aus der gelben Packung eingelegt – Filme von Kodak.“ Somit wird Gundlach aufgrund seines Bekanntheitsgrades und Images als Werbeträger eingesetzt, wie es auch bei Newton zu beobachten war. Bei Gundlach ist somit auch eine *Kommerzialisierung* des Selbstbildnisses zu beobachten. Zudem boten die Sachzwänge der Modefotografie, wie beispielsweise stilistische Vorgaben der Modeschöpfer, ähnlich wie bei Newton, gerade einen Anreiz zu kreativer Arbeit. Darüber hinaus bot die Publikationsform des Magazins und der Zeitschrift und der Ansprache eines Massenpublikums für ihn einen besonderen Ansporn: „Das Produkt meiner Arbeit war immer das gedruckte Bild, die Publikation.“¹¹²⁵

Ähnlich wie Avedon, der sich gerne in Selbstbildnissen zusammen mit prominenten Persönlichkeiten ablichtete, ging David Bailey (geb. 1938) vor, der sich 1964 in einem programmatischen Freundschaftsbildnis zeigte, [Abbildung 55].¹¹²⁶ In diesem Kontaktabzug ist er in engem Körperkontakt mit Mike Jagger (links) und Max Maxwell (rechts) zu sehen. Die

¹¹²³So lassen sich in einem Ausstellungskatalog Mitte der 80er Jahre auf den letzten Seiten zwei Anzeigen für Hasselblad und Kodak finden, in denen mit Hinweis auf Gundlach geworben wird, der beispielsweise damit zitiert wird, dass er Kodak-Filme verwendet. In der Hasselblad-Werbung wird Gundlach als Referenz aufgeführt, als professioneller Fotograf, der diese Kamera nutzt. Abgedruckt in: Honnef, Klaus (Hrsg.): *Mode-Welten. F. C. Gundlach. Photographien 1950 bis heute.* (Ausst. Kat., Hamburg) Berlin: Frölich & Kaufmann, 1985, S. 269 und 271.

¹¹²⁴Diese Anzeige ist im Katalog zur Ausstellung nicht abgedruckt. In einem Gespräch erwähnte Ulrich Rüter, einer der Kuratoren der Deichtorhallen, dass Gundlach auch für andere Firmen wie zum Beispiel Jägermeister selbst Werbung gemacht habe.

¹¹²⁵Lux, Sebastian: Die Erfindung eines fotografischen Stils. In: Klaus Honnef, Hans-Michael Koetzle, Sebastian Lux, Ulrich Rüter (Hrsg.): *F. C. Gundlach. Das fotografische Werk.* (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2008, S. 122–175, hier S. 170.

¹¹²⁶Vgl. Harrison, Martin (Hrsg.): *David Bailey: Archive One 1957-1969.* London: Thames and Hudson, 1999, S. 156.

drei jungen Männer haben ihre Köpfe dicht nebeneinandergerückt und schauen frontal in die Kamera. Bailey, der in der Mitte steht, hat seine Hände auf den Schultern seiner Freunde abgelegt und umarmt sie. Die drei jungen Männer sind bis zum Bauchnabel zu erkennen. Die Markierung auf dem Kontaktabzug zeigt deutlich, dass Bailey vorhatte, einen engeren Bildausschnitt zu wählen, bei dem nur die Gesichter und der Oberkörper bis zur Brust zu sehen gewesen wären, was die Innigkeit durch die Fokussierung auf die Gesichter noch betont hätte.

Baileys Werk ist generell von einem veränderten Umgang mit Intimität und Öffentlichkeit geprägt, die sich, um Sennett noch einmal aufzugreifen, schließlich in einer „Tyrannei der Intimität“ äußere. Denn er veröffentlichte durchaus auch intime Aufnahmen. So setzte er seiner Ehefrau Catherine, die ebenso wie Penns Frau Modell war, in einer eigenen Publikation, die den Titel „The Lady is a Tramp“ trägt, ein fotografisches Denkmal, ein Vorgehen, das beispielsweise für Penn undenkbar gewesen wäre. Dort zeigt er sie durchaus auch von privater und teils sogar intimer Seite.¹¹²⁷ Die zahlreichen Aufnahmen sind thematisch in Kapiteln nach „Aktstudien, Mode, Schwangerschaft, Kinder und Schönheit“ geordnet und zeigen vollkommen verschiedene Facetten dieser Frau. Dabei werden u. a. neben professionellen Modeaufnahmen auch Fotografien von der Geburt der Kinder gezeigt.¹¹²⁸ Von Bailey selbst sind überwiegend nur sehr frühe Selbstbildnisse überliefert, die in keinem Kontext seines modedefotografischen Werks stehen.¹¹²⁹ Es zeigt sich somit auch ein veränderter Umgang mit dem Privaten, dessen Publikation Mitte der 90er Jahre fast alltäglich geworden zu sein scheint, was sich auch durch soziologische Untersuchungen untermauern ließ.

Wie sich anhand dieses kursorischen Überblicks zeigte, ließen sich anhand von Newton entwickelte Aspekte der Selbstinszenierung auch bei anderen Modedefotografen finden. So ist zum einen die Extrovertiertheit Newtons auch bei Avedon zu entdecken, dessen Physiognomie durch unzählige Selbstbildnisse bekannt geworden ist. Im Gegensatz dazu hat sich Penn kaum vor der Kamera gezeigt, seine wenigen Selbstbildnisse sind von einer kritischen Auseinandersetzung mit der Suche nach Selbsterkenntnis zu sehen. Doch alle drei ließen ihrem modedefotografischen Werk dieselbe Würdigung wie ihren freien Arbeiten zukommen.

Auch ließ sich die auktoriale Einfügung mit Hilfe des Schlagschattens, die sich bei Newton seit Anfang der 70er Jahre zeigte, bei anderen Fotografen wie Bourdin oder Gundlach auch im kommerziellen Werk finden. Die daraus resultierende Zerstörung der Bildillusion wurde von den Auftraggebern in Kauf genommen, was sich auch durch die veränderte Ästhetik begründen lässt. Newtons Selbstdarstellungen zusammen mit Aktmodellen in erotischen

¹¹²⁷Vgl. Bailey, David: *The Lady is a Tramp*. Die Gesichter der Catherine Bailey. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995.

¹¹²⁸Diesen intimen Einblick einer breiten Öffentlichkeit zukommen zu lassen, zeugt auch von dem Selbstbewusstsein Catherines, die in einem Interview auf die Frage, ob es sie nicht störe, zum Objekt degradiert und an die Öffentlichkeit gezerrt zu werden, antwortete: „Allmächtiger, nein! [...] Ich habe immer alles unter Kontrolle. Immer.“ Bailey 1995, o. S.

¹¹²⁹„Self-portrait, Singapore, 1957“ in: Harrison 1999, S. 16 und „Self-portrait of Bailey with Picasso pin-up at his billet, Singapore 1957“. In: Harrison 1999, S. 16.

Szenen hingegen ließ sich ähnlich bei keinem der untersuchten Fotografen dieser Zeitspanne finden. Wie sich zeigen wird, war Newton ein Vorreiter des exhibitionistischen Selbstbildnisses der 90er Jahre, dessen Protagonisten im folgenden Kapitel behandelt werden sollen. Newton ist in seiner Generation richtungsweisend in der Verbindung von Selbstporträt und Modefoto gewesen, eine Neuerung, die von den Auftraggebern offensichtlich zugelassen wurde. Dies ist sicherlich auch in den oftmals provokanten Inszenierungen begründet, die dem Auftraggeber Aufmerksamkeit garantierten. Obwohl er sich selbst nicht so sehen wollte, ist Newton zudem als Autorenfotograf wahrgenommen worden.

Abschließend ist zu sagen, dass an der Kontextverschiebung des Modefotos aus dem System Mode in das System Kunst neben Newton vor allem auch Penn und Avedon durch ihre eigenen Publikation und Ausstellungen, insbesondere ab den 70er Jahren, beigetragen haben. Gundlach kommt in der Anerkennung der Modefotografie als Kunstform – zumindest in Deutschland – sicherlich das größte Verdienst zu.

Anhand Newtons Aufnahmen mit Aktmodellen zeigt sich auch, dass provokante Selbstdarstellungen auch zu einer Steigerung der Bekanntheit führen. Im sich nun anschließenden letzten Zeitabschnitt wird diese Form der extrovertierten Selbstdarstellungen zu einer Selbstvermarktung, die auch vor dem Selbstakt im kommerziellen Umfeld nicht zurückschreckt.

3.3 Dritter Zeitraum: Die Auflösung der Grenzen von Kunst und Kommerz – Ein Ausblick

In diesem Abschnitt, der als Ausblick angelegt ist, gilt es das Selbstverständnis von Modefotografen der aktuellen Generation zu untersuchen. Es handelt sich in erster Linie um Fotografen, die etwa seit den 80er Jahren das Eindringen der ungeschönten Realität in die Modefotografie vorantrieben. Dabei scheint die Präsentation des Produkts in der Werbung keine Rolle mehr zu spielen, vielmehr scheint eine Imagevermittlung des Labels im Vordergrund zu stehen, was auch als „lifestyle advertising“ bezeichnet wird.¹¹³⁰

Neben dem der Ästhetik vollzog sich aber auch ein Wandel in der Wahrnehmung und dem Gebrauch von künstlerischen und angewandten Arbeiten. Denn in den 90er Jahren wurde in Zeitschriften wie *Dutch*, *Self Service* und *Purple* die traditionelle Form der Auftragsarbeit obsolet, progressive Bilder mit Kunstanspruch ersetzen dort die klassische Modefotografie.¹¹³¹ „Sowohl die materiell und dokumentarisch orientierte als auch die zu Werbezwecken eingesetzte Modefotografie wird heute in progressiven Zeitschriften durch künstlerische und experimentelle Bilder ersetzt.“¹¹³², heißt es in einem Ausstellungskatalog von 2002. Heute ist die Nähe zwischen Modefotografie und künstlerischer Fotografie deutlich zu spüren, das „Cross-Over“ scheint heute kein Phänomen, sondern längst anerkannter Usus zu sein. Zudem ist die Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit bzw. die ungeschönte Darstellung privater und sogar intimer Szenen auch in der aktuellen Kunstfotografie zu finden.¹¹³³

Ebenso hat sich aber auch der Umgang mit dem Selbstdarstellung eminent verändert: So ist heute von einer introspektiven Selbstbefragung bei einigen angewandt arbeitenden Fotografen nur noch wenig zu spüren. An dessen Stelle ist hingegen eine extrovertierte, provokante Selbstentblößung getreten, insbesondere bei Juergen Teller (geb. 1964) und Terry Richardson (geb. 1965), auf die im Folgenden besonders eingegangen werden muss. Ihre Selbstbildnisse im Modefoto, in dem sie sich mit Modellen oder Prominenten leicht bekleidet vor der Kamera vergnügen, sind in Folge von Newtons Selbstinszenierungen mit Aktmodell zu sehen. Doch handelte es sich bei Newton noch um eine Verdeutlichung des Produktionsszenarios, um die Bedingtheiten des fotografischen Bildes aufzuzeigen, so präsentieren sich heute Modefotografen als aktive Teilnehmer am Bildgeschehen, ohne als Fotograf kenntlich zu sein. Zudem wird das Selbstbildnis primär kommerziell, da es für Werbung eingesetzt wird – der Fotograf als werbewirksames Image – und eine selbstreflexive Befragung überholt zu sein scheint.

¹¹³⁰Vorreiter dieser Entwicklung war Benetton in den 90er Jahren. Vgl. Russo, Roberta: Oliviero Toscani. In: Lynne Warren (Hrsg.): *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Band 3, New York, London: Routledge, 2006, S. 1550–1553, hier S. 1552.

¹¹³¹Vgl. Lehmann 2002, S. T5.

¹¹³²Lehmann 2002, S. T5.

¹¹³³Nan Goldins intime Aufnahmen ihres Freundeskreises sind beispielsweise laut Weber ebenso von einer „naiven“ Intimität geprägt wie die Arbeiten Tillmans' oder Tracey Emms. Vgl. Weber 2006, S. 46.

Die Einführung in den zweiten Zeitabschnitt hatte mit einer Modefotografie von 1963 begonnen, in der der Modefotograf nur eine untergeordnete Rolle im Bildgeschehen spielte, [Abbildung 24].¹¹³⁴ Dabei war die Sichtbarmachung der Physiognomie des Fotografen – bzw. des Modells, das einen Fotografen darstellte – nicht möglich, für die Bildaussage aber auch nicht relevant. Meist war es damals nicht von Interesse, wer hinter dem Modebild steckte. Und auch in den Jahrzehnten zuvor spielte der Modefotograf nur eine untergeordnete Rolle, wie Sontag für Fotografen im allgemeinen postuliert, denn sie verschwinden hinter dem Bildgegenstand.¹¹³⁵ In der Tat war damals der Illusionismus das Ziel der Aufnahme. Heute, über 40 Jahre später, stellt sich das Bild des Modefotografen vollkommen anders dar. Anhand einer Werbeanzeige für den Kofferhersteller Samsonite wird der Wandel besonders deutlich, [Abbildung 56].¹¹³⁶

Dort ist der Modefotograf Nick Knight (geb. 1958) in seinem Londoner Studio zu sehen. Er sitzt selbstbewusst auf der Kante eines Tisches und zieht mit seiner rechten Hand großformatige Abzüge aus einem Koffer. Dabei hat er insgesamt eine lässige Haltung eingenommen, seine linke Hand greift in die Hosentasche seines dunkelblauen Anzugs, sein rechter Fuß ist hinter dem aufgestellten linken Bein angewinkelt. Das Hemd ohne Krawatte ist weit geöffnet. Knight schaut den Betrachter mit einem angedeuteten Lächeln an. Auf dem Tisch vor ihm liegen eine Digitalkamera, die in der Regel dazu verwendet wird, um die Lichteinstellungen und das Arrangement zu überprüfen, sowie weitere Abzüge, Bücher über Vögel und ein „Book of the British countryside“, sowie ein Schlüssel und weitere Utensilien. Im Hintergrund ist in mehreren Spiegeln die mehrfache Reflexion eines weiblichen Modells in einem Abendkleid zu sehen, das vor dem Spiegel gestikuliert. Auf der rechten Bildhälfte dominieren eine Lichtenanlage sowie ein Hocker das Bild. Im Vordergrund stehen zwei weitere Koffertaschen, für die geworben werden soll.

Besonders aufschlussreich ist die Tatsache, dass ein Imagetransfer des Fotografen auf die Koffermarke hergestellt werden soll. Denn in dem Text im Bildvordergrund, unterhalb der Koffer, heißt es: „If you travel the world CREATING BEAUTY, carry some as well.“ Und darunter heißt es in kleinerer Schrifttype: „Nick knight, fashion photographer. Always looking for perfection. He travels with the Samsonite Black Label Bayamo luxury collection“. Dass der Fotograf namentlich genannt wird, ist notwendig, weil seine Bekanntheit als „one of the world’s most celebrated fashion photographers“¹¹³⁷ sich zwar auf seine hochstilisierten, digital manipulierten Modefotografien stützt, doch sein Aussehen selbst für die meisten noch kaum bekannt ist.¹¹³⁸ Hier ist der Fotograf selbst zum Werbeträger geworden, woraus

¹¹³⁴Siehe Kapitel 3.2.

¹¹³⁵Vgl. Sontag 1984, S. 130f.

¹¹³⁶U. a. abgedruckt in: Economist, 05.04.2008, S. 19. Auf der Homepage von Samsonite ist zu lesen, dass die Kampagne von TBWA entwickelt wurde und im Februar 2008 von Norman Jean Roy fotografiert wurde. Das Shooting fand in den Park Royal Studios in London statt, wo Knight selbst arbeitet. Vgl. http://www.samsonite.com/samsonite/media_centre/press_releases/2008/2008-01/?t=print. Aufruf am 01.09.2008.

¹¹³⁷Rawsthorn, Alice: Vision Quest. The New York Times, 15.04.2007.

¹¹³⁸Dies kann sich allerdings bald ändern, hat Knight doch das Internetforum „www.showstudio.com“ eingerichtet, in dem er auch in einem Blog selbst zu Wort kommt. Dort sind sowohl Fotografien als auch Filmaufnahmen

sich auch die Aufwertung seines gesellschaftlichen Status' schließen lässt. Wie sich im letzten Kapitel zeigte, haben auch Gundlach und Newton Werbung für Produkte gemacht. Sie waren zudem deutliche Vorreiter in der Wahrnehmung von Modefotografie als Kunstform. Heute erscheint die Modefotografie als künstlerisch-autonom anerkannt und der Modefotograf hat die gesellschaftliche Stellung und das damit verbundene Images eines Künstlers erlangt, was wiederum werbewirksam verwendet werden kann.¹¹³⁹

Ein entscheidender Unterschied ist aber zu erkennen, der den Bedeutungswandel auch des Selbstbildnisses aufzeigt. Während Newton und Gundlach in Werbeanzeigen durchaus beim Fotografieren zu sehen sind, ist Knight hier zwar am Set, aber nicht als Fotograf inszeniert und er ließ sich auch für diese Anzeige von jemand anderem fotografieren. Dass er Modefotograf ist, wird erst in dem beigefügten Text deutlich und für den Leser verständlich. Dies kann als bedeutendes Kennzeichen für die aktuelle Generation von Modefotografen gelten, denn wie sich im Folgenden anhand von Selbstdarstellungen Tellers und Richardsons zeigen wird, stellen sie sich nicht mehr als Fotografen, sondern primär als Bildakteure dar, ohne die Auktorialität zu thematisieren. Es geht dabei mehr um provokante Posen als um eine Auseinandersetzung mit der Medialität. Dass dies aber nicht das vorläufige Ende einer langen Entwicklung im Selbstverständnis von angewandten Fotografen ist, soll schließlich kurz anhand Wolfgang Tillmans' Werk aufgezeigt werden, der einen Rückzug aus der Repräsentation erkennen lässt und somit einen Gegenentwurf zu dieser Entwicklung bildet.

3.3.1 Die Auflösung des illusionistischen Bildbegriffs seit den 80er Jahren und die Selbstinszenierung von Modefotografen

Die zeitgenössische Modefotografie lässt sich vereinfachend in zwei Tendenzen einteilen: Zum einen in den ungeschönten, dokumentarischen und oftmals schockierenden Stil einer Schnappschussästhetik und zum anderen in die Inszenierung einer klassischen Anmut, die sich oftmals mit einer Hyperstilisierung durch digitale Möglichkeiten entfaltet. Diese Tendenzen übertragen sich auch auf unterschiedliche Weise auf die Selbstdarstellungen der Fotografen. Diejenigen Fotografen der jüngeren Generation, die an einer eher klassischen Vorstellung von Schönheit interessiert sind, bringen sich oftmals in bekannter Weise in Selbstdarstellungen in Modeaufnahmen ein. Dies ist beispielsweise bei Peter Lindbergh der Fall, der als Fotograf der damaligen Top Models der 90er Jahre um Claudia Schiffer, Linda Evangelista, Cindy Crawford und Naomi Campbell Ruhm erlangte.¹¹⁴⁰ In Form des Schattens oder anscheinend zufälliger Reflexionen, die bereits bei Newton stilbildend waren, hat er sich in Porträt- und Modeaufnahmen eingebracht. Diese Aufnahmen publizierte er anschließend

men von seinen und anderen Modefotografie-Sets abzurufen. In der Selbstdarstellung heißt es. „SHOWstudio is an online fashion broadcasting company committed to showing the process of creativity. Throughout its first four years, SHOWstudio has consistently broken new ground in pioneering new forms of interactive and motion imagery at its London studio and broadcasting these unique art and fashion collaborations via its award-winning website.“ <http://www.showstudio.com/studio/faq>. Aufruf am 01.09.2008.

¹¹³⁹Siehe Kapitel 2.1.

¹¹⁴⁰Siehe Kapitel 2.1.

in einer eigenen Publikation.¹¹⁴¹ Auch ragt in einem Porträt der Schauspielerin Kate Winslet seine rechte Hand mit dem Belichtungsmesser in den Bildraum.¹¹⁴² Die Durchbrechung der Bildillusion, die diese Aufnahmen auszeichnet, scheinen allerdings nicht in Zeitschriften publiziert worden zu sein.

Jüngere Modefotografen nutzen wie Newton und Gundlach ebenfalls den Schatten zur auktorialen Einfügung, wie Carmen Freudenthal (geb. 1965) und Stefan Ruiz.¹¹⁴³ Beispielsweise fällt Freudenthals Schatten ihres Oberkörpers in einer Modeaufnahme für das Magazin *Blvd.* aus dem Jahr 1999 vom unteren Bildrand ausgehend auf die Straße neben die beiden weiblichen Modelle, [Abbildung 57].¹¹⁴⁴ Auch Ruiz ist hockend links neben dem männlichen Modell als Schatten auf der Straße zu erkennen, [Abbildung 58].¹¹⁴⁵ In dieser Modefotografie fallen noch weitere Schatten ins Bild, deren Zuordnung schwerer fällt. Vermutlich handelt es sich um an dem Set beteiligte Personen wie Assistenten, Stylisten, Hairdresser oder Beleuchter. Die ganze Szene wirkt spontan, weil im Hintergrund ein Flugzeug aufsteigt, zu dem sich das männliche Modell gerade umdreht – somit wirkt auch die Einfügung des Schattens wie ein willkürlicher Zufall. Während Ruiz sich dabei eindeutig als Fotograf identifizieren lässt, da er die Kamera mit seiner rechten Hand vor sein Gesicht hält, scheint der Schatten Freudenthals eher unbeteiligt zu sein. Es zeigt sich somit, dass die auktoriale Einfügung mit Hilfe des Schlagschattens zur Jahrtausendwende längst zu einem Topos der Selbstreferenz im Modefoto geworden ist. Als Vorreiter dieser Selbstprojektion im kommerziellen Umfeld kann Newton gelten, was nachgewiesen wurde.

Diese Form der auktorialen Einfügung ist aber bei hyperstilisierten Bildern nicht mehr möglich, wie zum Beispiel bei David LaChapelle (geb. 1963), der für seine hyperstilisierten, knallbunten und künstlichen Arrangements bekannt ist. Er zeigt sich niemals in seinen Mode- und Porträtaufnahmen. Denn dies würde dem Anspruch zuwiderlaufen, die Illusion eines in sich geschlossenen Bildraumes zu erschaffen.¹¹⁴⁶ Allerdings hat er in seiner Publikation „Hotel LaChapelle“ auch Selbstbildnisse veröffentlicht, die ihn schnapsschussartig zusam-

¹¹⁴¹ „Babeth Dijan – Marianne Oudejans“. Ohne Jahr. Die beiden Frauen sitzen auf einer Brüstung, der Schatten des Fotografen fällt von unten in die rechte Bildecke. In: Lindbergh, Peter: Peter Lindbergh – untitled 116. München: Schirmer/Mosel, 2006, S. 60-61. Auch hat er sich in einem Schminkspiegel mit der Kamera vor dem Gesicht auf dem Set abgebildet, während das Modell Brittany Murphy überrascht in die Kamera schaut. Anscheinend fand die Aufnahme spontan während einer Pause statt, da das Modell einen Pappbecher in der Hand hält und in der Spiegelung neben Lindbergh abwartende Personen zu erkennen sind. In: Lindbergh 2006, S. 70-71. Ebenso scheint die Aufnahme, die ihn in einem spiegelnden Schaufenster eines Buchladens zeigt, vor dem Jamie King steht, in der Pause auf dem Set entstanden zu sein. In: Lindbergh 2006, S. 192-193.

¹¹⁴²In: Lindbergh 2006, S. 218-219.

¹¹⁴³Geburtsjahr von Ruiz nicht ermittelbar, in seinen Publikationen wie Ruiz, Stefan: People. London: Boot, 2006, S. 144, sowie auf seiner Homepage ist nur zu lesen, dass er in San Francisco geboren ist. Siehe: <http://www.stefanruiz.com/>, Aufruf vom 13.09.2008.

¹¹⁴⁴Carmen Freudenthal: Magazin: Blvd, 1999, Models: Olga & Jill, Stylist: Elle Verhagen. Vgl. Chermayeff 2000, Abb. 11.

¹¹⁴⁵Stefan Ruiz: Auftraggeber: Cat/Caterpillar Werbekampagne, 1998. Vgl. Chermayeff 2000, Abb. 10.

¹¹⁴⁶Auch von Tim Walker, der ebenfalls illusionistische Bildwelten schafft, lassen sich keine Selbstbildnisse finden. Vortrag von Jasmin Seck über Tim Walker beim Symposium „Schnittstellen. Mode und Fotografie im Dialog“ in den Hamburger Deichtorhallen am 29.06.2008.

men mit Prominenten, Freunden und am Set seiner Arbeiten zeigen. Diese Trennung von Auftragsarbeiten und privaten Schnappschüssen zeigt aber deutlich, dass er diese Selbstbildnisse abgrenzt, weil sie einer vollkommen anderen Bildauffassung folgen.¹¹⁴⁷ Anhand von LaChapelle zeigt sich wieder eine deutliche Unterscheidung von stilisierten Modeaufnahmen, in denen kein Platz für den Fotografen im Bildraum bleibt, und schnappschussartigen Privataufnahmen, die ursprünglich auch nicht zur Veröffentlichung gedacht waren.

Und auch Ellen von Unwerth, die zuerst selbst als Modell gearbeitet hatte, bevor sie sich einen Namen als Modefotografin machte, hält sich hingegen weitgehend aus ihren Mode- und Porträtaufnahmen heraus. Allerdings hat sie sich 1995 ausnahmsweise mit Hilfe eines großen Spiegels neben einem Modell eingebracht.¹¹⁴⁸ Dieses Selbstbildnis erinnert stark an Helmut Newtons Kompositionen und er war in seiner kühlen Erotik in der Tat ein starkes Vorbild für von Unwerth. Diese Aufnahme entstand 'backstage' und ist daher wie bei Lindbergh – trotz ihrer Komposition – von fast dokumentarischem Charakter, da sie die Arbeit am Set zeigt, die dem Leser von Modezeitschriften sonst verwehrt bleibt. Es handelt sich aber um eine freie, keine Auftragsarbeit.

Wichtigste Tendenz seit den 90er Jahren ist die provokante, nahezu obzöne Selbstentblößung, als deren wichtigste Protagonisten Juergen Teller und Terry Richardson zu nennen sind. Ihre provokanten Aufnahmen sind allerdings nur vor dem Hintergrund der so genannten Schock-Werbung der 90er Jahre möglich gewesen, zu deren wichtigster Vertreter Oliviero Toscani für Benetton zählt. Anhand von soziologischen Untersuchungen wurden die gesellschaftlichen Veränderungen eingangs aufgezeigt, die zu einem Verlust der Trennschärfe von öffentlich und privat führten. Vor diesem Hintergrund bewegen sich auch die Selbstbildnisse von Modefotografen, weil sie diese gesellschaftliche Realität in überspitzter Weise für sich entdeckt haben. Darüber hinaus verstoßen sie noch immer gegen gesellschaftliche Konventionen, insbesondere gegen das ungeschriebene Gesetz des in vielen westlichen Gesellschaften aufgestellten Prinzips der „Nichtbeachtbarkeit“ und „zivilen Unauffälligkeit“. Dies macht Raymond Geuss in seiner Genealogie der Privatheit fest. So sei das Verhalten in der Öffentlichkeit, zwischen Fremden, dadurch geleitet, möglichst unauffällig und unaufdringlich zu sein.¹¹⁴⁹ Nach Geuss liege der Unterschied im Öffentlichen und Privaten auch daran, bestimmte Dinge nur im privaten Umfeld zu tun, dort, wo andere sie nicht wahrnehmen können. „Mit anderen Worten, als anständiger Mensch berücksichtige ich die Furcht, die andere vielleicht davor haben, von meinen Handlungen besudelt oder angewidert zu werden,

¹¹⁴⁷Vgl. LaChapelle, David: Hotel LaChapelle. Boston [u. a.]: Little, Brown, 1999, S. 163. Zudem sagt er, dass er keine visuelle Kommunikation des Modelles bzw. Porträtierten mit dem Fotografen anstrebe. „A lot of the pictures in this book exist only because there was no interference.“ In: LaChapelle 1999, S. 162.

¹¹⁴⁸Backstage, NY 1995. In: Unwerth, Ellen von: Couples. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1998, S. 62-63.

¹¹⁴⁹Vgl. [S. 34f.]Geuss2002 Geuss nimmt das öffentliche Ornamentieren, das dem Philosophen Diogenes nachgesagt wird, als Beispiel gegen solch einen Verstoß. Dies lässt sich wiederum auf Sennett zurückführen, der feststellte, dass Ende des 18. Jahrhunderts, als die Individualität an Bedeutung gewann, Gefühle in der Öffentlichkeit unterdrückt werden mussten. Vgl. [S. 44f.]Sennett1991

und zwingt sie daher nicht, bestimmte Dinge zu beobachten, die ich tue.“¹¹⁵⁰ Wird diesen Grundsätzen nicht gefolgt, zeigt sich eine provokante Wirkung, die z. B. sexualisierte, fast obszöne Selbstdarstellungen Richardsons auslösen. Auch Teller zeigt sich nahezu exzessiv auch unbedeckt, ohne sich dabei allerdings als Fotograf zu inszenieren. Wie Terry Richardson schafft er eine provokante Grenzüberschreitung des Öffentlichen und Privaten, was der Endpunkt der „Tyrannei der Intimität“ zu sein scheint.

Tellers Selbstakte, mit denen er auch als Kunstfotograf Bekanntheit erlangte, sind von einer anderen Herangehensweise als die Newtons geprägt.¹¹⁵¹ Ihm geht es nicht mehr um eine introspektive Selbstbefragung, die sich bei Newton in Krankenaufnahmen finden lassen oder bei Blumenfelds Selbstakt im Familienkreis, der dabei auch die Darstellungsmöglichkeiten der Fotografie hinterfragte, sondern sie zielen eindeutig auf Provokation und loten die Grenzen des guten Geschmacks aus. So zeigt er sich in einer seiner provokanten Selbstdarstellungen, die den bezeichnenden Titel „Arschloch reading kicker“ trägt und 2003 in London entstand, frontal, unbedeckt mit angezogenen Beinen, sodass der Blick des Betrachters unwillkürlich auf seine Geschlecht und seinen Anus gelenkt wird.¹¹⁵² In einem eng gewählten Bildausschnitt ist Teller in einer Sauna sitzend zu sehen, während er eine Fußballzeitschrift liest. Sein Gesicht wird dabei von der Zeitung verdeckt, wohingegen der Blick auf seine Genitalien deutlich inszeniert wird. In einem Zeitungsartikel wird die Frage gestellt, was das mit Kunst zu tun habe, und gleichzeitig beantwortet: „Für sich genommen, bitter nichts – aber als Teil des piktorialen Kosmos von Juergen Teller funktioniert das unverfrorene Selbstporträt perfekt.“¹¹⁵³ Denn er schaffe durch die wenig schmeichelhaften, übermütigen und teils grotesken Aktaufnahmen seiner selbst eine Distanz zum Betrachter und sich selbst. In der Tat sind seine Modelfotografien, wie die 1996 von Kristen McMenamy, auf deren mageren Oberkörper mit Lippenstift in ein Herz „Versace“ geschrieben wurde, von einem direkten, ungeschönten Blick auf den Makel bestimmt, der dem Perfektionsanspruch der Modelfotografie zuwider läuft. Auch die Technik erinnert an einen Schnappschuss, das Inszenierte wirkt vermeintlich real und spontan.¹¹⁵⁴

Dies verbindet Teller mit einem ironischen Umgang mit seiner eigenen Körperlichkeit, wenn er sich zum Beispiel 2004 eng umschlungen mit der Schauspielerin Charlotte Rampling auf einem Hotelbett für des Designer Marc Jacobs zeigt, [Abbildung 59].¹¹⁵⁵ In dieser

¹¹⁵⁰Geuss 2002, S. 45.

¹¹⁵¹In seinen Publikationen und Ausstellungen zeigt er sich in oftmals exhibitionistischer Weise in zahlreichen Selbstdarstellungen. Vgl. Teller, Juergen; Konzeption und Redaktion: Juergen Teller, Ute Eskildsen, Ulrich Pohlmann (Hrsg.): Märchenstüberl. Göttingen: Steidl, 2002; Teller, Juergen: Zwei Schäuferle mit Kloß und eine Kinderportion Schnitzel mit Pommes Frites. Göttingen: Steidl, 2003; Teller, Juergen: Nackig auf dem Fußballplatz. Göttingen: Steidl, 2004; Teller/Rampling 2004; Teller, Juergen: Nürnberg. Göttingen: Steidl, 2006.

¹¹⁵²In: Pohlmann/Matt/Kunsthalle Wien 2004, S. 9.

¹¹⁵³Gropp, Rose-Maria: Versuchte Weltsicht oder Die Rückkehr des Barocks. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 11.07.2004, S. 49.

¹¹⁵⁴Vgl. Poschardt, Ulf: Fühlen, was man sieht. In: Juergen Teller, Ute Eskildsen, Ulrich Pohlmann (Hrsg.): Märchenstüberl. Göttingen: Steidl, 2002, o. S.

¹¹⁵⁵C-Print. 50,8 x 61 cm. Vgl. Pohlmann/Matt/Kunsthalle Wien 2004, Abb. S. 1-2.

Aufnahme, die für eine Anzeigenkampagne entstand, evoziert er eine intime Situation. Er, nur mit seidenen Boxershorts bekleidet, umarmt innig die Schauspielerin, die am Kopfende des breiten Himmelbetts sitzt und er hat sich dabei vom Betrachter abgewandt. Sie hat wiederum ihre Arme um ihn geschlungen und schaut in die Kamera. Auf dem weißen Bettlaken steht ein Tablett mit einem Teeservice. Es soll suggeriert werden, dass die beiden sich in einem luxuriösen Hotelzimmer treffen, um dort ihrer Affäre nachzugehen. Doch diese Aufnahme ist nicht authentisch, sondern hochgradig inszeniert. Zudem kann sie auch als Hinterfragung von Geschlechterpositionen im Sujet des Künstlers mit Modell gedeutet werden: Denn hier ist es der Fotograf, der fast unbekleidet ist, wohingegen seine 'Muse' einen Morgenmantel trägt.¹¹⁵⁶ Doch Teller stellt sich nicht als Fotograf dar, sodass sich auch die Beziehung zwischen den Personen ändert: Sie wirken wie ein Paar, nicht wie in einer Modellsituation. So wird der Fotograf selbst zum Modell und stellt sich nicht mehr als Bildschaffender dar, dabei lässt er jeden Hinweis auf seine Autorschaft verschwinden. Am selben Set entstand noch eine Serie von Aufnahmen, in denen sich Teller, größtenteils vollkommen unbekleidet, zusammen mit Rampling in intimen Posen zeigt. Diese Serie veröffentlichte er unter dem Titel „Louis XV“ in einem eigenständigen Künstlerbuch.¹¹⁵⁷ Dort zeigt er sich überwiegend unbekleidet in provokanten, nahezu obszönen Posen.¹¹⁵⁸ Teller stellt dabei immer wieder, wie auch in anderen Serien, seine Körperlichkeit exhibitionistisch zur Schau, was er hier zusammen mit Rampling in ein theatrales Rollenspiel überführt. Die Inszenierung als Fotograf tritt dabei vollkommen in den Hintergrund, obwohl er in dieser Aufnahme sogar eine Kamera in der Hand hält. Bezeichnend ist auch, dass bei dieser Serie die Grenzen von freien und Auftragsarbeiten verschwinden. Er selbst sagt, dass er den Unterschied seiner kommerziellen Aufträge und seiner privaten Arbeiten verringern möchte.¹¹⁵⁹

Teller geht in seinen Selbstakten bewusst bis an die Grenzen des Darstellbaren. Tatsächlich sind seine Selbstbildnisse kein Ergebnis einer dokumentarischen Bildsprache, sondern zeugen von bewusster Provokation und einem Spiel mit der Rolle des umjubelten Modedefotografen. So sagt er selbst: „The only person I can be as brutally honest as possible with is me.“¹¹⁶⁰ Dies führt er konsequent in seinen Selbstbildnissen zur Vollendung. Sie sind als eine Antithese zu dem perfekten Oberflächenglanz jener Aufnahmen zu sehen, die die verführerische Bildwelt von Mode und Werbung bestimmen. Teller spielt mit der Erwartungshaltung seiner Betrachter, die ihn zuvor als Modedefotografen wahrgenommen haben. Wie seine kommerziellen Arbeiten sind seine Selbstbildnisse nicht nur ein „Bekenntnis zur Einfachheit, zur natürlichen Intimität“¹¹⁶¹, wie es in der Literatur heißt, sondern sie gehen in der angestrebten

¹¹⁵⁶Vgl. Bronfen, Elisabeth: Das Versprechen der Schönheit. Juergen Tellers Frauenporträts. In: Ulrich Pohlmann, Gerald Matt, Kunsthalle Wien (Hrsg.): Juergen Teller. Ich bin vierzig. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004, S. 30–48, hier S. 46.

¹¹⁵⁷Vgl. Teller/Rampling 2004.

¹¹⁵⁸Aus der Serie Louis XV, 2004. C-Print. Vgl. Teller/Rampling 2004, Abb. S. 5.

¹¹⁵⁹Vgl. Matt, Gerald: Gerald Matt im Gespräch mit Juergen Teller. In: Ulrich Pohlmann, Gerald Matt, Kunsthalle Wien (Hrsg.): Juergen Teller. Ich bin vierzig. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004, S. 78–94, hier S. 78.

¹¹⁶⁰Pohlmann/Matt/Kunsthalle Wien 2004, S. 16.

¹¹⁶¹Pohlmann/Matt/Kunsthalle Wien 2004, S. 4.

Provokation weit darüber hinaus. Teller ist insofern auch mit Terry Richardson vergleichbar, der sich 2000 unbekleidet für die Zeitschrift *i-D* fotografierte und zusammen mit seinen Modellen sogar in sexuellen Handlungen ablichtete.¹¹⁶² Der unmittelbare Blick auf die eigene Körperlichkeit mischt sich bei beiden Fotografen mit einer bewussten Provokation und einem ungeschönten, amateurhaften Blick auf sich selbst.

Richardson, Sohn des Modefotografen Bob Richardson, ist dafür bekannt, sich selbst mit Modellen unbekleidet und sogar in sexuellen Handlungen abzulichten und überschreitet damit die Grenzen der Distanzierung von Fotograf und Modell. Er spielt bewusst mit amateurhaften, sehr direkten und unbarmherzig ungeschönten Aufnahmen, so wie auch Teller vorgeht. Sicherlich sind die provokanten Selbstinszenierungen Richardsons im Stil des „Porn-Chic“ als vorläufiger Höhepunkt der Entwicklung der Selbstdarstellung im Modefoto zu sehen.¹¹⁶³ So zeigt er sich beispielsweise unbekleidet mit einem weiblichen Modell, das wiederum nur einen Bikinislip trägt, grinsend einen Strand herunterlaufend: „Terry and Susan“, Malibu, 2004.¹¹⁶⁴ In dieser Aufnahme stellt Richardson seinen erigierten Penis stolz zur Schau. Solchen Aufnahmen verdankt Richardson seine Aufmerksamkeit.

Er arbeitet seit 1997 für das Unternehmen Sisley, in dem er seinen aggressiven, erotischen Aufnahmen im Stil des „Dirty Realism“ umsetzen konnte. So heißt es über ihn:

*„Er folgt der grellen Ästhetik billiger Sexheftchen. Seine Aufnahmen sind sehr oft hart an der Grenze zur Pornografie, zum Teil extrem beunruhigend, aber dennoch immer mit dem Filter der Ironie gemildert“.*¹¹⁶⁵

Allerdings ist die Frage, ob die Ironie nicht in der vermittelten Obzönität untergeht. So zeigt er sich in einer Anzeigenkampagne für Sisley aus dem Jahr 1999 in einem Schafstall, in dem er sich in einem Akt der Sodomie mit einem Schaf inszeniert, [Abbildung 60].¹¹⁶⁶ Er kniet anscheinend unbekleidet hinter einem Schaf, das er an dessen Oberkörper zu sich herangezogen hat. Das Tier hat sich in einer Abwehrbewegung nach links gewandt, der Blitz der Kamera lässt sein linkes Auge rot aufleuchten. Im Hintergrund sind noch weitere, verängstigte Schafe zu sehen. Richardson trägt, wie auf den meisten seiner Selbstinszenierungen, eine übergroße Sonnenbrille. Die Anzeige war für eine Doppelseite angelegt. Auf der rechten Seite sitzt ein nur mit einer schwarzen Bluse und schwarzen Handschuhen bekleidetes Modell auf einer Holzbank. Auf ihrem Schoß hält sie ein kleines Lamm.¹¹⁶⁷ Diese Aufnahmen zeugen einerseits von einer Aufnahmetechnik, die das Ungeschönte, Hässliche, Unperfekte zum Thema hat, andererseits von einer rigorosen Selbststilisierung als jemand, der die Grenzen

¹¹⁶²Vgl. Richardson, Terry: Terry Richardson. Hamburg: Gruner und Jahr, 2003, Stern Special Fotografie, No. 34, S. 10.

¹¹⁶³Zum Tabubruch und der Aufmerksamkeit um jeden Preis siehe Wenzel/Lippert 2008.

¹¹⁶⁴Vgl. Richardson 2003, S. 86/87.

¹¹⁶⁵Wenzel/Lippert 2008.

¹¹⁶⁶„Terry and sheep“, 1998 (Sisley). Vgl. Richardson 2003, S. 9. In einem anderen Katalog auf 1999 datiert: „Big Sur“, 1999. Auftraggeber: Sisley. In: Wenzel/Lippert 2008, S. 192.

¹¹⁶⁷Dies rekuriert erneut auf Geschlechterpositionen: die Frau als mütterlicher Schutz, der Mann als Sexbesessener.

guten Geschmacks längst verlassen hat. Zudem ist hier die Mode absolut zum „Nebenschau-
platz“ verkommen, es scheint allein um die Erstellung eines radikalen Images der Marke zu
gehen.¹¹⁶⁸ Auch verbreitet er selbst Gerüchte, dass es nach Abschluss seiner Shootings zu
sexuellen Orgien komme, sodass Inszenierung und Realität in eins zu fallen scheinen.¹¹⁶⁹

Richardsons Aufnahmen schockieren, und das war es auch, was ihn für Helmut Newton
interessant machte. Auf die Frage, welcher lebende Fotograf ihn am meisten interessiert,
soll er gesagt haben: „Nur einer. Terry Richardson.“¹¹⁷⁰ Richardson überschreitet in der Tat
moralische Grenzen und fordert die Toleranz des Betrachters heraus. Seine Popularität als
Bürgerschreck hat sogar dazu geführt, dass die Modemarke Sisley Terry-Masken aus Pappe
verschenkte.¹¹⁷¹ So erscheint sein Selbstbildnis grotesk auf mehrfache Weise in einer Anzei-
ge von 2000, in der er seine Arme um die Schultern zweier Frauen legt, neben denen wieder-
um links ein Mann und rechts eine Frau stehen. Richardson ist bekleidet, doch alle anderen
Personen tragen nur Dessous und sein Gesicht als Maske vor dem ihren, sodass Richardson
den Betrachter gleichzeitig fünfmal anzusehen scheint.¹¹⁷² Diese Aufnahme suggeriert er-
neut eine dokumentarische Aufnahme der Realität, zu der auch Richardsons imagebildende
Behauptung passt: „Ich fotografiere sozusagen mein Leben. Nichts anderes. Wenn andere
glauben, das sei Werbung, sollen sie doch.“¹¹⁷³

Richardsons Selbstdarstellungen *innerhalb von Modefotos* sind ebenso wie die Tellers von
erschreckender Drastik. Beide tauschen den beobachtenden Platz hinter der Kamera mit einer
bewussten Teilnahme am Geschehen vor der Kamera ein. Dabei geht diesen Selbstdarstel-
lungen aber ein entscheidender Aspekt verloren: Die medialen Bedingungen der Aufnahme
werden nicht mehr hinterfragt, wie es bei den Fotografen der vorherigen Generationen noch
der Fall war. Von einem indexikalischen Umgang mit der Selbstreferenz, in der die Pro-
duktionsbedingungen selbst zum Thema wurden, ist hier nichts mehr zu spüren. Hier ist
der Fotograf plötzlich nicht mehr Fotograf, sondern selbst Modell und somit reines Bildob-
jekt geworden, was eine ikonischen Bildlösung nahelegt. Das Auktoriale, die Reflexion des
Schaffens, ist nicht mehr Intention der Aufnahme, sondern allein das Image des Fotografen,
was sich wiederum auf ältere Topoi wie den sexuell aktiven Fotografen bei „Blow Up“ stützt.
Solche Selbstdarstellungen, die die „Tyrannei der Intimität“ in der Medienöffentlichkeit in
ihren deutlichsten Ausformulierungen evozieren, bewegen sich nicht mehr im Spannungsfeld
von Subjekt und Objekt der Aufnahme, sondern vollziehen eine absolute Objektivie-
rung. Zudem zeigt sich, dass die Entwicklung, dass das Selbstbildnis von Modefotografen
immer selbstbewusster Eingang in das Modefoto findet, mit der Auflösung der Grenzen von

¹¹⁶⁸2006 schuf er in Cannes ebenfalls für Sisley eine Kampagne, die sich durch sexualisierte, billige, pornogra-
fisch anmutende Aufnahmen auszeichnet. In einer der Aufnahmen zeigt sich Richardson als Fotograf, der
eine leicht bekleidete Frau fotografiert. Vgl. Wenzel/Lippert 2008, S. 202.

¹¹⁶⁹Vgl. Siemens, Jochen: Draufhalten – Spaß haben. In: Stern (Hrsg.): Terry Richardson. Hamburg: Gruner und
Jahr, 2003, Stern-Spezial: Fotografie No. 31, S. 6–14, hier S. 14.

¹¹⁷⁰Siemens 2003, S. 8.

¹¹⁷¹Vgl. Siemens 2003, S. 7.

¹¹⁷²„Terry Richardson (center), with four doubles“, 2000, Sisley. Vgl. Richardson 2003, S. 4-5. Eine ähnliche
Aufnahme aus derselben Serie wurde für die Sisley Kampagne verwendet.

¹¹⁷³Siemens 2003, S. 14.

Intimität und Öffentlichkeit einhergeht. Das genuine Ziel der Modefotografie, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, wird nun auf das Selbstbild des Modefotografen übertragen. Dabei wird sogar ein negatives Image vermittelt, dass völlig abgekoppelt von dem fotografischen Können ist, aber dennoch allem Anschein nach als Werbeimage Wirkung erzielen kann.

Einen Rückzug aus der Repräsentation lässt hingegen Tillmans erkennen, der als Gegenentwurf zu dieser Entwicklung an dieser Stelle herangezogen werden soll. Sein Werk ist zudem von besonderem Interesse, weil er die verschiedenen Kontexte von Mode- und Kunstfotografie hinterfragt.

3.3.2 Ein Gegenentwurf – Der Rückzug aus der Repräsentation: Wolfgang Tillmans

Wolfgang Tillmans rückte spätestens seit der Verleihung des Turner-Preises im Jahr 2000 mit seiner so genannten 'close-to-life'-Fotografie ins kunsthistorische Interesse. Obwohl er sich seit Beginn seiner künstlerischen Arbeiten auch mit Stilleben und Landschaftsaufnahmen beschäftigt, wurde er zunächst meist nur als Vertreter einer Jugendkultur und als Modefotograf wahrgenommen. Dass sich seine Modefotografien stark einer neuen Form von Dokumentarfotografie annähern bzw. in ihr den Ursprung haben, wird in der Literatur wiederholt zur Sprache gebracht. Tillmans betonte dennoch immer wieder, dass er kein Modefotograf sei und in der Tat hat er nur über einen kurzen Zeitraum hinweg Modeaufnahmen gemacht. So lässt er sich mit seinen 'dokumentarischen Arbeiten' als Grenzüberschreiter bezeichnen, weil er vom System Kunst zwischenzeitlich in das System Mode wechselte. Der Grund dafür ist darin zu suchen, dass Zeitschriften für ihn ein interessantes Betätigungsfeld boten, um die Institutionalisierung des fotografischen Bildes zu hinterfragen. Finanzielle Erwägungen spielten dabei keine Rolle.

Darüber hinaus ist in dem Kontext der vorliegenden Untersuchung von Bedeutung, dass er die Ästhetik des Zusammenfügens von motivisch völlig unterschiedlich gelagerten Fotos – wie sie bei Zeitschriften üblich ist – in seine Ausstellungsarrangements übernimmt. Die Massenwirksamkeit von Reportagefotografien einerseits und die Ansprache eines vollkommen anderen Publikums über museale Ausstellungen andererseits und die damit verbundene Institutionalisierung des Bildes spielen eine existenzielle Rolle in der Präsentation von Tillmans Arbeiten. In Bezug auf den aktuellen Kunstmarkt gehört Tillmans allerdings unbestreitbar zu den aufstrebenden Fotografen seiner Generation und behauptet mittlerweile auch einen festen Platz im Capital Kunst Kompass.¹¹⁷⁴ Dies lässt sich vermutlich auch auf seine öffentlichkeitswirksamen Arbeiten in publikumsnahen Zeitschriften zurückführen.

Wolfgang Tillmans wurde am 16. August 1968 in Remscheid geboren.¹¹⁷⁵ Frühe Selbstbildnisse entstanden seit Mitte der 80er Jahre im Beisein seiner Freunde und auf Reisen.¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁴Capital Kunstkompass II: Die Aufsteiger. Tillmans belegt den Platz 16. In: Capital, 13/2007, S. 121. Tillmans gehört zu den „zehn besten etablierten Fotografen“ mit einem Umsatz von 1.411.000 Euro. Vgl. Trotha, Brigitte von: Augenblick mal. Fotokunst. In: Manager Magazin, 2008, Heft 3, S. 162–165, hier S. 162.

¹¹⁷⁵Vgl. NGBK (Hrsg.): Partnerschaften. Unterbrochene Karrieren. (Ausst. Kat.) Berlin: NGBK, 2002, S. 117.

¹¹⁷⁶U. a.: „Fragile (Holzhut)“ (1984-007); „Loggia, plastic“ (1984-008); „Loggia, Perspex“ (1984-009); „S-Bahn Blutsturz (self)“ (1987-011); „Amsterdam/mosshat“ (1988-002); „W.T./Selbstportrait“ (1988-005); „Kieler

Sie wirken wie alltägliche, spontane Bilder Jugendlicher. Die Auseinandersetzung mit dem Ich wird seit 1986 zu einer Auseinandersetzung mit der Fotografie als künstlerisches Medium. Das erste wirklich künstlerisch relevante Selbstbildnis ist „Lacanau (self)“ aus dem Jahr 1986 und zeigt ein im Bild fixiertes Sehen, [Abbildung 61]. Nach eigenen Angaben war es eine Selbstbekräftigung (self-affirmation) und eine erste Wahrnehmung als Künstler.¹¹⁷⁷ Die Grundidee, den Blick des Fotografen festzuhalten und den Betrachter eben diesen Blick übernehmen zu lassen, wird fortan immer wieder aufgenommen.

1987 bis 1990 lebte und arbeitet er in Hamburg, wo er seinen Zivildienst machte. Dort hatte er im „Café Gnosa“ 1988 auch seine erste Ausstellung mit dem Titel: „Approaches – Arbeiten mit dem Canon Laser Copierer“.¹¹⁷⁸ Bereits damals waren seine Ausstellungen in Galerien von einer ungewöhnlichen Form der Hängung bestimmt: Neben Fotografien hängt er großformatige Tintenstrahldrucke und Originalseiten aus Zeitschriften, meist ohne Rahmung, die oftmals nur mit Klebeband direkt an der Wand befestigt sind. Die Kombination von alten und neueren Aufnahmen und deren Arrangement dient nach Tillmans dazu, „parallele Gedankenketten aufzuzeigen.“¹¹⁷⁹

Tillmans' Fotografien hatten einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der sich deutlich wandelnden Ästhetik in der Bildsprache der Modefotografie der 80er und 90er Jahre. Unterlag bei den großen, eleganten Magazinen die Kreativität der Fotografen überwiegend den Wünschen der Werbekunden und Designer, so entstanden nun alternative Magazine wie *The Face*, bei denen die Repräsentation der Mode und die Themen selbst den Fotografen überlassen waren.¹¹⁸⁰ Daher wurden sie als Betätigungsfeld auch für Tillmans interessant.¹¹⁸¹ Finanzielle Beweggründe waren hingegen zweitrangig, denn diese Zeitschriften zahlten nur einen Bruchteil von dem, was Fotografen bei größeren Magazinen bekamen.¹¹⁸²

Seit 1989 entstanden Tillmans' Arbeiten für die Style-Zeitschriften *i-D*, *Prinz*, *tango* und *Tempo*, die unter anderem die Technoszene beleuchten, in der sich Tillmans und sein Freundeskreis bewegen.¹¹⁸³ In seinem wohl bekanntesten Modefoto für *i-D* „Lutz and Alex sitting

Straße (self)“ (1988-021). Die Nummern beziehen sich auf das Werkverzeichnis: Tillmans, Wolfgang: *If one thing matters, everything matters*. (Ausst. Kat., London) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003. C-Print.

¹¹⁷⁷Vgl. Tillmans, Wolfgang; Verwoert, Jan/Halley, Peter/Matsui, Midori (Hrsg.): *Wolfgang Tillmans*. London: Phaidon, 2002, S. 8.

¹¹⁷⁸Vgl. Weiermair, Peter: Überlegungen zum Werk von Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst und Wolfgang Tillmans. In: *Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V.* (Hrsg.): *ars viva 95/96 Photographie*, Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst und Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat.) Köln: Kulturkreis im Bundesverb. d. Dt. Industrie, 1995, S. 7–11, hier S. 55. Bereits im Alter von 15 Jahren hatte er angefangen, mit Fotokopien zu experimentieren, beschäftigte sich mit Formen des Layouts, dem Herstellen von Bezügen der Bilder und deren Neuorganisation. Vgl. Tillmans, Wolfgang; Riemschneider, Burkhard (Hrsg.): *Wolfgang Tillmans*. Köln: Taschen, 1995a, o. S. So kam er schließlich auch zur Fotografie, um diese als Quelle seiner Bearbeitungen zu nutzen.

¹¹⁷⁹Wakefield, Neville: Neville Wakefield im Gespräch mit Wolfgang Tillmans. In: *Portikus Frankfurt* (Hrsg.): *Wolfgang Tillmans*. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Portikus Frankfurt, 1995, o. S.

¹¹⁸⁰Vgl. Jobling 1999, S. 35.

¹¹⁸¹Vgl. Tillmans, Wolfgang; Felix, Zdenek (Hrsg.): *Aufsicht*. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001a, S. 5.

¹¹⁸²Siehe Kapitel 1.

¹¹⁸³Vgl. Weiermair 1995, S. 56.

in the Trees“ von 1992, sind seine besten Freunde Lutz und Alex jeweils nur mit einem Mantel bekleidet in einem Baum sitzend zu sehen, [Abbildung 62].¹¹⁸⁴ Diese Aufnahme, in der seine Freunde Modelle spielten und die von einer für ihn typischen dokumentarischen Schnappschuss-Ästhetik eines Amateurs geprägt zu sein scheint, ist aber in Wirklichkeit von durchdachter Theatralik. Diese Modestrecke, die für die Ausgabe „Sexuality Issue“ entstand, führte aufgrund ihrer Darstellung von Sexualität – in einer weiteren Aufnahme hält Alex vorsichtig den Penis von Lutz in ihrer Hand, während beide recht unbeteiligt nebeneinanderstehen – zu einer Kontroverse, an deren Ende das Zurückrufen der Ausgabe stand.¹¹⁸⁵ Tillmans' Fotografien bezeugen oftmals eine zärtliche Sexualität, die sich dem Geschlechtsspezifischen entzieht. Er sieht darin weniger einen Unterschied in den Geschlechtern, als etwas Verbindendes:

„Das hat weniger mit der Geschlechtertrennung zu tun als damit, wie man sie überbrückt, mit den Gemeinsamkeiten, dem gemeinsamen Boden. Aus diesem Grund sind spielerische Elemente und verdrängtes Verhalten ein wichtiger Bestandteil meiner Bilder. Manchmal kommt eine gewisse Androgynie ins Spiel, die sich im gebrochenen Dialog mit dem Glamour äußert.“¹¹⁸⁶

Tillmans gilt laut Florian Illies als derjenige, „der eine fotografische Sprache gefunden hatte für homosexuelle Körperlichkeit, freundschaftliche Körperlichkeit und die Körperlichkeit des Techno.“¹¹⁸⁷ Deutlich wird hier auch, inwieweit sich die Modefotografie von ihren Ursprüngen entfernt hat: Keine Ästhetisierung ist mehr zu erkennen, sondern die Wahrnehmbarmachung eines ungezwungenen Lebensgefühls, was sich deutlich von früheren Modeaufnahmen unterscheidet, wie sich beispielhaft anhand von Aufnahmen Beatons zeigte, [Abbildung 1].¹¹⁸⁸ Tillmans Aufnahmen werden immer wieder als Dokumentation seiner Ge-

¹¹⁸⁴C-Print. Werkverzeichnis-Nr. 1992-046. Vgl. Tillmans 2003, S. 49 sowie Tillmans, Wolfgang; Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.): Wer Liebe wagt lebt morgen. (Ausst. Kat., Wolfsburg) Ostfildern/Ruit: Cantz Verlag, 1996, Kat. 141. Es gehört zur Serie „Like brother, like sister“. Vgl. Tate Britain (Hrsg.): Turner Prize 2000. Tate Britain 2000-2001. An exhibition of work by the short listed artists Glenn Brown, Michael Raedecker, Tomoko Takahashi, Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat.) London: Tate Trustees, 2000, o. S. Serie für i-D, November 1992. Tillmans 2002, S. 146. Er spricht in einem Interview von seinen besten Schulfreunden. Vgl. Halley, Peter: Peter Halley in conversation with Wolfgang Tillmans. In: Jan Verwoert, Peter Halley, Midori Matsui (Hrsg.): Wolfgang Tillmans. London: Phaidon, 2002, S. 8–33, hier S. 8.

¹¹⁸⁵Vgl. Verwoert, Jan: Survey – Picture Possible Lives: The Work of Wolfgang Tillmans. In: Jan Verwoert, Peter Halley, Midori Matsui (Hrsg.): Wolfgang Tillmans. London: Phaidon, 2002, S. 36–89, hier S. 56.

¹¹⁸⁶Wakefield 1995, o. S.

¹¹⁸⁷Illies, Florian: „Ohne Zweifel kann ich nicht nach vorne gehen“. In: Monopol, 2007, Heft 2, S. 56–70, hier S. 58. Bei der Frage, ob es für ihn den homoerotischen Blick gebe, antwortete Tillmans: „Natürlich, nur qualifiziert er nichts, und ich kümmer mich bei meiner Arbeit auch per se nicht darum. Höchstens dann, wenn ich konkret mit einem Bild konfrontiert bin, wo er sich zeigt.“ Jocks, Heinz-Norbert: Von der Zerbrechlichkeit der Nacktheit und der unerschrockenen Suche nach Glück. In: Kunstforum International, 154/ 2001, S. 314–327, hier S. 316. Er möchte Sexualität so selbstverständlich wie alles andere darstellen. Dennoch ist Tillmans aufgrund seiner persönlichen Erfahrung mit AIDS und seiner Homosexualität durchaus politisch, wenn er sich zum Beispiel gegen die Restriktionen der Homosexuellen in Polen und Italien sowie durch den Papst ausspricht. Vgl. Tillack, Anna: Fotograf Wolfgang Tillmans über die Bösen, den Generationenkonflikt und Ecstasy. In: Süddeutsche: Jetzt-Magazin 2./3.6.2007.

¹¹⁸⁸Tillmans hatte zuvor in Hamburg für örtliche Magazine gearbeitet, was ihm auch „kommerziellen Erfolg“ einbrachte. Vgl. Tillmans 1995a, o. S. Zur Aufnahme Beatons siehe Abschnitt 3.1.

neration beschrieben.¹¹⁸⁹ Er betont aber, dass er dabei seine eigenen künstlerischen Ideen umsetzen konnte, dass es keine Auftragsarbeiten gewesen seien, sondern aus eigener Initiative entstanden.¹¹⁹⁰ So schuf er so genannte „Modegeschichten“, fotografische Serien in Populärzeitschriften,¹¹⁹¹ wie die mit Lutz und Alex.

1990 bis 1992 studierte Tillmans am Bournemouth & Poole College of Art and Design in Großbritannien. Vor allem in den 90er Jahren schuf er viele Selbstbildnisse, in denen oftmals nur Körperteile ins Bild ragen und vom direkten Blick auf den eigenen Körper bestimmt sind.¹¹⁹² 1992 bis 1994 lebte er in London,¹¹⁹³ anschließend von 1994 bis 1995 in New York, daraufhin kehrte er 1996 nach London zurück, zusammen mit seinem Lebensgefährten Jochen Klein, mit dem er seit 1995 zusammen war. 1997 starb Jochen innerhalb weniger Monate an den Folgen von HIV. Der Umgang mit dem Tod und der Trauer wurde auch anhand mehrerer ergreifender Selbstdarstellungen thematisiert, [Abbildung 63].¹¹⁹⁴ Tillmans setzt sich engagiert für die AIDS-Aufklärung und den würdevollen Umgang mit den Erkrankten ein.¹¹⁹⁵

1998 bis 1999 hatte Tillmans eine Gastprofessur im Fachbereich Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg inne. Ende der 90er Jahre entstanden verstärkt Selbstdarstellungen, in denen der Künstler selbst kaum mehr traditionell in Erscheinung tritt. Vielmehr nutzte er Schatten oder richtete seinen Fokus auf einzelne seiner Körperteile.¹¹⁹⁶ Er schien sich fast vollständig aus dem Selbstbildnis zurückzuziehen. 2000 erhielt er als erster Fotograf den Turner-Preis der Tate Britain, London.¹¹⁹⁷ 2003 bis 2006 war er Professor an der Städelschule, Frankfurt am Main.¹¹⁹⁸ Seit Anfang 2007 betreibt er eine eigene Galerie „Between Bridges“ in London, im Eingang seines Ateliers. Er zeigt dort Arbeiten anderer Künstler, die er sehr schätzt und denen er ein Forum bieten möchte.¹¹⁹⁹

¹¹⁸⁹ „Tillmans zeichnet ein ebenso intimes wie lebensfrohes und würdevolles Bild seiner eigenen Generation, das frei ist von vordergründiger Frustration und Aggression und getragen wird von Toleranz gegenüber Individualität und Selbstbestimmung des Einzelnen sowie dem Gefühl für ein soziales Miteinander.“ Weiermair 1995, S. 6.

¹¹⁹⁰ Vgl. Tillmans 2001a, S. 8.

¹¹⁹¹ Vgl. Tillmans 1995a, o. S. Später arbeitete er einmal für Vogue, um, wie er sagte, „die Modefotografie zu hijacken“. Urbauer 1999, S. 627.

¹¹⁹² U. a.: „cut finger in glass of water“ (1991-007), „boot/foot“ (1992-040), „four boots“ (1992-041), „Stiefelknecht III“ (1993-006), „feeling the air between my skin and my trousers“ (1993-048), „Naoya Tulips“ (1997-111), „Strandkorb“ (2001-079). Die Nummern beziehen sich auf das Werkverzeichnis: Tillmans 2003. C-Print.

¹¹⁹³ Es entstehen auch Arbeiten für Interview und Vibe. Vgl. Weiermair 1995, S. 56.

¹¹⁹⁴ Wird im Folgenden noch behandelt.

¹¹⁹⁵ So schuf er u. a. die Fotografien für eine 2006 erschienene Informationsbroschüre: „We must provide HIV treatment“. Hg. von der Treatment Action Campaign and HIV i-Base, Kapstadt 2006. Zu finden auf der Homepage des Künstlers: <http://www.tillmans.co.uk/>, Aufruf vom 15.03.2008.

¹¹⁹⁶ U. a.: „Shades“ (2001-091), „Shadowplay“ (2002-081), „sunset feet“ (noch nicht im WVZ, Galerie Daniel Buchholz, Köln). Die Nummern beziehen sich auf das Werkverzeichnis: Tillmans 2003. C-Print.

¹¹⁹⁷ Vgl. Tillmans 2001a, S. 200. 2001 erhielt er das Honorary Fellowship vom The Arts Institute at Bournemouth.

¹¹⁹⁸ Vgl. Tillmans, Wolfgang; Inka Schube für Freunde des Sprengel Museum Hannover e. V. (Hrsg.): Wolfgang Tillmans. Sprengel Installation (+4). (Ausst. Kat.) Hannover: Sprengel Museum, 2007, S. 40.

¹¹⁹⁹ Vgl. Illies 2007, Heft 2, S. 66.

In Tillmans' Werkverzeichnis lassen sich rund 70 Selbstdarstellungen finden, doch explizit als Fotograf stellt er sich nie dar.¹²⁰⁰ Und auch in seinen Rauminstallationen zeigt er – wenn auch wenige – Selbstdarstellungen. So hat er sich beispielsweise in seiner Installation in der Tate Britain, für die er den Turner Prize erhielt, zwar auch mit zwei Selbstdarstellungen präsentiert, doch diese wurden zwischen der kaleidoskopartigen Hängung zahlreicher weiterer Fotografien nicht gesondert präsentiert und waren daher für die Besucher kaum erkennbar. Zwischen weit über 70 Abzügen unterschiedlichster Größe und raumgreifender Hängung – teils in motivischen Gruppierungen, teils einzeln und die gesamte Raumhöhe einnehmend und nur mit Klebeband direkt an der Wand befestigt – kam den Selbstdarstellungen nur eine untergeordnete Rolle zwischen Stilleben, Porträts, Landschaftsaufnahmen und abstrakten Werken zu.¹²⁰¹ Und auch in der Installation im Portikus Frankfurt am Main, 1995, integrierte er die Selbstdarstellung „deranged granny (self)“, [Abbildung 64], so, dass sie als Selbstinszenierung nicht zwischen den anderen Werken herausragte.¹²⁰² Vielmehr kann nur der Betrachter, der sich vorher eingehender mit seinem Œuvre beschäftigt hat, hier überhaupt eine Selbstdarstellung ausmachen. Entscheidend bei seinen Installationen ist zudem die vollständige Vermischung der Systeme Kunst und Mode, wenn er ausgeschnittene Zeitschriftenseiten neben Vintage Prints klebt und somit die Kontexte der Präsentation auflöst. Tillmans ging es dabei zudem, wie er selber sagte, um die Beziehungen zwischen den Bildern und die Anteilnahme des Betrachters:

„It's not all personal, although that is one level. The viewer should be encouraged to feel close to their own experiences of situations similar to those that I've presented to them in my work. They should enter my work through their own eyes, and their own lives – not through trying to piece together mine.“¹²⁰³

Tillmans appelliert somit an den Betrachter, seine eigenen Erinnerungen und Gefühle in die Installation einzubringen. Dabei dient ihm die unchronologische, anscheinend willkürliche, raumgreifende Hängung dazu, neben formalen Korrespondenzen auch seine eigenen Erfahrungen zu visualisieren. Neben dieser Verarbeitung ist auch die motivische und formale dynamische Korrespondenz zwischen Bildern entscheidend, die aufgrund der Hängung zahlreiche Möglichkeiten des Verständnisses bietet. So sei kein Weg, keine Lesart und keine Interpretation seiner Arbeit falsch, so Tillmans.¹²⁰⁴

Der Umgang mit der fotografischen Medialität wird anhand der Hängung seiner Werke besonders deutlich. Denn durch den Kontext determiniert sich die Bedeutung der Fotografie, die laut Barthes polysemisch ist.¹²⁰⁵ Wie Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz „Die diskursiven

¹²⁰⁰Vgl. Tillmans 2003.

¹²⁰¹Es handelte sich um „Lacanau, self“, 1986 und „moonrise, Puerto Rico“, 1995. Vgl. Tate Britain 2000.

¹²⁰²Installationsansicht in: Tillmans 1996, S. 153. Die Selbstdarstellung liegt auf dem vordersten Tisch. Vgl. Werkverz.-Nr. 1995-055, C-Print. Vgl. Tillmans 2003, S. 99.

¹²⁰³Halley 2002, S. 33.

¹²⁰⁴Vgl. Tillmans 2007, S. 5.

¹²⁰⁵Siehe Kapitel 2.1.

Räume der Photographie“¹²⁰⁶ anhand einer Fotografie und einer Fotolithographie von Timothy O’Sullivan verdeutlicht, gehören die beiden Bilder getrennten Bereichen von Kultur an, weil sie in und als unterschiedliche Medien publiziert werden:

„Sie setzen verschiedene Erwartungen im Verwender des Bildes voraus, sie übermitteln zwei voneinander unterschiedliche Arten des Wissens. In einem neueren Vokabular möchte man sagen, daß sie als Repräsentationen innerhalb von zwei voneinander getrennten diskursiven Räumen, als Mitglieder zweier unterschiedlicher Diskurse, operieren.“¹²⁰⁷

Zudem stellt sie fest, dass sich der ästhetische Diskurs, der sich im 19. Jahrhundert entwickelte, durch Ausstellungsräume festigte. Dies hatte zur Folge, das alles, was aus dem musealen Raum ausgeschlossen war, im Hinblick auf seinen Status als Kunst marginalisiert wurde.¹²⁰⁸ Anhand der Arbeiten von Tillmans, die er sowohl in Zeitschriften als auch in Museen und Galerien zeigt, werden diese Diskurse um das fotografische Bild thematisiert. Somit vollzieht er auch eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Systemen wie Mode, Kunst oder Dokumentation, die für die Modefotografie seit ihrer Musealisierung bedeutsam ist. Denn die Neukontextualisierung führt, wie bereits gezeigt wurde, immer auch zu einer veränderten Rezeption und zu einem Funktionswandel.

Dabei bieten ihm Szene- und Lifestyle-Magazine die Möglichkeit, Bilder immer wieder neu zu arrangieren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹²⁰⁹ Die traditionelle Unterscheidung von angewandter und freier Kunst stellt sich für ihn daher nicht:

„Von Anfang an habe ich Fotografie als angewandte Kunst wie auch als museale Kunst verstanden und deshalb nach Anwendungsmöglichkeiten und Orten gesucht, die sowohl im Ausstellungs- wie im fotojournalistischen Kontext die Institutionalisation des Bildes hinterfragen. Nachdem ich nun die letzten Jahre in der Welt der Kunst gearbeitet habe, ist mir bewußt geworden, wie sehr mir daran liegt, den weiter gefaßten Status eines ’angewandten’ Fotografen beizubehalten – was immer das heißen mag. Ich habe Probleme mit der Trennung zwischen künstlerischer und kommerzieller Fotografie; diese Unterscheidung ist in Europa besonders stark ausgeprägt, da hier ein künstlerisches Foto auch ein Kunst-Objekt zu sein hat. [...] Mir gefällt das Unmittelbare an der publizierten Fotografie, daß sie lebensnah und nützlich ist und überall und jederzeit spontane Inspiration vermitteln kann.“¹²¹⁰

¹²⁰⁶Vgl. Krauss 1998a, S. 40-58.

¹²⁰⁷Krauss 1998a, S. 41.

¹²⁰⁸Vgl. Krauss 1998a, S. 42.

¹²⁰⁹Vgl. Tillmans, Wolfgang; Portikus Frankfurt (Hrsg.): Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Portikus Frankfurt, 1995b, o. S. So hat er auch die Bilder, die er 1995 in dieser Ausstellung gezeigt hat, gleichzeitig im Musikmagazin Spex, Ausgabe 9/1995 veröffentlicht.

¹²¹⁰Wakefield 1995, o. S. Vgl. dazu auch: Lütgens, Annelie: Kein Stoff für Voyeure. In: Wolfgang Tillmans, Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.): Wer Liebe wagt lebt morgen. (Ausst. Kat., Wolfsburg) Ostfildern/Ruit: Cantz Verlag, 1996, S. VI-VIII, hier S. VI. So sagt er: „[...] ich bin von der Unmittelbarkeit und Omnipräsenz von Zeitschriften begeistert. Manchmal kann einem eine Zeitschrift einen Freiraum bieten, in dem man einfach Bilder als das zeigen kann, was sie sind. Ich benutzte die Zeitschrift [i-D] als Katalysator, um etwas zu inszenieren, was ich sehen wollte.“ Tillmans 2001a, S. 8.

Bewusst spielt er mit den verschiedenen Kontexten, um sie für sich nutzbar zu machen und ihre Gebrauchsweisen zu hinterfragen. Er stellt implizit die Frage, ob eine Fotografie in einer Zeitschrift aufgrund ihres Veröffentlichungsortes von weniger künstlerischem Wert sei und gibt gleichzeitig die Antwort, dass es nicht so ist. Somit überwindet Tillmans tatsächlich die Trennung von Kunst und Kommerz, an der Blumenfeld noch scheitern musste und mit der Newtons Understatement spielte. Er steht somit am Endpunkt einer rund einhundert Jahre dauernden Entwicklung.

Wolfgang Tillmans hat im Unterschied zum Autodidakten Erwin Blumenfeld und dem gelernten Berufsfotografen Helmut Newton eine akademische Ausbildung erhalten, wobei das Interesse an der Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmedium bereits in seiner Jugendzeit auflebte.¹²¹¹ Seine Tätigkeit im Bereich der Modefotografie begann erst, als er sich als dokumentarisch-künstlerisch arbeitender Fotograf bereits einen Namen in der Kunstwelt gemacht hatte. Gewissermaßen verhält sich dies diametral zu Newtons Biografie, der zunächst rein angewandt tätig war und erst im Alter von über 50 Jahren eigene Bücher und Ausstellungsprojekte konzipierte. Tillmans hingegen verwendet Zeitschriften als eine künstlerische Veröffentlichungsform. So sagt er:

„Ich habe nie eine Karriere als Modefotograf gemacht – und wollte das auch nie –, doch ab und zu habe ich auf Mode als Rahmen oder Katalysator für meine Arbeit zurückgegriffen. Die meisten meiner Arbeiten, die in Zeitschriften veröffentlicht wurden, waren Porträtaufnahmen oder soziale Dokumentationen.“¹²¹²

Tillmans' neue, unmittelbar und unverstellt wirkende Bildsprache war wegbereitend in der dokumentarisch anmutenden Modefotografie der 80er und 90er Jahre und dem damit verbundenen ästhetischen Umbruch. Diese Unmittelbarkeit bewahrt er sich auch in seinen Selbstdarstellungen, die einer konventionellen Auffassung von Selbstporträts zuwiderlaufen: Tillmans verstellt meist den Blick auf seine Physiognomie, indem er an seinem Körper herabfotografiert.

Tillmans hat bislang keine Autobiografie herausgegeben, doch das Werkverzeichnis kann durchaus als eine wichtige Selbstäußerung mit autobiografischem Anspruch verstanden werden. Dies wurde bereits in der Literatur thematisiert: „Wenn sich in Tillmans' Fotografien eine bestimmte Art von Erzählung andeutet, dann die der Chronik. Doch die Chronik hat in diesem Fall aus einer Reihe von Gründen mehr von einer Schilderung als von einem Tagebuch und unterscheidet sich deutlich vom Fotojournalismus und Dokumentarfotografie.“¹²¹³ Bei Tillmans' Œuvre handelt es sich in der Tat keinesfalls um ein visuelles Tagebuch, da er Öffentlich und Privat trennt und sich in seinen – meist überhaupt nur sehr schwer als diese

¹²¹¹Die unterschiedlichen Ausbildungswege sind nicht zu unterschätzen. So weist Gundlach darauf hin, dass „nahezu jeder angehende Photojournalist zusätzlich zur praktischen Ausbildung ein Hochschul- oder Fachhochschulstudium absolviert. Das Wissen von Medien-, Sozial- und Kunstgeschichte, Techniken der Bildanalyse fließt in seine Arbeit ein. Das mag den Blick oder das Ereignis 'entmythologisieren', jede Form von naiver Freude verbieten.“ In: Arbeitskreis Photographie Hamburg e. V. 1996, S. 9.

¹²¹²Tillmans 2001a, S. 8.

¹²¹³Tillmans, Wolfgang: Burg. Köln: Taschen, 1998, o. S.

zu entziffernden – Selbstbildnissen so stark zurücknimmt, dass sie einen wirklich intimen Einblick in sein Seelenleben kaum erlauben. So hat Giorgio Verzotti recht, wenn er schreibt: „Tillmans bietet keine Autobiografie in Bildern, die uns von seinem Lebenswandel und seinem Verhältnis zur Welt erzählt; denn es gibt in seinem Werk zu viele Leerstellen, zu viele Schattenzonen aus dem Privat- und Berufsleben, über die uns die Bilder kaum etwas erzählen.“¹²¹⁴ Über sein Werkverzeichnis äußert sich Tillmans selbst:

„Dieses Projekt lässt sich vielleicht als ultimative Historisierung betrachten, doch in Wirklichkeit wird alles wieder aufgerissen, kann in jede Richtung gehen. Ich versuche, allen Bildern gleich viel Bedeutung beizumessen, indem ich sie auf ein Format von sechs mal sechs Zentimetern festlege.“¹²¹⁵

Diese Egalität macht es für den Betrachter so schwer, die autobiografisch geprägten Aufnahmen von anderen zu unterscheiden, möglich ist dies oftmals nur durch intensive Kenntnis der Biografie des Künstlers.

Viele von Tillmans' Selbstdarstellungen sind in Form eines überhöhten Subjektivismus entstanden, wenn er beispielsweise an seinem Körper herabfotografiert und somit den Blick auf seine eigene Physiognomie verhindert. So laufen diese Selbstdarstellungen der konventionellen Porträtauffassung entgegen, verdeutlichen aber stattdessen die Präsenz des Fotografen, sodass eine Umdeutung des Indexikalischen erfolgt. Denn der Bildentstehungsprozess wird ebenso wie das „Off“ des Bildes thematisiert und die Bildillusion als in sich geschlossener Bildraum destruiert, wie sich im folgenden zeigen wird.

In Tillmans' Werk lässt sich eine Abkehr von dem Exhibitionismus erkennen, den Fotografen seiner Generation wie Teller und Richardson provokant vertreten. In seinem, für sein Werk nahezu symptomatischen Selbstbildnis „Lacanau (self)“ aus dem Jahr 1986 wird die Physiognomie des Fotografen nicht erkennbar, [Abbildung 61].¹²¹⁶ Stattdessen hat Tillmans die Kamera an seinem Körper herab gerichtet. Nur schemenhaft sind aufgrund der ungewöhnlichen Bildkomposition ein rosa T-Shirt, darunter eine schwarze Sporthose mit weißem Adidas-Aufdruck, darunter wiederum der Unterschenkel und ein Teil der Ferse zu verorten. „Die extremen Verkürzungen, die der Blick in diesem Bereich produziert, verweisen die Rezeption des Körpers ins Imaginäre. Vom Betrachter wird ein hohes Maß an eigener Vorstellungskraft, aber auch eine gewisse Bereitschaft, sich auf das Rätsel der ungewohnten Ansicht einzulassen, gefordert.“¹²¹⁷ Dieses Selbstbildnis hat Tillmans bewusst häufig in verschiedenen Ausstellungen und Publikationen gezeigt. Darüber hinaus betont er auch dessen Bedeutung. Das im Bild fixierte Sehen deutet er selbst als sein erstes abstraktes Foto,

¹²¹⁴Verzotti, Giorgio: Wolfgang Tillmans. Aufsicht. In: Wolfgang Tillmans, Zdenek Felix (Hrsg.): Aufsicht. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 13–16, hier S. 13.

¹²¹⁵Tillmans 2003, S. 307.

¹²¹⁶C-Print. Werkverzeichnis-Nr. 1986-002. Vgl. Tillmans 2003, S. 14; Tillmans 1996, S. 3; Tillmans 1998, o. S.; Tillmans 2002, S. 8; Hammer Museum Los Angeles/Museum of Contemporary Art Chicago (Hrsg.): Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat., Los Angeles, Chicago) New Haven and London: Yale University Press, 2006, S. 19.

¹²¹⁷Weinhart 2004, S. 169.

das zugleich auch vollkommen konkret sei. Es sei eine Selbstbegründung und seine erste Wahrnehmung als Künstler.

„It’s also my first abstract picture: you can’t make it out what it is, but it’s actually totally concrete at the same time. And it was about this moment of reaffirmation, or self-affirmation – I am. It was like coming out to myself as an artist.“¹²¹⁸

Es wird von ihm auch als „picture number one“ bezeichnet.¹²¹⁹

Tillmans schuf eine Aufnahme, die nur wenig von ihm selbst preisgibt und eine für Bildmedien ausgesprochen ungewöhnliche Ansicht auf den eigenen Körper zeigt. Doch im Alltag hat jeder Stehende diese Sicht auf seinen Körper, die uns nur meist nicht bewusst wird.

„Obwohl wir einen solchen Blick tagtäglich an uns selbst wahrnehmen können, ist er uns in Bildern kaum vertraut, kreisen doch die Regeln der Selbstdarstellung vornehmlich um die Darstellung des Gesichts. Der extreme Realismus produziert Ähnlichkeit, die dennoch nicht zwingend in Erkennbarkeit mündet. Aus der Ausklammerung des Blickes des anderen, den der Spiegel für gewöhnlich repräsentiert, resultiert ein camouflierendes Entfalten einer Selbstansicht.“¹²²⁰

Die ungewöhnliche Selbstdarstellung bei Tillmans verbindet sich mit einer Abstraktion, deren Bedeutung Tillmans selbst hervorhebt. Durch die extreme Verkürzung entsteht eine abstrakte Aufnahme seiner eigenen Gestalt. Dass Tillmans dabei auf fotografische Vorbilder des Neuen Sehens rekurriert, liegt auf der Hand, waren doch in dieser Strömung ungewöhnliche Perspektiven existenziell. Dies erinnert auch an Munkacsis Selbstdarstellung von 1932, in der er seine Füße und einen Fußabdruck am Strand fotografierte, [Abbildung 22].¹²²¹ Auch hier muss der Betrachter den extremen Subjektivismus einnehmen, wird aber gleichsam von ihm ausgeschlossen, weil er den Blick auf das Gesicht unmöglich macht. Diese Vorgehensweise lässt sich in unserem Zusammenhang auch als indexikalisch beschreiben. Denn das Sehen des Fotografen wird im Bild aus einem subjektiven Blickwinkel fixiert und macht – aufgrund des Herunterfotografierens an sich selbst – das 'Off' des Bildes sichtbar und somit die ihm zugrundeliegenden Aufnahmebedingungen.¹²²² Das fotografische Bild verliert dadurch an Illusionismus, der normalerweise in sich geschlossene Bildraum wird destruiert und das Moment des Auslösens evoziert.

Tillmans' Selbstbildnis ohne Spiegel erinnert an die berühmte „Selbstanschauung 'Ich'“ von Ernst Mach, die er in seiner Schrift „Analyse der Empfindungen“ 1886 veröffentlichte,

¹²¹⁸Vgl. Tillmans 2002, S. 8f.

¹²¹⁹Vgl. Hammer Museum Los Angeles/Museum of Contemporary Art Chicago 2006, S. 18f.

¹²²⁰Weinhart, Martina: Den Tod im Nacken. Über die Dekonstruktion der Selbstdarstellung in der zeitgenössischen Kunst. In: Kunstforum International, 181/ 2006, S. 124–131, hier S. 131.

¹²²¹„Fußabdruck“, 1932. Copy Print. Courtesy: John Harper Esten Collection. Vgl. Gundlach 2005, S. 243. Siehe Abschnitt 3.1.2.

¹²²²Laut Growe wurde in der Moderne der Begriff des geschlossenen Kunstwerks durch Flüchtigkeit, Fragmentarität und Transitorik abgelöst. Vgl. Growe 1983.

[Abbildung 65].¹²²³ Mach porträtierte sich selbst auf einer Chaiselongue liegend, indem er sich das rechte Auge zuhielt und nur das zeichnete, was sich in seinem Blickfeld befand. Dieses Selbstbildnis verdeutlicht exakt, wie sich jeder selbst wahrnimmt. Machs Zeichnung ist von einem absoluten Subjektivismus bestimmt. Der Betrachter nimmt zwangsläufig die Position des Künstlers ein, genaugenommen sogar exakt die Position des Künstler-Auges. Dies ist auch bei Tillmans' „Lacanau (self)“ der Fall.

Ernst Bloch hat Machs „Selbstanschauung“ 1962 in seinem „Selbstportrait ohne Spiegel“ eine prägnante Charakterisierung gewidmet. Dort heißt es: „Noch verblüffender freilich, wenn der Leib nun sich selber anblickt. Sich so anblickt, wie er sich wirklich sieht, nämlich ohne Wünsche, sogar ohne Spiegel.“¹²²⁴ Dies ließe sich ohne weiteres auch auf Tillmans' Fotografie übertragen. Und weiter heißt es:

„Nur daß das Subjekt eben, im Zentrum seines Selbstportraits, gar nicht erscheint: ein Ohnekopf, ein Décapité ist der angeschaute Mensch von sich selbst. Machs deskriptive Ichzeichnung wirkt selbstverständlich höchst dilettantisch, auch der philosophische Zweck, zu dem sie unternommen wurde, ist nicht der beste. Dennoch: Die kopflose Zeichnung des Zeichnenden ist ein Novum in der Geschichte des Selbstportraits.“¹²²⁵

Denn erst der Spiegel macht uns den Eindruck unseres Aussehens vertraut: „Er zeigt unsere Gestalt, wie sie andere sehen; dieser häufige Anblick setzt sich in die Selbstanschauung ein.“¹²²⁶ Ohne Spiegel hingegen können wir unser Gesicht nicht erkennen, obwohl uns dieser Anblick – der Blick am Körper hinunter – vertrauter ist. In Machs Selbstanschauung wird auch das Zeichnen, die Produktion des Werkes, in der Zeichnung festgehalten. Die Hand befindet sich in der Luft.¹²²⁷ Das Fotografieren hingegen ist bei Tillmans' Aufnahme nur indirekt erkennbar, die Kamera wird nicht sichtbar.

Die subjektive Sicht des Fotografen, das Sehen als Bedingtheit des menschlichen Daseins, wird in Tillmans' Werk vielseitig interpretiert und wieder aufgenommen. Dieser subjektive Blick am eigenen Körper hinab verbindet sich mit der Form des „pars pro toto“.¹²²⁸

¹²²³Holzstich aus „Analyse der Empfindungen“, Jena, 1886, S. 14. Aus: Clausberg, Karl: Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip. Wien/New York: Springer, 1999, Reihe: Ästhetik und Wissenschaft, S. 10, Abb. 1.1.a. Vgl. Luyken 2001, S. 41. Zur Bildentstehung: Nach eigenen Angaben hatte ihn 1870 ein Bekannter dazu gebracht, eine Schrift des Philosophen Christian Friedrich Krause zu lesen, in der geschrieben stand: „Aufgabe: Die Selbstanschauung 'Ich' auszuführen. Auflösung: man führe sie ohne weiteres aus.“ Daraufhin entwarf Mach seine Zeichnung. Laut Clausberg hat Mach seine Selbstanschauung „Ich“, um 1870 skizziert. Vgl. Clausberg 1999, S. 1.

¹²²⁴Bloch, Ernst: Verfremdungen I. Dritte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 14.

¹²²⁵Bloch 1968, S. 14.

¹²²⁶Bloch 1968, S. 16.

¹²²⁷In der ersten Zeichnung ist die rechte Hand nicht sichtbar. Wie Mach selbst schrieb, wäre der binokularstereoskopische Sehraum so nicht darstellbar gewesen, weshalb er darauf verzichtete und nur das alleinige Sehfeld des linken Auges darstellte. Vgl. Clausberg 1999, S. 11. Laut Clausberg habe Mach den Blick aus dem linken Auge abgebildet, weil er dann die rechte Hand im Nachhinein hinzufügen konnte, diese hätte sonst zu viel Raum eingenommen. Vgl. Clausberg 1999, S. 15.

¹²²⁸So hat Tillmans in einer Selbstdarstellung aus dem Jahre 1991 seinen Finger, in den er sich geschnitten hatte, in einem Glas Wasser fotografiert: „cut finger in glass of water“. C-Print. Werkverzeichnis-Nr. 19991-007.

Die Grundidee, den subjektiven Blick des Fotografen zu fixieren und gleichzeitig zum Blick des Betrachters zu machen, wird in Tillmans' Werk seit dem Selbstbildnis in Lacanau, 1986, immer weiter fortgeführt und verschiedenen Modifikationen unterzogen.¹²²⁹ Wie Tillmans sagt:

„Ich möchte wiedergeben, wie ich die Welt sehe. [...] Daß ich mir bewußt bin, daß ich jetzt in den Himmel schaue und jetzt auf meine Füße. Ich interessiere mich für sehr verschiedene Aspekte des Lebens, denen ich Raum und Repräsentation geben möchte.“¹²³⁰

So erscheint er auch in einem Cover des Magazins *Index* und somit in einer Auftragsarbeit. In „Udo Kier index cover“, [Abbildung 66],¹²³¹ durchbricht er die Abgeschlossenheit des fotografierten Raumes, indem er von vorne in das Bild greift. Udo Kier ist gerade im Begriff, seine Hände unter einem breiten Edelstahl-Wasserhahn zu waschen, als der Fotograf hilfsbereit mit seinem rechten Zeigefinger auf den Spender der blauen Flüssigseife drückt. Die Situation wirkt skurril, weil im Hintergrund ein Mann asiatischer Herkunft eifrig in seine Fotokamera schaut. Tillmans bringt sich somit als „pars pro toto“ in das Bild ein, das als Cover massenhaft verbreitet wird.

Doch dass die Vorgehensweise des subjektiven Blicks verbunden mit der Inszenierung als „pars pro toto“ auch in einem sehr privaten Moment eingesetzt wurde, zeigt eine Aufnahme von 1997, die mit „Für immer Burgen“ bezeichnet wurde, [Abbildung 63].¹²³² In einer Nahaufnahme ist zu erkennen, wie sich zwei männliche Hände liebevoll halten. Die vom Betrachter aus gesehene rechte Hand ist an ihrem Daumen mit einem grauen Plastik-Clip für die Pulsmessung versehen, von dem ein schwarzes Kabel abgeht und am rechten Bildrand aus dem Ausschnitt verschwindet. Unter den Fingern ist ein roter Gegenstand, vermutlich ein Signalgeber, zu erkennen, sein schwarzes Kabel verläuft ebenfalls oberhalb der Hand bis zum unteren Bildrand. Diese Hand wird von einer linken Hand zärtlich gehalten, die von links in den Bildraum hineinragt. Am Arm befindet sich eine dunkle, sportliche Armbanduhr. Die horizontale Teilung des Bildes wird durch den weißen Bettbezug oberhalb und der blauen Decke unterhalb der Hände noch verstärkt. Die antiseptische Kühle des Krankenzimmers wird durch die Wärme, die die zärtliche Berührung vermittelt, durchbrochen.

Tillmans hat diese ergreifende Fotografie aufgenommen, als sein langjähriger Lebenspartner Jochen Klein im August 1997 an AIDS starb, sehr schnell, ohne dass beide vorher von

Vgl. Tillmans 2003, S. 36. Diese Fotografie ist von der Galerie Daniel Buchholz als Selbstdarstellung bestätigt worden.

¹²²⁹ „Mein Arm“, 1988-007; „Reisebus“, 1989-026; „boot/foot“, 1992-040; „four boots“, 1992-041; „feeling the air between my skin and my trousers“, 1993-048; „Naoya Tulips“, 1997-111; „Strandkorb“, 2001-079 etc. Zur Bedeutung des Index in Tillmans' Werk siehe auch die Werkgruppe der Faltenwürfe: Kleidungsstücke, die auf ihre Träger verweisen. Vgl. Tillmans 2002, S. 38f.

¹²³⁰ Vgl. Tillmans 1998, o. S., zitiert nach Wolfgang Tillmans with Peter Halley and Bob Nickas, *Index*, 3/1997, S. 42.

¹²³¹ C-Print. Werkverzeichnis-Nr. 1996-015. Vgl. Tillmans 2003, S. 112. Als Cover des *Index*-Magazins, No. 2, April 1996 zu sehen bei Tillmans 2002, S. 49.

¹²³² C-Print. Werkverzeichnis-Nr. 1997-101. Vgl. Tillmans 2003, S. 137. Auch: Tillmans 1998, o. S.

der HIV-Erkrankung wussten.¹²³³ Die Fotografie entstand an dem Tag, an dem Jochen starb, „our hands clutching on the day he died“¹²³⁴. Tillmans spricht nur selten darüber, um sein Werk nicht zu sehr mit persönlichen Erfahrungen in Beziehung setzen zu lassen. „I’ve never explained this to anybody before, because I never want to bring my personal life into my work in a direct way.“¹²³⁵ Hier ist keine „Tyrannei der Intimität“ nach Sennett zu verzeichnen, eher eine introspektive Auseinandersetzung mit dem Tod, die zwar im fotografischen Medium inszeniert und schließlich publiziert wird, aber dennoch die Privatsphäre wahrt. Diese Aufnahme erinnert an Nan Goldin, die sich ebenfalls mit der AIDS-Erkrankung in ihrem Freundeskreis fotografisch in ergreifender Weise auseinandergesetzt hat.¹²³⁶ Doch während bei Goldin *Privates und Intimes* öffentlich präsentiert wird und die Privatsphäre keinerlei Schutz mehr zu genießen scheint, so geht Tillmans doch anders vor. Denn seine Fotografien erlauben niemals einen voyeuristischen Blick auf sein Privatleben.

Zudem verweigert sich Tillmans durch einen überhöhten Subjektivismus dem neugierigen Blick des Betrachters, so wie Weinhart im Untersuchungszeitraum Postmoderne eine Entwicklung zum „Selbstbild ohne Selbst“ feststellt.¹²³⁷ Tillmans’ Selbstbildnisse ohne Spiegel versperren den Blick des Betrachters: Er kann keiner Objektivierung zum Opfer fallen, weil sein Gesicht nicht erkennbar wird. Das Selbstbildnis verweigert einen repräsentativen Anblick, wenn er zum Beispiel an seinem Körper hinabfotografiert, wie es in dem Bild „Lacanau (Self)“ von 1986 der Fall ist. Die Sehgewohnheiten des Betrachters werden unterwandert, indem er eine Einstellung wie der der filmischen „subjektiven Kamera“ wählt. Der Blick wird isoliert, der überhöhte Subjektivismus führt gleichzeitig zu einer sehr starken Einbeziehung des Betrachters. Er sieht das, was Tillmans auch sah, aber zugleich wird der Blick auf dessen Gesicht verweigert, der Betrachter somit ausgeschlossen.

Zudem vollzieht sich in Tillmans’ *Œuvre* eine Abkehr vom traditionellen Selbstbildnis als Fotograf im Spiegel, eine Komposition, die er ausgesprochen selten anwendet.¹²³⁸ Tillmans geht sogar so weit, sich aus dem abgedruckten Bild zu eliminieren und seine Präsenz somit völlig zu leugnen. Dies soll anhand des abschließenden Beispiels aufgezeigt werden.

Die Farbfotografie mit dem Titel „Gus van Sant (self)“, [Abbildung 67],¹²³⁹ gehört zu den wenigen Selbstdarstellungen Wolfgang Tillmans’, in denen er sich mit Hilfe eines Spiegels in eine Auftragsarbeit einbringt. Dass er in dieser vorliegenden Fotografie die auktoriale Einfü-

¹²³³Vgl. dazu andeutungsweise: Tillmans 1998, o. S. Vgl. Tillmans 2002, S. 151. Ausführlicher in: NGBK 2002, S. 105f.

¹²³⁴Tillmans 2002, S. 26.

¹²³⁵Tillmans 2002, S. 26.

¹²³⁶Eine vergleichbare Komposition weist: „Gilles’ arm, Paris, France, 1993“ auf. Vgl. Goldin, Nan: Nan Goldin. London: Phaidon, 2001, S. 81. Es ist die letzte Fotografie der Serie von Gilles und Gotscho, ein schwules Paar, das Nan Goldin fotografisch begleitete.

¹²³⁷Von dem Theorem Foucaults vom „Tod des Autors“ ausgehend untersucht sie neben malerischen und grafischen auch fotografische Selbstbildnisse im Spannungsfeld von Expression und Dekonstruktion. Vgl. Weinhart 2004.

¹²³⁸U. a.: „measure“ (1988-008), „Venice/New York (self)“ (1990-018), „brothers“ (1990-043). Die Nummern beziehen sich auf das Werkverzeichnis: Tillmans 2003. C-Print.

¹²³⁹Werkverz.-Nr. 1993-066, C-Print, Vgl. Tillmans 2003, S. 69.

gung mit Hilfe eines Spiegels – und was mindestens ebenso bedeutsam ist, eines Konvexspiegels – gewählt hat, bedarf besonderer Aufmerksamkeit. Bei dieser Fotografie hat Tillmans erneut den Titelzusatz „self“ gewählt, um auf sich selbst hinzuweisen, denn in der vorliegenden Bildanlage ist der Fotograf kaum zu erkennen. Das Portrait wird zunächst von dem Brustbildnis des Regisseurs Gus van Sant in einem Rundspiegel dominiert. Dieser schaut frontal zum Betrachter, der dessen Blick zu erwidern scheint. Er trägt ein weißes T-Shirt und darüber einen schwarzen Pullover. Seine braunen Haare fallen leicht zerzaust in seine Stirn. Sein Gesicht wird auf der dem Betrachter zugewandten linken Seite geringfügig von seinem Hinterkopf überschritten, der sich vor dem Spiegel befindet. Dort ist er dem Betrachter abgewandt, im profil perdu zu erkennen und aufgrund der Fokussierung auf die Spiegelung unscharf abgebildet. Fast das gesamte linke Drittel des Bildes wird von diesem verlorenen Profil dominiert und versperrt dadurch auf dieser Seite den Blick auf den konvexen Spiegel. In der rechten oberen Bildecke und in dem verbleibenden Zwischenraum zwischen Gus van Sant und seinem Spiegelbild sind Teile des goldenen Rahmens zu erkennen. Gus van Sant scheint eine visuelle Zwiesprache mit seinem gespiegelten Ich zu halten.

Am rechten Bildrand ist der Fotograf Wolfgang Tillmans selbst zu sehen. Da er vom Bildrand abgeschnitten wird und zudem durch die konvexe Wölbung leicht verzerrt wiedergegeben ist, ist von ihm nur die Hälfte seines Kopfes und sein rechter Arm zu erkennen. Da er die Kamera vor sein rechtes Auge hält, ist das Gesicht darüber hinaus verdeckt. Er trägt ein grau-schwarz-kariertes Hemd. Ob er seinen rechten Ellenbogen auf einem Gegenstand, der mit einem rotem Stoff abgedeckt ist, abstützt bleibt unklar. Die Kamera fixiert er unterhalb des Objektivs mit der rechten Hand. Hinter ihm befindet sich ein Beleuchter, dessen helles Licht im Spiegel reflektiert wird und den Betrachter fast zu blenden scheint. Links daneben ist eine braune Kommode oder ein ähnliches Möbelstück am unteren Bildrand zu erkennen. Darauf steht eine rote Vase oder ein großes rotes Glas. Zwischen der Vase und der Lampe hängt vermutlich eine ungerahmte Fotografie an der Wand, die aber ebenfalls nur schemenhaft zu erkennen ist. Von diesen wenigen Gegenständen abgesehen wird der Bildhintergrund von einer weißen Wand dominiert, die eine genauere Lokalisierung erschwert.

Wie in der Beschreibung deutlich wird, ist Tillmans kaum zu erkennen, geschweige denn zu identifizieren, da sein Gesicht verdeckt und leicht verzerrt wurde. In der vorliegenden Fotografie wird die Aufmerksamkeit des Betrachters erst durch den Titelzusatz „self“ auf das Selbstporträt gelenkt; das Wort ist also wieder bedeutungskonstituierend.¹²⁴⁰ So wandern die Blicke des Betrachters von dem gespiegelten Porträt Gus van Sants zu dessen realem profil perdu, um schließlich im gespiegelten Hintergrund, also im vor-bildlichen Raum, den Fotografen zu entdecken. Nun wird auch deutlich, dass der Regisseur sich nicht selbst betrachtet. Er schaut nicht, wie zunächst anzunehmen war, sein Spiegelbild an, sondern aus dem Spiegel hinaus auf den Betrachter. Dabei hat er seine Mundwinkel zu einem leichten Lächeln nach oben gezogen, was seinem Amusement an der Aufnahmesituation Rechnung trägt. Genau genommen aber schaut er nicht den Betrachter an, sondern hat in dem Moment der Auf-

¹²⁴⁰Vgl. Barthes 1990b, S. 34. Siehe Kapitel 2.1.

nahme seine Blicke auf Tillmans geheftet. Vielleicht war er belustigt über das Agieren des Fotografen, dessen Spiegelbild er vor sich sah.

Wie bereits eingangs erwähnt, wählte Tillmans für dieses Selbstbildnis einen konvexen Spiegel, dessen Verzerrung er für seine Zwecke nutzte. Doch von einer raumerweiternden Funktion, so wie sie bei Blumenfelds Selbstbildnis mit Akt, um 1948, [Abbildung 8], bildwirksam eingesetzt wurde, ist hier weniger zu spüren. Auch geht es ihm weniger um die perspektivische Konstruktion und Verzerrung des Raumes, mit der Blumenfeld das Darstellungssystem selbst in Frage gestellt hatte. Vielmehr dient der Spiegel nur einem Kunstgriff, den Porträtierten in einer visuellen Zwiesprache mit sich selbst zu zeigen. Da sich der Porträtierte Gus van Sant sehr nah an dem Spiegel befindet, verdeckt er fast zwei Drittel des gesamten Bildes. Tillmans ist daher auch nicht im Zentrum des Bildes oder des Spiegels zu verorten, sondern nur am rechten Bildrand. Dies erinnert an André Kertész Selbstbildnis mit Akt, 1933, das im Vergleich zu Blumenfeld bereits herangezogen wurde.¹²⁴¹ Zu unterscheiden ist aber der Umstand, dass dort das Modell nur im Spiegel zu erkennen war. Tillmans verdeutlicht hingegen zwei Bildebenen: die vor dem Spiegel befindliche Realität und das virtuelle Spiegelbild, in dem er auch als Reflex auftaucht.

Blumenfeld hatte zwar auch den Raum vor dem Spiegel einbezogen, indem er die Brust des Aktmodells vor der Spiegelkugel in den Bildraum ragen ließ, doch die Spiegelung wird in seiner Selbstdarstellung dadurch kaum verdeckt. In der Bildanlage erinnert Tillmans' auktoriale Einfügung eher an das Helmut Newtons von 1981, wo der weibliche Torso in Rückenansicht ebenfalls fast ein Drittel der Fotografie verbirgt, [Abbildung 34].¹²⁴² Bezeichnenderweise wird ebenfalls das linke Drittel des Bildes von einer abgewandten Ansicht dominiert, wodurch sich die Bildkompositionen stark ähneln. Allerdings handelt es sich bei Newton um einen Akt und bei Tillmans um ein Porträt, weshalb der Fokus bei letzterem stärker auf das Gesicht des Porträtierten ausgerichtet ist. Zudem kommt bei Newton dem Umraum ein wichtigerer Platz zu. Doch beide nehmen eine Person von zwei kontrastierenden Seiten auf: einerseits einer scharfen und andererseits einer unscharfen und daher für eine Porträtfotografie unvorteilhaften Ansicht. Die Produktionsbedingungen der Aufnahmen sind ähnlich. Entscheidender Unterschied ist die Verwendung eines planen Spiegels bei Newton und eines konvexen bei Tillmans und Blumenfeld.

Wie bereits bei Blumenfeld dargestellt, eignet sich der Konvexspiegel besonders, um den rückwärtigen Raum miteinzubeziehen. Doch durch die Wahl des engen Ausschnitts und der weißen Wand im Hintergrund dient der Konvexspiegel bei Tillmans weniger der Raumerweiterung, sondern vielmehr dem Spiel mit dem an der Zentralperspektive geschulten Auge und der ungewohnten Verzerrung – ein Aspekt, den Newton durch die Verwendung eines planen Spiegels nicht thematisiert.¹²⁴³

¹²⁴¹ Siehe Abschnitt 3.1.1.

¹²⁴² Siehe Abschnitt 3.2.1.

¹²⁴³ Bezeichnenderweise lässt sich im Werkverzeichnis Tillmans ein weiteres Porträt Gus van Sants finden, das ebenfalls mit einer Verzerrung komponiert wurde: „Gus van Sant“, Werkverz.-Nr. 1993-060, C-Print, Vgl.

Es geht Tillmans nicht wie Blumenfeld und Newton um eine perspektivisch komplizierte Raumkonstruktion, sondern bei ihm steht ein einfühlsames, psychologisches Porträt im Vordergrund. Wie er selber sagt:

„Es gibt heutzutage niemanden, der sich nicht früherer Fotoaufnahmen bewußt wäre. Praktisch vom Tage unserer Geburt an befindet sich in unseren Köpfen eine Enzyklopädie der Repräsentation. Ich denke, meine Arbeit hat in ganz besonderem Maße damit zu tun – das Wissen zu respektieren, das jeder Einzelne von der eigenen visuellen Existenz hat, was das für ihn bedeutet und was Fotografie für ihn bedeutet. Jeder von uns schleppt diese Unmenge von Wissen mit sich herum. In meiner Arbeit kommt es mir im Wesentlichen darauf an, Menschen zwischen diesen beiden Polen zu fotografieren: dem unverfälschten, wie auch immer unschuldigen Ich und dem unvermeidlichen Wissen um und der Vorstellung von sich selbst und der Gesellschaft.“¹²⁴⁴

Wie er selbst sagt, sollen Porträts keine Hierarchie von Fotograf und Porträtiertem verdeutlichen, sondern zielen vielmehr auf eine emotionale Einlassung mit den abgebildeten Personen:

„Das Portrait ist die einzige Form von Abbildung, die auf einer Gleichheit von Subjekt und Objekt beruht. Denn die Portraitierten und der Fotograf müssen sich auf diese Situation als Menschen einlassen, tun sie es nicht, wird das Bild zur Illustration eines imaginären Machtverhältnisses. Nur das beidseitige Einverständnis eigener Verwundbarkeit und Schwäche läßt meiner Meinung nach ein starkes Portrait entstehen.“¹²⁴⁵

Es bleibt also festzuhalten, dass Tillmans in seinem Porträt Gus van Sants wie ein beiläufiger und zufälliger Reflex erscheint. Er stellt sich keineswegs so prominent wie Helmut Newton in Pose. Dass Tillmans sein bildliches Ich sogar weit stärker als Blumenfeld zurücknimmt, zeigt sich an dem schließlich in der Zeitschrift *i-D* veröffentlichten Bildausschnitt. Als erste Seite zu einem Interview mit Gus van Sant, das den Titel „The outsider“¹²⁴⁶ trägt, ist Tillmans' Fotografie über zwei Seiten abgebildet und mit einem das Bild auf der linken Seite überlagernden Text versehen, [Abbildung 68]. Durch die Verkleinerung des Ausschnitts ist Tillmans abgeschnitten, aus dem Bild regelrecht eliminiert. Aus dem Porträt mit auktorialer Einfügung des Bildschaffenden wurde ein bloßes Porträt einer zweiten Person. Der Verweis auf die Produktionsbedingungen und somit auf eine indexikalische Herangehensweise wurde aus dem Bild entfernt. Ob Tillmans sich selber zu diesem Schritt entschlossen hat, oder ob die Bildredaktion dies veranlasste, bleibt unklar. Anzunehmen ist aber, dass Tillmans als

Tillmans 2003, S. 68. Darin sind weder Spiegel noch der Fotograf zu sehen, nur die verzerrte Spiegelung wurde aufgenommen.

¹²⁴⁴Wakefield 1995, o. S.

¹²⁴⁵Tillmans, Wolfgang: Portraits. Köln: König, 2001b, o. S.

¹²⁴⁶Gus van Sant. The outsider. Interview with David Eimer. Photography by Wolfgang Tillmans. i-D. The Underground Issue. no. 134, November 1994, S. 72-76; falsche Angabe bei Hammer Museum Los Angeles/ Museum of Contemporary Art Chicago 2006, S. 178 und Tillmans 1998, o. S.

einer der wichtigsten Fotografen der Zeitschrift *i-D* eine große künstlerische Freiheit zugesprochen bekam, wie er selber sagt: „Ich mache Fotos in kleiner Auflage zwischen Unikat und zehn, darüber hinaus sehe ich dann Bücher, Postkarten und Zeitschriftenstrecken als eine Art hochauflagige Edition, denn die gestalte ich in der Regel auch selbst.“¹²⁴⁷ Zudem ist entscheidend, dass Tillmans in seinem Werkverzeichnis, das naturgemäß auf ein anderes Publikum als die Zeitschrift *i-D* zielt, sein integriertes Selbstporträt abbildete und explizit mit der Bezeichnung „Self“ versehen hat. Der Umgang mit dem Ich ist somit auch an die Veröffentlichungsmöglichkeiten bzw. Medien und somit an das Publikum gebunden, wobei eine Veränderung des Kontextes auch einen Funktionswandel nach sich zieht. Dennoch ist allgemein eine starke Zurücknahme der Präsenz des Fotografen in seinen Auftragsarbeiten zu verzeichnen.

Insofern kann die Zurücknahme aus der Repräsentation bei Tillmans als ein Gegenentwurf zu den provokanten Selbstinszenierungen anderer Vertreter seiner Generation verstanden werden. Denn seine Physiognomie ist niemals zu erkennen. Dass dies eine ganz bewusste Strategie der Selbstinszenierung darstellt, zeigte sich auch daran, dass Tillmans die Komposition des „pars pro toto“ für die überwiegende Mehrzahl seiner Selbstdarstellungen nutzt. Die Ambivalenz von Einbeziehung und Unterbindung des Betrachterblicks bei Tillmans kann schließlich als Fortentwicklung der Tendenzen der Selbstdarstellung bei Newton verstanden werden. Deutlich wird hierbei, dass ein Spiegel zur Selbstvergewisserung nicht mehr notwendig ist und sich Tillmans sämtlicher Konventionen entledigt. So lotet er auch die Medialität des fotografischen Bildes und die Einbeziehung des Blicks als bildnerische Instanz aus. In dieser Vorgehensweise lässt sich bei ihm eine Abkehr vom Exhibitionismus hin zu einem erneuten Rückzug hinter die Kamera und einen Ausschluss des Betrachterblicks erkennen.

Dies unterscheidet ihn evident von zeitgenössischen Positionen wie Tellers und Richardsons, die sich nicht mehr als Fotografen ausweisen, sondern sich als Bildakteure in provokanten Posen abbilden. Sie durchbrechen die Grenzen von Öffentlichkeit und Intimität vollständig und treten dabei nicht einmal als Fotografen in Erscheinung, sondern als aktiv Teilhabende, als Modelle. In dem Kontext der vorliegenden Arbeit ist zudem entscheidend, dass diese Selbstbildnisse nicht mehr der künstlerischen Erprobung, wie bei Blumenfeld, oder als Selbstrepräsentation als Fotograf, wie bei Newton, dienen, sondern primär kommerziell genutzt werden. So soll das Image des Modefotografen auf das Label übertragen werden, ein neuartiger Funktionstransfer, der seine Möglichkeit nur entfalten kann, weil Modefotografen als Künstler-Stars wahrgenommen werden. Von dem alten Ethos eines Berufsfotografen, dessen bildliche Präsenz im Modebild absolut ausgeschlossen ist, ist heute nichts mehr zu spüren. Vielmehr schiebt sich die Selbstinszenierung eines Images in den Vordergrund.

¹²⁴⁷Illies 2007, Heft 2, S. 67. Laut Angaben von Tillmans' Galerie habe allerdings die Redaktion die Entscheidung getroffen, das Bild zu beschneiden. (Gespräch mit Michael Kerkmann, Galerie Daniel Buchholz, 3. Juli 2007.) Dennoch muss er mit der Entscheidung der Redaktion einverstanden gewesen sein.

4 Schlussbetrachtung und Ausblick

„Zwischen Selbstbefragung und Kommerzialisierung – Selbstbildnisse von Modefotografen“: Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung bildete eben diese Dichotomie, die die konträren Aussagen Erwin Blumenfelds und Helmut Newtons verdeutlichen. So wollte Blumenfeld „*Photograph an sich sein, l’art pour l’art*“¹²⁴⁸, wohingegen Newton seine „Profession nicht als edle Kunst [...] betrachten“¹²⁴⁹ wollte. Diese Worte zeugen von einem gegensätzlichen Selbstverständnis, das prägend für die im Metier der Modefotografie arbeitenden Fotografen ist: der Selbstwahrnehmung als autonomer Künstler und der Ausübung eines gewerblich orientierten Handwerks.

Im Verlauf des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts fand eine umfassende Veränderung des Selbstverständnisses von Modefotografen statt: Galten sie zunächst bis in die 60er Jahre als Berufsfotografen, so haben sie seit den 70er Jahren immer mehr an künstlerischer Freiheit gewonnen, bis sie heute den Status eines autonomen Künstlers anstreben, der ihnen auch zugestanden wird, und sich dementsprechend inszenieren. Der zu Anfang noch vorherrschende Antagonismus von autonomer künstlerischer Arbeit und von angewandten Arbeiten vor kommerziellen Hintergrund hat sich aufgrund der Musealisierung von Modefotografien so weit aufgelöst, dass heute beide Bereiche untrennbar erscheinen. In diesem Zusammenhang kommt dem Selbstbildnis eine überragende Bedeutung zu, weil die Integration der Selbstdarstellung in Modefotografien und das selbstbewusste Auftreten der Fotografen im bildimmanenten Raum auch auf eine Anerkennung der Modefotografie als Kunstform zurückzuführen ist.

Der aktuelle Status des Modefotografen als Künstler bzw. Autorenfotograf bildete den Ausgangspunkt der Untersuchung. Im Status quo ist die Tendenz zu verzeichnen, dass sich Modefotografen selbst als Bildakteure in oftmals provokanten Posen abbilden, wovon zeitgenössische Positionen Juergen Tellers und Terry Richardsons beispielhaft zeugen. Dabei dient die Selbstdarstellung der Imagewerbung eines Modelabels, sodass es sich primär um kommerziell orientierte Selbstbildnisse handelt.

Die Untersuchung ging davon aus, dass sich die Verschiebung im Selbstverständnis auf die Selbstbildnisse von Modefotografen auswirkt, die wiederum die Medialität der Fotografie zum Thema haben. Denn viele fotografische Selbstbildnisse thematisieren den Bezug zu der dargestellten Wirklichkeit und hinterfragen die Problematik der Selbstreferentialität. Um das Realismusproblem und die Referentialität des fotografischen Bildes zu analysieren, wurde

¹²⁴⁸Blumenfeld 1998, S. 271.

¹²⁴⁹Newton 2005a, S. 4f.

die semiotische Kategorie der Objektrelation verwendet. Denn die Fotografie ist als Ikon mit einem indexikalischen Referentenbezug und symbolischen Zusätzen zu beschreiben.

Weiterführend wurde hier anhand des fotografischen Selbstbildnisses ein besonders signifikanter Aspekt aufgegriffen: Die (Selbst-)Referentialität der Darstellung, die sich primär als ikonisch oder indexikalisch bezeichnen lässt. Ist eine Selbstdarstellung konstativ und somit bloß beschreibend, handelt es sich um einen ikonischen Zugang zum Realismusproblem; bei einer als indexikalisch zu beschreibenden Darstellung ist die Selbstreferentialität performativ, verweist auf den Akt der Bildentstehung sowie auf den Autor. Diese fotografische Form der Selbstreferenz lässt sich mit der literaturwissenschaftlichen Autobiografieforschung, die Einblicke in die Problematik selbstreferentiellen Erinnerns ermöglicht, aufschlussreich verbinden. Denn Leujeunes „autobiografischer Pakt“¹²⁵⁰ lässt sich trotz der Verschiedenheit der Darstellungssysteme auch auf das fotografische Selbstbildnis übertragen, und auch dort steuert er das Rezeptionsverhalten. Doch bei indexikalischen Selbstbildnissen, denen im Untersuchungszusammenhang eine wesentliche Bedeutung zukommt, ist keine zusätzliche Authentifizierung notwendig, manifestiert sich doch die Autorschaft *im Bild selbst*. Dies kann als medienspezifische Besonderheit des fotografischen Selbstbildnisses gelten.

Anhand der Selbstdarstellungen von Modefotografen wurde entwicklungsgeschichtlich deutlich, dass in dem ersten Zeitraum von ca. 1910 bis 1960 ein ikonischer Umgang mit der Selbstdarstellung stattfand. Anhand dieser ersten Generation von Modefotografen lässt sich einerseits feststellen, dass Modefotografie der Herstellung von Illusion diene und andererseits das modefotografische Werk strikt getrennt von künstlerischen Arbeiten angesehen wurde. So wurden Modefotografen dieser Generation – wie Baron Adolphe de Meyer, Edward Steichen, Martin Munkacsi, Horst P. Horst, Man Ray und André Kertész – als Berufsfotografen im Auftrag angesehen, nicht als freischaffende Künstler. Diese Verweigerung einer Anerkennung als Künstler wurde am Beispiel von Erwin Blumenfeld beschrieben, der zwar in den 40er und 50er Jahren als einer der bestbezahlten Modefotografen galt, dem aber die Anerkennung seitens der Kunstwelt versagt blieb und daher bald in Vergessenheit geriet. Anhand der Analyse von Blumenfelds Selbstdarstellungen lässt sich zudem konstatieren, dass er künstlerische, private und angewandte Werke strikt von einander getrennt ansah, was wiederum symptomatisch für diese Zeit war. Denn obwohl sich die Modefotografie an avantgardistischen Kunstströmungen orientierte, war sie dennoch im öffentlichen Bewusstsein noch keine eigenständige Kunstform.

Für Blumenfeld, als typischer Vertreter seiner Generation, erwies sich die Dichotomie von Hoch- und Gebrauchskunst noch als unüberwindbar. Frühe Selbstbildnisse – insbesondere in seinen Berliner und holländischen Jahren – sind eminent von einem autobiografischen Diskurs geprägt, der die Dokumentation und Auseinandersetzung mit Lebenssituationen in den Vordergrund stellte. So nutzte er das Medium der Fotografie zunächst sozialdokumentarisch, um sich in seinem Familienkreis festzuhalten, was primär einer Erinnerungsfunktion und

¹²⁵⁰Lejeune 1998.

einem genuin privaten Zweck diene; an eine Kommerzialisierung war noch nicht zu denken. Ebenso schuf er eindringliche physiognomische Studien, in denen er sich mit seinem Aussehen auseinandersetzte. Nach der semiotischen Objektrelation sind viele seiner frühen Selbstbildnisse ikonisch, da sie auf der Mimesis des fotografischen Mediums basieren und die Ikonizität in den Vordergrund der Bildgenese und -rezeption stellen. Die Negation des Schaffensprozesses geht dabei einher mit einer Zuweisung des Platzes des Betrachters als stiller Beobachter.

Ein besonders signifikanter Aspekt in Blumenfelds Werk ist die Nutzung des Selbstbildnisses als künstlerisches Experimentierfeld seit Anfang der 30er Jahre, was sich anhand der Selbstbildnissen mit Hilfe von Schatten und Spiegeln zeigt; ein Umgang mit dem Selbstbild als Erprobung verschiedener fotografischer Experimente. Wesentlich im Zusammenhang mit dem Aspekt der Distinktion des privaten und modofotografischen Werks ist dabei, dass einige seiner Bildkompositionen bereits sehr früh angelegt waren und in späteren Jahren auch für kommerzielle Arbeiten wieder aufgenommen wurden, sodass die postulierte Trennung in der Tat als problematisch einzustufen ist. Eine überragende Bedeutung kommt schließlich der Rezeption des Dadaismus und insbesondere des Surrealismus im Blumenfeldschen Œuvre zu, wobei bestimmte Elemente der surrealistischen Bildsprache von Blumenfeld nicht nur in seine Auftragsarbeiten, sondern auch in seine Selbstbildnisse übernommen wurden, wie unbelebte Materie, Spiegel, Solarisationen sowie die Faszination am weiblichen Körper, gepaart mit einer Faszination am Geschlechtertausch und an Androgynität. Als direktes Vorbild ist Man Ray benennbar, aber auch surrealistische Zeitschriften wie *Minotaure*. Diese Selbstbildnisse sind strikt von seinem akt- und modofotografischen Werk zu unterscheiden, in dem er eine überzeitliche, absolute Schönheit schuf, oftmals gepaart mit einer fotografischen Strenge. Seine Selbstbildnisse dieser Zeit sind hingegen antonymisch von einem humorvollen Umgang mit sich selbst geprägt und durchaus nicht an einer Idealisierung oder ästhetischen Überhöhung interessiert. Vielmehr zeichnen sich die fotografischen Selbstbildnisse Blumenfelds durch eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des fotografischen Mediums und auch der Collage aus.

Im Gegensatz zu Blumenfeld verstand sich Newton selbstbewusst als Berufsfotograf, der seine Werke, seien sie nun kommerziell oder frei entstanden, nicht als Kunst wahrgenommen haben wollte. Er strebte einen Status außerhalb des Diskurses der Kunst an, obwohl er die Musealisierung seines Werkes durch Ausstellungen und Publikationen selbst forcierte. Newton betonte immer wieder in einem antiintellektuellen Duktus, dass er kein Künstler sei. Wie deutlich wurde, nahm er einen Status „vor“ der Kunst ein. Anhand Newtons Selbstdarstellungen, die er gleichberechtigt neben kommerziellen und freien Arbeiten ausstellte und publizierte, lässt sich exemplarisch die Diskursverschiebung in der zweiten Generation von Modofotografen der 1960er bis 1980er Jahre aufzeigen. Denn am Ende dieser Entwicklung steht die Musealisierung des Modofotos, die Anerkennung als eigenständige Kunstform.

In seinen Selbstbildnissen während verschiedener Krankenhausaufenthalte seit den 70er Jahren ist ein introspektiver Blick konstituierend, der von einer Selbstbefragung und einer

Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit zeugt. Dabei erwies sich die fotografische Technik als Mittel, sich mit bedrohlichen Situationen auseinanderzusetzen und sich von ihnen distanzieren zu können. Die Referentialität der Fotografie diente hier primär der Distanzierung. In Newtons Selbstbildnissen erwies sich zudem der Dualismus von Voyeurismus und Exhibitionismus als bestimmend, stellte er sich doch sowohl in seinen Selbstbildnissen als auch in seiner Autobiografie als Erotomane dar, bei dem sexuelle Begierde und künstlerisch-schöpferische Tätigkeit in einem Zusammenhang zu stehen scheinen. Insofern war auch die Einbeziehung der feministische Kritik gegen seine Inszenierung von Weiblichkeit aufschlussreich, die sich auf die Rezeption der nationalsozialistischen Ästhetik und des Surrealismus bezog. Doch Newton rezipierte zwar formale Gestaltungselemente, doch nicht die Weltanschauung oder die Inhalte, sodass die feministische Kritik oftmals zu weit geht. Die topische Selbstdarstellung als Fotograf mit Aktmodell in den 70er und 80er Jahren ließ sich zwar einerseits auf Geschlechterpositionen von aktiv und passiv bzw. agierend und posierend zurückführen, so wie es in dem traditionellen Sujet des Malers mit Modell der Fall ist. Doch andererseits zeigt sich auch, dass Newton dabei einen selbstironischen Blick auf seinen Status als Mode- und Aktfotograf warf, denn die Frage nach der Repräsentanz der „Frau als Bild“ verband sich bei ihm mit einer Selbstdarstellung als ausführende(r) Fotograf. Diese provokanten Selbstbildnisse mit Modell, die eine Verführungsszene im Bordell evozieren, bilden zudem den Vorläufer für sexualisierte Selbstdarstellungen im Modefoto späterer Generationen.

Eine überragende Bedeutung kommt im Zusammenhang mit dem Selbstverständnis als Modefotograf denjenigen Selbstbildnissen Newtons zu, die auktoriale Einfügungen im Akt- und Modefoto aufweisen. In diesen Fotografien lotete er die indexikalische Funktion der Fotografie für seine Selbstreferentialität aus und hinterfragte gleichzeitig die Rolle des Betrachters und die Medialität des fotografischen Bildes. So hat er immer wieder, sei es durch Schatten, Spiegel oder durch die Form des „pars pro toto“, die Entstehungsbedingungen des fotografischen Werks aufgezeigt und die Präsenz des Fotografen im außerbildlichen Raum deutlich gemacht. Newtons Werk ist eminent von einem indexikalischen Umgang mit der Selbstreferenz geprägt; und auch die Einfügung in Form eines Cameo-Auftritts oder in effigie bildet eine immer wieder aufgegriffene Inszenierungsstrategie. Seine Selbstbildnisse zeugen durch die bildimmanente Darstellung des fotografischen Szenarios von einem kritischen Umgang mit der Medialität des Bildes. Denn der Bildraum erscheint nicht mehr in sich geschlossen, sondern die Produktionsbedingungen werden explizit thematisiert. Diese auktorialen Einfügungen sind auf ein neues Selbstbewusstsein des Modefotografen zurückzuführen, das seit den 70er Jahren zu erkennen ist, wobei als bislang unerkannter Vorläufer der auktorialen Selbstrepräsentation Cecil Beaton benannt wurde.

In der Generation um Newton gelangten die Fotografen auch in Auftragsarbeiten zu künstlerischer Freiheit, was sich auf Zugeständnisse seitens der Magazine zurückführen lässt. So veränderte sich auch der Umgang mit den Werken bei den Fotografen selbst, denn sowohl Irving Penn als auch Richard Avedon haben ihren angewandten Arbeiten denselben Stellen-

wert wie ihren freien Arbeiten zugestanden. Der Modefotograf wurde zu diesem Zeitpunkt zu einer bekannten Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, zu einem Star, und somit selbst zu einem Werbeträger, wovon z. B. Anzeigenkampagnen mit Newton als Werbeträger für Rolex und die *FAZ* sowie mit F. C. Gundlach für Kodak zeugen. Auch ist die auktoriale Einfügung mit Hilfe des Schlagschattens seit den 70er Jahren im Modefoto immer wieder zu finden. Als wesentliches Ergebnis der Untersuchung dieses Zeitabschnitts ist festzuhalten, dass eine Zerstörung der Bildillusion in Kauf genommen wurde, wenn sich der Fotograf einen Platz *im* Modefoto eroberte und darüber hinaus eine extrovertierte Selbstdarstellung einsetzte, die im Folgenden weiter wirksam blieb.

Denn diese ist schließlich für die Generation nach Newton, die den ästhetischen Umbruch der Modefotografie in den 1980er Jahren bis heute vorantrieb, zum Topos der Selbstreferenz geworden. Hier findet einerseits ein provokanter Umgang mit dem Selbstbildnis im Modefoto, andererseits eine Imageübertragung statt, durch die der Modefotograf heute selbst immer öfter zum Werbeträger wird. Das werbewirksame Image verdrängt somit längst die selbstkritische Reflexion. Dabei wird dem Verweis auf die Produktionsbedingungen kaum mehr Platz eingeräumt, stattdessen treten Modefotografen selbst als Bildakteure auf. Damit verbindet sich eine Wahrnehmung des Modefotografen als exzentrischer Künstler-Star, die bereits seit den 60er Jahren u. a. vom Hollywood-Film und von dem Auftreten der Fotografen in der Öffentlichkeit bestimmt ist. Zudem ist entscheidend, dass das Selbstbildnis nicht mehr der Dokumentation oder künstlerischen Erprobung, wie bei Blumenfeld, oder der Selbstrepräsentation als Fotograf, wie bei Newton, dient, sondern oftmals kommerziell genutzt wird. So soll das Image des Modefotografen, der längst als Künstler anerkannt scheint, auf das Label übertragen werden. Dies ist in erster Linie auf den gesellschaftlichen Wandel zurückzuführen, durch den sich die Grenzen zwischen Intimität und Öffentlichkeit aufgelöst haben, sodass heute eine Zurschaustellung des Intimen in der massenmedialen Öffentlichkeit zum Alltag zu gehören scheint. Insofern kann das massenmedial vermittelte, intime Selbstbildnis von Modefotografen auch als Folge der „Tyrannei der Intimität“¹²⁵¹ verstanden werden, sodass es als ein gesellschaftlicher Indikator Geltung beansprucht. Denn der „Strukturwandel der Öffentlichkeit“¹²⁵² führte zu einem Rückzug ins Private und einer Passivität des massenmedialen Publikums. Dass heute vormals Persönliches oder Intimes öffentlich inszeniert und massenmedial verbreitet wird, ist zum einen auf einen postmodernen Voyeurismus, andererseits auf eine Abstumpfung durch Schockwerbung seit den 90er Jahren zurückzuführen.

In der aktuellen Tendenz in der Entwicklung des Selbstbildnisses von Modefotografen wird der beobachtende Platz hinter der Kamera mit einer bewussten Teilnahme am Geschehen vor der Kamera getauscht. Dieser Vorgang wurde am aktuellen Beispiel von Juergen Teller und Terry Richardsons Kampagnen beschrieben, bei denen auch die vormalige Distanz zwischen Fotograf und Modell aufgelöst wird. Heute ersetzt im integrativen Selbstbildnis im Modefoto das aktive Teilnehmen das distanzierte Beobachten, der Darstellung des Auktorial-

¹²⁵¹Vgl. Sennett 1991.

¹²⁵²Vgl. Habermas 1990.

len wird bei Teller und Richardson eine Absage erteilt, was sich unter anderem auch darauf zurückführen lässt, dass ein Funktionstransfer von der Modefotografie auf das Selbstbildnis vollzogen wurde. Das bedeutet aber auch, dass die indexikalische Herangehensweise durch einen ikonischen Umgang mit der Fotografie zurückgedrängt wird, sodass viele Möglichkeiten der bildlichen Selbstreferentialität verloren gehen. Die provokanten Selbstinszenierungen der neueren Generation lassen sich allerdings auch auf ein verändertes Rezeptionsverhalten zurückführen.

Einen Gegenentwurf zum kommerziellen und obzönen Exhibitionismus bildet Wolfgang Tillmans, der sich bereits einen Namen als Künstler gemacht hatte, bevor er sich Zeitschriftenaufträgen zuwandte. Seine Selbstbildnisse zeugen von einem Rückzug aus der Repräsentation, denn er nutzt vorwiegend die Form der Selbstdarstellung als „pars pro toto“, die von Newton bereits im Modefoto zum ersten Mal angewandt wurde. Seine Selbstbildnisse, die größtenteils ohne Spiegel entstanden sind, indem er an seinem eigenen Körper direkt herabfotografiert, zeigen einen unverstellten, direkten Blick auf sich selbst, der unsere Sehgewohnheiten und die der fotografischen Selbstbildnisproduktion hinterfragt. Denn der überhöhte Subjektivismus führt zu einer Abkehr vom Betrachter und zu einer Umdeutung des Indexikalischen. Bei Auftragswerken gibt er subtile Hinweise auf seine Gegenwart, doch eine provokante Selbstperformanz wie die Tellers und Richardsons ist ihm fremd, obwohl seine fotografische Ästhetik ebenfalls vom amateurhaften Schnappschuss geprägt ist.

Somit liegt eine umfassende Untersuchung zum Wandel des Selbstbildnisses vor, das dem veränderten Selbstverständnis von Modefotografen Rechnung trägt. So hat die sukzessive Anerkennung der Modefotografie als autonome Kunstform, die teilweise von Modefotografen wie Newton und Gundlach selbst vorgetrieben wurde, auch die Rolle des Modefotografen verändert, der bislang zu den angewandten Künstlern zählte. Denn in den letzten Jahren vollzog sich einerseits eine Verschiebung von dem System der Mode in das System der Kunst, andererseits auch eine Integration des Selbstbildnisses in die Modefotografie, sodass sich beide Phänomene gegenseitig bedingen.

Angesichts der provokanten Zurschaustellungen einzelner Protagonisten stellt sich die Frage, wie es über die gesellschaftlichen Veränderungen hinaus zu einer solchen Verbindung von Selbstbildnissen und Modefotografien kommen konnte. Dies ist auf verschiedene Funktionstransfers zurückzuführen, durch die die ursprünglichen Zusammenhänge von Modefotografie und Selbstreferenz aufgelöst wurden: Zum einen wurde das ursprünglich beim Modefoto liegende Ziel der Aufmerksamkeitserweckung auf die Selbstdarstellung übertragen, zum anderen übertrug sich das Image von dem Modell auf den Fotografen. Es konnte aber ebenfalls nachgewiesen werden, dass das Genre des Selbstbildnisses bereits von Anfang an über die introspektive Selbstbefragung weit hinaus ging. Denn es war nicht immer zweckfrei, sei es, dass ein bestimmtes Image erstellt werden sollte oder es Marktmechanismen unterlag, die eine Auftraggeberschaft wahrscheinlich machen, was unter Einbeziehung des historischen und kunstsoziologischen Kontextes der Funktionalität überprüft wurde. Eine

vollkommen neue Entwicklung ist jedoch der wechselseitige Funktionstransfer der vormals strikt getrennten Genres von Selbstbildnis und Modefotografie, insbesondere seit den 90er Jahren. Dieser führt zu einer Kontext- und daraus folgend zu einer Diskursverschiebung. Denn einerseits haben sich die Veröffentlichungskontexte verändert: das vormals anscheinend genuin private Selbstbildnis wurde in eine massenmediale Öffentlichkeit verschoben. Das Modefoto unterliegt wiederum seit einigen Jahren aufgrund der Musealisierung einer Neukontextualisierung. Dies führt auch dazu, dass sich Modefotografen heute als Künstler inszenieren und wahrgenommen werden – ihr Status hat sich von dem eines Berufsfotografen im kommerziellen Auftrag zu dem eines Autorenfotografen verändert. Dabei erwies sich die Diskursverschiebung vom Zeitschriften- bzw. Werbefoto zum autonomen Kunstwerk als wichtigsten Faktor in der Veränderung des Selbstverständnisses.

In der Analyse der Selbstbildnisse zeigt sich zudem eine Entwicklung von der introspektiven Selbstreflexion bei Blumenfeld, die allein Ort im freien und privaten Werk hatte, über Newtons auktoriale Einfügungen, die Voyeurismus und Exhibitionismus thematisieren und zugleich die Möglichkeiten der Selbstreferentialität ausloten, bis zu einer extrovertierten Selbstvermarktung der aktuellen Generation. Diese Entwicklung ist ein besonders signifikanter Aspekt in Bezug auf das Selbstverständnis, das mit einer Veränderung des Selbstbildnisses einhergeht: Wenn dem Modefotograf der Status eines Autorenfotografen zukommt, gewinnt er in der Tat an künstlerischer Freiheit und die Publikationsmöglichkeiten seitens der Auftraggeber sind weniger restriktiv, sodass er sich einen Platz in der sichtbaren Sphäre *vor der Kamera* erobern kann. So ist es heute nicht mehr verwunderlich, Modefotografen neben Modellen vor der Kamera agierend zu sehen, wobei der Bildraum bei diesen Kompositionen nicht mehr als in sich geschlossen und illusionistisch wahrgenommen werden kann. Doch die glamouröse Inszenierung von Mode ist schon seit den 80er Jahren von einem ungeschönten Dokumentarismus abgelöst worden, dem auch die Selbstbildnisse Rechnung tragen. Am Ende einer rund einhundert Jahre dauernden Entwicklung lässt sich sowohl eine Vermischung der Ebenen von angewandt-kommerzieller und autonomer Autorenfotografie, als auch von privat-introspektiven und öffentlich-extrovertierten Konzepten konstatieren.

Ein Teil der Ergebnisse ist über den eng gestreckten Forschungsgegenstand des Selbstbildnisses von Modefotografen allgemeingültig: Zum einen ist der Kontext der Fotografie bedeutungskonstituierend, was sowohl auf das Modefoto als auch auf das Selbstbildnis zutrifft und auch andere Sujets der Fotografie berührt, wie beispielsweise die Pressefotografie. Dies lässt sich auf die semantische Unterdeterminierung des fotografischen Bildes nach Barthes zurückführen und ist ein nicht zu unterschätzender Aspekt jeglicher Form von Fotografie.¹²⁵³ Konkret auf das Modefoto bezogen, führt die Musealisierung zu einer wissenschaftlichen und ästhetischen Betrachtung; durch die Neukontextualisierung der Veröffentlichung bzw. Hängung verändert sich auch die Bedeutung und Funktion des Bildes. Es zeigte sich aber auch, dass somit der Status eines Kunstwerkes von seinem Kontext bzw. seinem an ihn ange-

¹²⁵³Vgl. Barthes 1990b, S. 34ff.

legten Diskurs und die daraus folgende Rezeption bestimmt ist, und es somit als Kategorie fragwürdig macht.¹²⁵⁴ Zum anderen hat der Starkult einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die zeitgenössische Kunst und deren Rezeption. Dieser führt zu einem erhöhten Inszenierungsdruck bei den Künstlern, der sich oftmals in einem Auftreten als exzentrische Persönlichkeit manifestiert und dabei zuweilen die Kunstwerke selbst in den Hintergrund drängt; und der Kunstmarkt hat diesbezüglich längst eine Eigendynamik entwickelt. Zwar ist der Ursprung dieses Starkults der „unzivilisierten“¹²⁵⁵ Gesellschaft schon im 19. Jahrhundert angelegt, doch erst im 20. Jahrhundert kam es zu einem immer mehr um sich greifenden Starkult, bedingt durch die massenmedialen Möglichkeiten. Im Internetzeitalter wird das Interesse am Persönlichen weiter verstärkt; um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen – so scheint es – muss die Selbstdarstellung noch extrovertierter werden. Längst sind auch angesehene Künstler zu Protagonisten einer Populärkultur geworden.

Resümierend ist zudem festzuhalten, dass angesichts der Modefotografie besonders deutlich wird, dass sich die Grenzen von Hoch- und Gebrauchskunst spätestens seit der Pop Art endgültig aufgelöst haben. Und so können sich für die Kunstgeschichte als Bildwissenschaft durch die Hinwendung zu aktuellen Bildmedien besonders interessante und aufschlussreiche Fragestellungen ergeben. Denn die Modefotografie als bloße Imitation der Hochkunst zu beschreiben greift oftmals doch zu kurz. Wesentliche Kriterien zur Analyse von denjenigen Fotografien, die noch heute einem kunsthistorischen Verdikt zu unterliegen scheinen, bietet dabei der Blick über die traditionellen Fachgrenzen hinaus: die Einbeziehung von gender studies, Bildsemiotik, Psychologie sowie (Kunst-)Soziologie. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie der erweiterte Kunstbegriff in Zukunft gestaltet sein wird, denn die erwiesene Grenzüberschreitung führt dazu, dass es keine abgeschlossenen Systeme von Kunst und Kommerz mehr gibt. Dies hieße aber auch, den Status der Kunst neu zu überprüfen.

Angesichts der Untersuchung stellt sich aber auch die Frage, wie sich in Zukunft die Selbstdarstellung von Modefotografen gestalten wird, da sich zur Zeit zwei Tendenzen in der Modefotografie abzeichnen: die der artifiziellen Illusion einerseits und die einer dokumentarisch anmutenden Schnappschussästhetik andererseits. So wurde bereits deutlich, dass in der Cyberästhetik eines LaChapelles kein Platz mehr für den Fotografen vor der Kamera bleibt, da eine auktoriale Einfügung dem hyperstilisierten Illusionismus zuwiderlaufen würde.

Darüber hinaus ist die Frage relevant, wie in Zukunft das Bild des Modefotografen und sein Selbstverständnis im digitalen Zeitalter geprägt sein wird. Denn wie Beat Wyss schreibt, stecke die Wahrheit im digitalen Zeitalter nicht mehr im fotografischen Bild selbst, sondern

¹²⁵⁴So sind die Begriffe wie Hoch- und Gebrauchskunst, Trivialkunst, Populärkultur – wie nachgewiesen wurde – problematisch. Studien von Horckheimer und Adorno, Panofsky, Danto und Belting zeigen auf, dass der Antagonismus von Kunst und Kommerz in der Tat nur ein Konstrukt ist, betrachtet man die historischen und funktionalen Entstehungskontexte der so genannten Hochkunst. Es wurde darüber hinaus deutlich, dass sich die angenommene Dichotomie von kommerziellen Auftragsarbeiten und dem künstlerischen Darstellungswillen im so genannten Crossover von Mode und Kunst ebenfalls nicht immer halten lässt.

¹²⁵⁵Sennett 1991, S. 335.

allein in der Glaubwürdigkeit der Bildschaffenden.¹²⁵⁶ Die digitale Fotografie ist nicht mehr eine indexikalische Spur des Wirklichen, sondern vielmehr eine Konstruktion von anderer Wirklichkeit mit neuen Mitteln. So postuliert Wyss: „Die Autorschaft des digitalen Bildes verflüchtigt sich im Niemandsland der magischen Kanäle.“¹²⁵⁷ So wird die Frage nach der eigentlichen Autorschaft in der Tat durch digitale Bildbearbeitung *nach* der Aufnahme seitens Dritter, wie durch die Bildredakteure, neu gestellt. Mit Hilfe der neuen technischen Möglichkeiten wird in der Tat die Poesis über die Mimesis, die Herstellung von Bildwirklichkeit über die Nachahmung der Realität, gestellt. Somit ist in Zukunft von einem ikonischen, keinem indexikalischen Umgang mit der fotografischen Referenz auszugehen. Doch dies war bereits in dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts das Ziel der Modefotografie. So kann die Hyperästhetik eines digitalen Bildes sogar als eine Rückbesinnung auf die ursprünglichen Zwecke der Modefotografie als Illusionsbildung verstanden werden.

Es bleibt also die Frage, welche Tendenz, die der ungeschönten Realität oder der Hyperartificialität, Grundlage für kommende Selbstinszenierungen bilden wird und welche Funktionen sie in Zukunft übernehmen werden. Gegenwärtig zeigen sich mehrere Möglichkeiten: Zum einen dient die Selbstdarstellungen *im* Modefoto momentan noch der Erweckung von Aufmerksamkeit, doch in dem Moment, in dem sich die Provokanz „abnutzt“, wird die Selbstdarstellung wieder im rein künstlerischen oder privaten Werk stattfinden. Zum anderen lässt sich aber auch die Tendenz verzeichnen, dass im Internetzeitalter, in dem 24-Stunden-Webcams oder intime Blogs längst zum Alltag zu gehören scheinen, die exhibitionistische Zurschaustellung Formen annehmen wird, die unsere moralischen Grenzen noch mehr herausfordern werden. Anhand der Einbeziehung von Tillmans' Œuvre wurde aber auch die Möglichkeit aufgezeigt, dass nach der extrovertierten Selbstvermarktung wieder eine Phase der introspektiven Selbstbefragung kommen könnte.

Sicher lässt sich zu diesem Zeitpunkt nur eines feststellen: Die Selbstdarstellung von Modefotografen können aufgrund ihres Platzes an der Schnittstelle von Kunst und kommerziellen Bedingtheiten sowie von Intimen und Öffentlichem auch in Zukunft als Indikator gesellschaftlicher Veränderungen Geltung beanspruchen. Und so wird das Selbstbildnis im Kontext der Modefotografie, die wiederum längst wichtiger Bestandteil des fotografischen Diskurses ist, auch in Zukunft die Autoreferentialität mit der Persuasion eines massenmedialen Publikums verbinden, denn wie Panofsky bereits vor rund fünfzig Jahren feststellte:

„Es ist diese Forderung nach Mittelbarkeit, die kommerzielle Kunst lebendiger macht als nicht-kommerzielle und darum ist sie auch potentiell wirksamer – ob nun zum Guten oder zum Schlechten.“¹²⁵⁸

¹²⁵⁶Vgl. Wyss 2006, S. 9f.

¹²⁵⁷Wyss 2006, S. 21.

¹²⁵⁸Panofsky 1973, S. 120.

Band II

Abbildungen

1	Cecil Beaton: Fashion, um 1935	293
2	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Paul Citroen, Berlin, um 1908	293
3	Erwin Blumenfeld: Erstes Selbstporträt als Pierrot, Berlin, 1911	294
4	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Paul Citroen, Berlin, 1916	294
5	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Paul Citroen, Zandvoort, 1926	295
6	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, ca. 1930	295
7	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, 9 rue Delambre, Paris 1937	296
8	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Akt, um 1948	296
9	Erwin Blumenfeld: Self-Portrait with painting, ca. 1926	297
10	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, ca. 1930	297
11	Erwin Blumenfeld: Lena Blumenfeld (mit Blumenfelds eigenem „Selbstpor- trait“), Amsterdam, ca. 1932	298
12	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, um 1933	298
13	Erwin Blumenfeld: ohne Titel, New York, ca. 1945	299
14	Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, New York, ca. 1945	299
15	Erwin Blumenfeld: Vorstudie zum Selbstporträt, Paris 1937	300
16	Erwin Blumenfeld: Erwin and breasts mirrored in sphere, 1945	300
17	Man Ray: Selbstporträt, Distorsion, 1938	301
18	Baron Adolphe de Meyer: „An early self-portrait“, ohne Jahr	301
19	Edward Steichen: Selbstbildnis, 1929	302
20	Cecil Beaton: Adèle Astaire und Cecil Beaton, New York, 1931	302
21	Cecil Beaton: Cecil Beaton und Admiral Lord Louis Mountbatten, Delhi 1944	303
22	Martin Munkacsi: Fußabdruck, 1932	303
23	Man Ray: Selbstbildnis als „Modephotograph“, 1936	304
24	Unbekannter Fotograf: „Pariser Mode Romanze 1963“, 1963	304
25	Helmut Newton: Für die <i>Elle</i> 3/69	305
26	Helmut Newton: Selbstporträt, Hotel Bijou, 1973	305
27	Helmut Newton: Bei einer Untersuchung bei Dr. M. Degeorges, Paris, 1986	306
28	Helmut Newton: Castel Sant’Angelo, Rom, 1998	306
29	Helmut Newton: Lenox Hill Hospital, New York, 1973	307

30	Helmut Newton: Bei einer Untersuchung bei Dr. Jean Dax, Paris, 1985 . . .	307
31	Helmut Newton: Für <i>Nova</i> 8/71, 1971	308
32	Helmut Newton: Für <i>Nova</i> 8/71, 1971	308
33	Helmut Newton: Für <i>Nova</i> 8/71, 1971	309
34	Helmut Newton: Self Portrait with wife and models, 1981	309
35	Helmut Newton: Modephotos für die <i>Vogue Hommes</i> , 1981	310
36	Helmut Newton: Modephotos für die <i>Vogue Hommes</i> , 1981	310
37	Helmut Newton: <i>Vogue</i> Studio, Paris, 1981	311
38	Helmut Newton: Valentino Place, Hollywood, 1987	311
39	Helmut Newton, Scholz & Friends, Berlin: „Helmut Newton, Fotograf“, ohne Datum	312
40	Helmut Newton: Rolex-Anzeige, 2001	312
41	Helmut Newton: Thierry Mugler, Spring/Summer 1998	313
42	Helmut Newton: Villa Borghese, Rom, 1998	313
43	Helmut Newton: Irgendwann an der Riviera. Irgendwann in den Siebzigern, ohne Datum	314
44	Helmut Newton: Balcone dell'ufficio del Sindaco, Rom, 1998	314
45	Helmut Newton: Autoportrait with model, Monte Carlo, 1983	315
46	Helmut Newton: My K-Swiss and New York, 1991	315
47	Helmut Newton: <i>American Playboy</i> , Beverly Hills, 1989	316
48	Helmut Newton: Französische <i>Vogue</i> , 1971	316
49	Helmut Newton: Photomaton, Paris, 1970s	317
50	Helmut Newton: Häuslicher Akt I, 1992	317
51	Richard Avedon: Running with Veruschka, 1965	318
52	Irving Penn: Fractured self, 1986	318
53	Irving Penn: Gruppenbild mit <i>Vogue</i> -Fotografen, 1946	319
54	F. C. Gundlach: ohne Titel, 1979	319
55	David Bailey: Mick Jagger, David Bailey, Max Maxwell, December 1964 .	320
56	Norman Jean Roy: Werbeanzeige für Samsonite, 2008	320
57	Carmen Freudenthal: Magazin <i>Blvd</i> , 1999	321
58	Stefan Ruiz: Cat/Caterpillar Werbekampagne, 1998	321
59	Juergen Teller: Marc Jacobs Kampagne, 2004	322
60	Terry Richardson: Terry and sheep, Sisley, 1998	322
61	Wolfgang Tillmans: Lacanau (self), 1986	323
62	Wolfgang Tillmans: Lutz and Alex sitting in the Trees, 1992	323
63	Wolfgang Tillmans: Für immer Burgen, 1997	324

64	Wolfgang Tillmans: Installation Portikus, 1995	324
65	Ernst Mach: Selbstanschauung „Ich“, 1886	325
66	Wolfgang Tillmans: Udo Kier <i>index</i> cover, 1996	325
67	Wolfgang Tillmans: Gus van Sant (self), 1993	326
68	Wolfgang Tillmans: Gus van Sant, <i>i-D</i> , 1994	326

Materialangaben, Herstellungsverfahren sowie die Maße der Originalabzüge konnten nicht für alle verwendeten Fotografien ermittelt werden, weil sie vor allem in den von Erwin Blumenfeld und Helmut Newton selbst veröffentlichten Publikationen und vor allem in Modezeitschriften nicht angegeben sind. Zudem hat Blumenfeld seine Fotografien weder signiert noch datiert; obwohl das Negativ einer bestimmten Zeitperiode zugeordnet werden kann, kann der jeweilige Abzug viel später entstanden sein. Datierungen und technischen Daten werden in den Bildunterschriften so vollständig wie möglich aufgeführt.

Urheberrechtlicher Hinweis

Die Autorin hat das Recht zur freien elektronischen Publikation im Internet und zur Archivierung auf dem Dokumentenserver der SUB Göttingen übertragen. Die SUB behält sich das Recht vor, die elektronische Version der Deutschen Bibliothek sowie weiteren bibliothekarischen Tauschpartnern zur Verfügung zu stellen. Alle weiteren Rechte für die Verwertung verbleiben beim Autor.

Für Dissertationen und Habilitationen, die in elektronischer Form angeboten werden, gilt dasselbe Urheberrecht wie für gedruckte Arbeiten. Einzelne Vervielfältigungen, z. B. Kopien und Ausdrücke, dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden (Paragraph 53 Urheberrecht). Die Herstellung und Verbreitung von weiteren Reproduktionen ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Urhebers gestattet. Der Benutzer ist für die Einhaltung der Rechtsvorschriften selbst verantwortlich und für Missbrauch haftbar.

Bei den verwendeten Abbildungen handelt es sich um Zitate nach Paragraph 51 Urheberrecht. Alle Abbildungen wurden mit Copyright- und Quellenangaben versehen. Die Bildauflösung beträgt 72 dpi und die Bilder sind kleiner als eine viertel DIN A4 Seite.



Abbildung 1: Cecil Beaton: Fashion, um 1935. Gelatinesilber. 24x18 cm. Im Museum Ludwig, Köln: ML/F 1977/74. Aus: Mißelbeck 1996, S. 48. ©Cecil Beaton Archive, Sotheby's London



Abbildung 2: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Paul Citroen, Berlin, um 1908. Moderne Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, S. 23. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 3: Erwin Blumenfeld: Erstes Selbstporträt als Pierrot, Berlin, 1911. Moderne Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, S. 16. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 4: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Paul Citroen, Berlin, 1916. Original-Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, S. 27. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 5: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Paul Citroen, Zandvoort, 1926. Original-Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, S. 44. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 6: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, ca. 1930, original contact sheet. Aus: van Sinderen 2006b, hintere, innere Umschlagseite. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 7: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, 9 rue Delambre, Paris 1937. Original-Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, S. 80. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 8: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit Akt, um 1948. Aus: Blumenfeld 2000, S. 5. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 9: Erwin Blumenfeld: Self-Portrait with painting, ca. 1926. Original contact sheet. Aus: van Sinderen 2006b, S. 36. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 10: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, ca. 1930, original contact sheet. Aus: van Sinderen 2006b, hintere, innere Umschlagseite. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 11: Erwin Blumenfeld: Lena Blumenfeld (mit Blumenfelds eigenem „Selbstportrait“), Amsterdam, ca. 1932. Original-Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, Abb. 43. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 12: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, um 1933. Original-Bromsilberkopie, verfremdet. Aus: Ewing 1996, S. 47. ©Stedelijk Museum, Amsterdam



Abbildung 13: Erwin Blumenfeld: ohne Titel, New York, ca. 1945. Original-Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, Abb. 174. ©Erwin Blumenfeld Estate

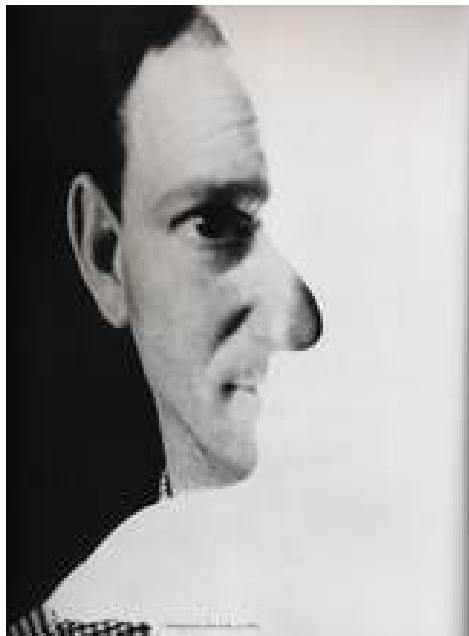


Abbildung 14: Erwin Blumenfeld: Selbstporträt, New York, ca. 1945. Moderne Bromsilberkopie. Aus: Ewing 1996, Abb. 1. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 15: Erwin Blumenfeld: Vorstudie zum Selbstporträt, 9 rue Delambre, Paris 1937. Befindet sich in Besitz Henry Blumenfelds, PNC 7, Nr. 845, 24 x 30 cm. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 16: Erwin Blumenfeld: Erwin and breasts mirrored in sphere, 1945, 29 x 36 cm. Aus dem Besitz Henry Blumenfelds, Paris, Gif Bank Box 3, Nr. 278. ©Erwin Blumenfeld Estate



Abbildung 17: Man Ray: Selbstporträt, Distorsion, 1938. Silbergelatine, 15,7cm Durchmesser, Paris, Privatsammlung. Aus: de l'Écotais 1998, S. 4. ©Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2009



Abbildung 18: Baron Adolphe de Meyer: „An early self-portrait“, ohne Jahr. Ohne technische Angaben. Aus: Brandau 1976, S. 11. ©Madame André Gremela, Juan-les-Pins, Frankreich.



Abbildung 19: Edward Steichen: Self-Portrait with photographic Paraphernalia, New York, 1929. Silbergelatineabzug, 24,5 x 20,3 cm, Joseph M. Cohen Collection, Vereinigte Staaten. Aus: Brandow/Ewing 2007, Abb. 189. ©Joseph M. Cohen Collection, USA



Abbildung 20: Cecil Beaton: Adèle Astaire und Cecil Beaton, New York, 1931. Silver Print Photograph, 25,0 x 16,5 cm. Aus: Mellor 1986, S. 154, Abb. C. ©Cecil Beaton Archive, Sotheby's London



Abbildung 21: Cecil Beaton: Cecil Beaton und Admiral Lord Louis Mountbatten, Delhi 1944. Silver Print Photograph, 16,9 x 15,2 cm. Aus: Mellor 1986, S. 15, Abb. J13. ©Cecil Beaton Archive, Sotheby's London



Abbildung 22: Martin Munkacsi: Fußabdruck, 1932. Silbergelatine. Aus: Gundlach 2005, S. 243. ©John Harper Esten Collection



Abbildung 23: Man Ray: Selbstbildnis als „Modephotograph“, 1936. Aus: Ray 1983, Abb. 33. ©Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2009



Abbildung 24: Unbekannter Fotograf: „Pariser Mode Romanze 1963“. *Quick*, Nr. 9, 1963, 03.03.1963, S. 15. ©Quick/ Bauer Media Group



Abbildung 25: Helmut Newton: Für die *Elle* 3/69. Aus: Newton 1998b, S. 148. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 26: Helmut Newton: Selbstporträt, Hotel Bijou, 1973. Aus: Honnef 1990, Abb. 3. ©Helmut Newton Estate

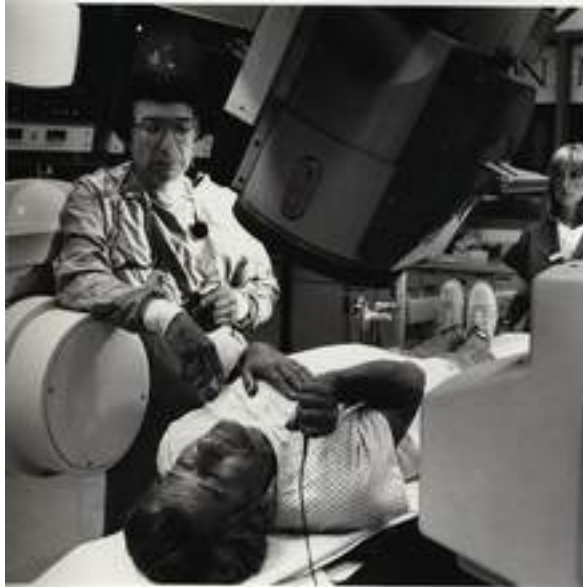


Abbildung 27: Helmut Newton: Bei einer Untersuchung bei Dr. M. Degeorges, Hôpital Cochin, Paris, 1986. Aus: Newton 1989a, Abb. 5. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 28: Helmut Newton: Castel Sant'Angelo, Rom, 1998. Silbergelatine. Aus: Newton 1998a, o. S. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 29: Helmut Newton: Lenox Hill Hospital, New York, 1973. Aus: Newton 1989a, Abb. 2. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 30: Helmut Newton: Bei einer Untersuchung bei Dr. Jean Dax, Paris, 1985. Aus: Newton 2002, S. 202. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 31: Helmut Newton: Für *Nova* 8/71, 1971. Aus: Newton 1998b, S. 210. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 32: Helmut Newton: Für *Nova* 8/71, 1971. Aus: Newton 1998b, S. 211. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 33: Helmut Newton: Für *Nova* 8/71, 1971. Aus: Newton 1998b, S. 212. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 34: Helmut Newton: Self Portrait with wife and models, 1981. *Vogue*-Studio, Paris. Aus: Honnef 1990, Abb. 14. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 35: Helmut Newton: Modephotos für die *Vogue Hommes* mit einigen meiner damaligen Lieblingsmodelle. *Vogue Studio*, Paris 1981, Polaroidaufnahme. Aus: Newton 1992, S. 13. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 36: Helmut Newton: Modephotos für die *Vogue Hommes* mit einigen meiner damaligen Lieblingsmodelle. *Vogue Studio*, Paris 1981, Polaroidaufnahme. Aus: Newton 1992, S. 15. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 37: Helmut Newton: *Vogue* Studio, Paris, 1981, Schwarz-Weiß-Fotografie. Aus: Honnef 1990, Abb. 13. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 38: Helmut Newton: Valentino Place, Hollywood, 1987. Silbergelatine. Aus: Newton/Springs 1999, S. 122. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 39: Helmut Newton, Scholz & Friends, Berlin: „Helmut Newton, Fotograf“, ohne Datum. Farbfotografie, Doppelseite, *FAZ*-Kampagne „Dahinter steckt immer ein kluger Kopf“. Aus: Brox 2003, S. 189, Abb. 25. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 40: Helmut Newton: Rolex-Anzeige, 2001. Aus: Press Clipping Book, Helmut & June, Vol. II, in der Helmut Newton Stiftung, Berlin. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 41: Helmut Newton: Thierry Mugler, Spring/Summer 1998, Farbfotografie. Aus: Newton 2005a, S. 70. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 42: Helmut Newton: Villa Borghese, Rom, 1998. Aus: Newton 1998a, o.S ©Helmut Newton Estate



Abbildung 43: Helmut Newton: Irgendwann an der Riviera. Irgendwann in den Siebzigern, ohne Datum, Schwarz-Weiß-Polaroid. Aus: Newton 1992, Abb. 33. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 44: Helmut Newton: Balcone dell'ufficio del Sindaco, im Palazzo del Campidoglio, Rom, 1998. Silbergelatine. Aus: Newton 1998a, o. S. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 45: Helmut Newton: Autoportrait with model, Monte Carlo, 1983. Silbergelatine. Aus: Newton 1986, S. 14. ©Helmut Newton Estate

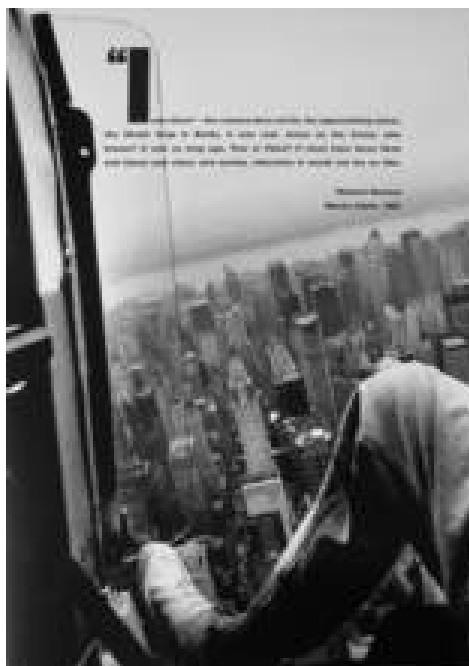


Abbildung 46: Helmut Newton: My K-Swiss and New York, 1991. Silbergelatine. Aus: Newton 1991, o. S. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 47: Helmut Newton: *American Playboy*, Beverly Hills, 1989. Silbergelatine. Aus: Newton 2000, S. 243. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 48: Helmut Newton: Französische *Vogue*, 9/1971. Aus: Newton 1998b, S. 226-227. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 49: Helmut Newton: Photomaton, Paris, 1970s. Aus: Newton/Springs 1999, S. 113. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 50: Helmut Newton: Häuslicher Akt I – In meiner Küche, Chateau Marmont, Hollywood, 1992. Aus: Newton 1993, Abb. 16. Technischen Angaben bei Haenlein 1998, S. 152: Domestic Nude I, Gelatin-Silber-Abzug, 60 × 50 cm. ©Helmut Newton Estate



Abbildung 51: Richard Avedon: Running with Veruschka, New York studio, 1965. Silbergelatineprint, Collection of Richard Avedon. Aus: Shanahan 1994, S. 148. ©Collection of Richard Avedon, Richard Avedon Foundation



Abbildung 52: Irving Penn: Photograph of a Man's Face in a Cracked Mirror, Fractured self, 1986. Aus: Penn 2004, S. 100. ©Irving Penn, The Art Institute of Chicago



Abbildung 53: Irving Penn: Gruppenbild mit *Vogue*-Fotografen, 1946, erneuert 1974. Schwarz-weiß-Tafel vom Negativfilm gedruckt. (Abgebildete Personen: Serge Balken, Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld, Horst P. Horst, Constantin Joffé, Dorian Leigh (Modell), George Platt-Lynes, Irving Penn, John Rawlings. In verkehrter Reihenfolge.) Aus: Penn 1991, S. 21. ©Irving Penn



Abbildung 54: F.C. Gundlach: ohne Titel, Modeaufnahme für Falke, Holland, März 1979. Homepage: www.fcgundlach.de, Link: Portfolio, dort ohne Datierung. Aufruf vom 11.09.2008. ©F. C. Gundlach



Abbildung 55: David Bailey: Mick Jagger, David Bailey, Max Maxwell, December 1964. Ohne technische Angaben. Aus: Harrison 1999, S. 156. ©David Bailey

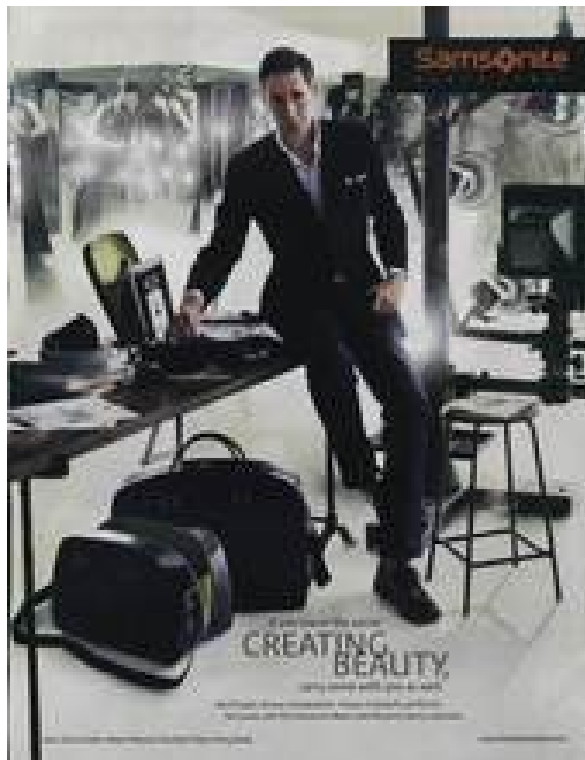


Abbildung 56: Norman Jean Roy: Werbeanzeige für Samsonite, 2008. In: *Economist*, 05.04.2008, S. 19. ©Norman Jean Roy



Abbildung 57: Carmen Freudenthal: Magazin *Bld*, 1999, Models: Olga & Jill, Stylist: Elle Verhagen. Aus: Chermayeff 2000, Abb. 11. ©Carmen Freudenthal



Abbildung 58: Stefan Ruiz: Cat/Caterpillar Werbekampagne, 1998. Aus: Chermayeff 2000, Abb. 10. ©Stefan Ruiz



Abbildung 59: Juergen Teller: Marc Jacobs Kampagne, 2004. C-Print. 50,8 x 61 cm. Aus: Pohlmann/Matt/Kunsthalle Wien 2004, Abb. S. 1-2. ©Juergen Teller



Abbildung 60: Terry Richardson: Terry and sheep, 1998 (Sisley). Vgl. Richardson 2003, S. 9. ©Terry Richardson



Abbildung 61: Wolfgang Tillmans: Lacanau (self), 1986, Werkverz.-Nr. 1986-002, C-Print. Aus: Tillmans 2003, S. 14. ©Courtesy Galerie Daniel Buchholz Köln/Berlin



Abbildung 62: Wolfgang Tillmans: Lutz and Alex sitting in the Trees, aus der Serie: Like brother, like sister für *i-D*, November 1992. Werkverzeichnis-Nr. 1992-046, C-Print. Aus: Tillmans 2003, S. 49. ©Courtesy Galerie Daniel Buchholz Köln/Berlin



Abbildung 63: Wolfgang Tillmans: Für immer Burgen, 1997, Werkverz.-Nr. 1997-101, C-Print. Aus: Tillmans 2003, S. 137. ©Courtesy Galerie Daniel Buchholz Köln/Berlin



Abbildung 64: Wolfgang Tillmans: Installationsansicht Portikus, Frankfurt am Main, 1995, C-Print. Aus: Tillmans 1996, S. 153. ©Courtesy Galerie Daniel Buchholz Köln/Berlin



Abbildung 65: Ernst Mach: Selbstanschauung „Ich“, 1886. Holzstich aus „Analyse der Empfindungen“, Jena, 1886, S. 14. Aus: Clausberg 1999, S. 10, Abb. 1.1.a. ©Mach-Nachlass, Deutsches Museum München



Abbildung 66: Wolfgang Tillmans: Udo Kier *index* cover, 1996, Werkverz.-Nr. 1996-015, C-Print. Aus: Tillmans 2003, S. 112. ©Courtesy Galerie Daniel Buchholz Köln/Berlin



Abbildung 67: Wolfgang Tillmans: Gus van Sant (self), 1993, Werkverz.-Nr. 1993-066, C-Print. Aus: Tillmans 2003, S. 69. ©Courtesy Galerie Daniel Buchholz Köln/Berlin

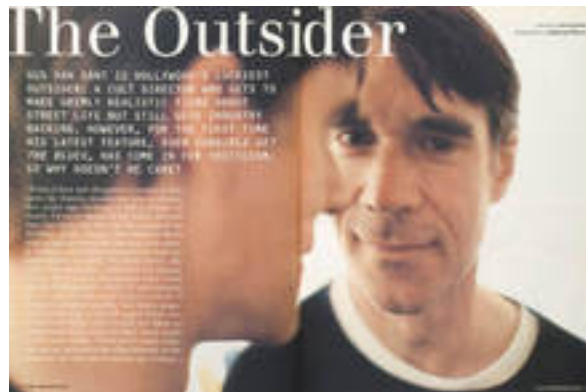


Abbildung 68: Wolfgang Tillmans: Gus van Sant. The outsider. Interview with David Eimer. Photography by Wolfgang Tillmans. *i-D*. The underground issue. no 134, November 1994. o. S. ©Courtesy Galerie Daniel Buchholz Köln/Berlin

Namensregister der Modefotografen

A

Avedon, Richard 18–20, 40, 41, 43, 166,
242–247, 249–251, 280, 318

B

Bailey, David . 19, 20, 41, 43, 166, 242, 249,
250, 320

Beaton, Cecil 17, 18, 33, 43, 62, 63, 81,
82, 88, 138, 140, 147, 158–161, 164,
167, 201, 220, 224, 247, 263, 280,
293, 302, 303, 319

Blumenfeld, Erwin 7, 9,
10, 12–14, 16–18, 29, 33, 34, 45, 53,
57, 63, 75, 78–166, 168–171, 174,
176, 178, 186, 193, 194, 198, 206,
217, 218, 221, 224, 227–230, 241,
245–247, 257, 267, 274–284, 293–
300, 319

Bourdin, Guy 19, 20, 174, 242, 248, 250

F

Flöter, Hubs 43

Fosso, Samuel 53, 77

Freudenthal, Carmen 255, 321

Friedlander, Lee 120, 180, 230

G

Goldin, Nan 22, 36, 53, 78, 178, 252, 272

Gundlach, F. C. 33, 43, 55, 62, 242, 247–251,
254, 255, 267, 281, 282, 319

H

Horst, Horst P. . 17, 18, 53, 63, 96, 141, 161,
247, 278, 319

Hoyningen-Huene, George . . 17, 63, 96, 141,
161

K

Kertész, André . . . 17, 18, 82, 119, 120, 147,
148, 164, 274, 278

Knight, Nick 8, 38, 253, 254, 320

L

LaChapelle, David 56, 255, 256, 284

Lagerfeld, Karl 48, 49, 177

Leibovitz, Annie 55

Leonard, Norbert 43

Lindbergh, Peter 39, 254–256

M

Mc Dean, Craig 21

Meyer, Baron Adolphe de 16–18, 63, 82,
106, 155, 156, 224, 278, 301

Munkacsi, Martin . . 17, 18, 63, 89, 122, 160,
161, 171, 269, 278, 303

N

Newton, Helmut . 7, 9, 10, 12–14, 16, 19–21,
29, 33, 34, 40, 41, 43, 50–54, 56, 57,
60, 62, 75, 78–80, 90, 115, 116, 140,
141, 146, 149, 159, 166–252, 254–
257, 260, 267, 274–283, 305–317

P

Penn, Irving 18–20, 33, 39, 40, 53, 166, 242,
246, 247, 250, 251, 280, 318, 319

Platt-Lynes, George 247, 319

R

Ray, Man 17, 18,
78, 82, 83, 92, 130, 132, 134–141,
143, 146–148, 151, 153, 154, 161–
165, 194, 278, 279, 301, 304

Relang, Regina	43
Richardson, Terry	8, 21, 22, 32–35, 40, 46, 57, 181, 186, 217, 252, 254, 256, 257, 259, 260, 268, 276, 277, 281, 282, 322
Rohrbach, Charlotte	43
Ruiz, Stefan	255, 321
S	
Sherman, Cindy	22, 24, 53, 57
Sims, David	21
Springs, Alice alias June Newton . . .	13, 168, 172, 173, 181, 182, 185, 186, 205– 210, 226, 227, 232, 238–240
Steichen, Edward . . .	16, 18, 82, 83, 88, 106, 156, 157, 224, 278, 302
T	
Teller, Juergen	8, 21, 32–35, 46, 62, 176, 180, 181, 186, 217, 252, 254, 256– 260, 268, 276, 277, 281, 282, 322
Tillmans, Wolfgang	7, 16, 22, 33, 61, 79, 107, 161, 176, 252, 254, 261–276, 282, 285, 323–326
Toscani, Oliviero	21, 46, 54, 256
U	
Unwerth, Ellen von	256

Literaturverzeichnis

- Achenbach, Dorothee:** Der Preis der Wollust. In: Die Welt, 3.2.2008, o. S.
- Adam, Peter:** Art of the Third Reich. New York: Abrams Publishers, 1992.
- Adkins, Helen:** „I never became a Dutchman“. Erwin Blumenfeld in Berlin. In: **Wim van Sinderen (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006, S. 10–19.
- Adkins, Helen:** Erwin Blumenfeld – In Wahrheit war ich nur Berliner: Dada-Montagen 1916-1933. (Ausst. Kat., Berlin, New York) Ostfildern [Dissertation Braunschweig]: Hatje Cantz, 2008.
- Adolphi, Volker:** Der Künstler und der Tod: Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Köln: König, 1993.
- Agha, M. F.:** Raphaels without Hands. Am. Vogue, 15.06.1941, S. 19 und 77.
- Albrand, Carlheinz:** Foto-Humor. Fotomontage, Scherz, Ulk und Trick. 10. Auflage. Bad Harzburg, 1934.
- Alinder, James (Hrsg.):** The Photographer's Image: Self-Portrayal. Carmel, Californien: Friends of Photography, 1978.
- Angeletti, Norberto/Oliva, Alberto:** In Vogue. The illustrated history of the world's most famous fashion magazine. New York: Rizzoli, 2006.
- Arbeitskreis Photographie Hamburg e. V. (Hrsg.):** Das deutsche Auge. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Schirmer/Mosel, 1996.
- Arnheim, Rudolf:** Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Siebte Auflage. Köln: DuMont, 1996.
- Arnheim, Rudolf:** Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges [Art and Visual Perception, 1954]. Dritte Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2000.
- Assheuer, Thomas:** Siehe, ich bin dein Star. In: Die Zeit, 24.07.2008, S. 39–40.
- Auer, Michel:** Kameras – gestern und heute. Lausanne: Edita, 1975.
- Austin, John Langshaw:** Zur Theorie der Sprechakte [How to do things with Words, 1962]. Stuttgart: Reclam, 1972.

- Avedon, Richard:** Portraits. Erste Auflage. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- Avedon, Richard:** An Autobiography. New York: Random House, 1993.
- Baatz, Willfried (Hrsg.):** Geschichte der Fotografie. Vierte Auflage. Köln: DuMont, 2004.
- Bailey, David:** The Lady is a Tramp. Die Gesichter der Catherine Bailey. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995.
- Bajac, Quentin/Canguilhem, Denis:** Préface. In: **Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie (Hrsg.):** Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-191. (Ausst. Kat.) Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2004, S. 15–19.
- Balser, Christophe/Girardin, Daniel:** Der kubistische Raum in Hockneys Photocollagen. In: **Reinhold Mißelbeck (Hrsg.):** David Hockney. Retrospektive Photoworks. (Ausst. Kat.) Köln: Edition Braus, 1998, S. 33–40.
- Bammes, Gottfried:** Akt. Das Menschenbild in Kunst und Anatomie. Stuttgart: Belser, 1992.
- Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.):** Ästhetische Grundbegriffe. Band 1, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.):** Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001a.
- Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.):** Ästhetische Grundbegriffe. Band 3, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001b.
- Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.):** Ästhetische Grundbegriffe. Band 4, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.
- Barthes, Roland:** Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [La chambre claire, 1980]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985a.
- Barthes, Roland:** Die Sprache der Mode [Système de la mode, 1967]. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985b.
- Barthes, Roland:** Die Fotografie als Botschaft [1961]. In: **Roland Barthes (Hrsg.):** Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a, S. 11–27.
- Barthes, Roland:** Rhetorik des Bildes [1964]. In: **Roland Barthes (Hrsg.):** Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b, S. 28–46.

- Baudrillard, Jean:** Die Gewalt am Bild. In: **Barbara Heinrich (Hrsg.):** Jean Baudrillard. Die Abwesenheit der Welt. (Ausst. Kat.) Kassel: Kunsthalle Fridericianum Kassel, 2003, S. 4–9.
- Bazin, André:** Ontologie des photographischen Bildes. In: **Wilfried Wiegand (Hrsg.):** Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst [1945]. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981, S. 257–266.
- Beaton, Cecil:** Time Exposure. London: B. T. Batsford LTD, 1941.
- Beaton, Cecil:** The Best of Beaton. London: Weidenfeld and Nicolson, 1968.
- Beaton, Cecil; Buckle, Richard (Hrsg.):** Self portrait with friends. The selected diaries of Cecil Beaton 1926-1974. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979.
- Beaton, Cecil; Vickers, Hugo (Hrsg.):** Beaton in the sixties. The Cecil Beaton diaries as he wrote them, 1965 - 1969. Erste Auflage. New York: Knopf, 2004.
- Beaton, Cecil/Buckland, Gail:** The magic image. The Genius of Photography from 1839 to the present day. Boston, Toronto: Little, Brown & Company, 1975.
- Beaupré, Marion de:** Archeologie of elegance: 1980-2000. München: Schirmer/Mosel, 2002.
- Belting, Hans:** Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. Zweite Auflage. München: Beck, 2002.
- Benjamin, Walter:** Der Surrealismus. In: **Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.):** Walter Benjamin: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften. Bd. II, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 295–310.
- Benjamin, Walter:** Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: **Walter Benjamin (Hrsg.):** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001a, S. 45–64.
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. In: **Walter Benjamin (Hrsg.):** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001b, S. 7–44.
- Benvenuto, Sergio:** Postmoderner Voyeurismus. In: Lettre International, 1998, Heft 41, S. 101.
- Benzer, Christa:** Für ein sorgfältiges Sehen. „Die Frau auf dem Bild ist keine Frau, sondern ein Bild“. In: **Landesmuseum Niederösterreich (Hrsg.):** Frauenbild. Das Bild der Frau in Kunst und Literatur. (Ausst. Kat.) Pöhlten: Literaturedition Niederösterreich, 2003, S. 31–37.

- Bergius, Hanne:** Dada Berlin. In: **Klaus Gallwitz (Hrsg.):** Dada in Europa – Werke und Dokumente. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Berlin: Reimer, 1977, S. 3/65–3/74.
- Bergius, Hanne:** Dadas Lachen hat Zukunft. Der „Club Dada“ und seine Vorgeschichte. In: **Hanne Bergius (Hrsg.):** Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas, 1989, S. 9–22.
- Billeter, Erika:** Das (Selbst)Portrait des Künstlers als Christus. In: **Philippe Junod (Hrsg.):** Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. (Ausst. Kat., Stuttgart) Bern: Benteli, 1985a, S. 59–79.
- Billeter, Erika:** Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. (Ausst. Kat., Stuttgart) Bern: Benteli, 1985b.
- Bloch, Ernst:** Verfremdungen I. Dritte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- Blumenfeld, Erwin:** Meine 100 besten Fotos. Bern: Benteli, 1979.
- Blumenfeld, Erwin; Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.):** Einbildungsroman. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1998.
- Blumenfeld, Erwin:** Eye to I. The Autobiography of an Photographer. London: Thames and Hudson, 1999.
- Blumenfeld, Yorick:** My Father, Erwin Blumenfeld (1897-1969). In: **The Israel Museum (Hrsg.):** Blumenfeld. Dada Collages 1916-1931. (Ausst. Kat.) Jerusalem: The Israel Museum, 1981, S. 3–5.
- Blumenfeld, Yorick (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld: Erotische Fotografien. Leipzig: Seemann, 2000.
- Boehm, Gottfried:** Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert. In: **Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Hrsg.):** Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“. (Ausst. Kat.) Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1997, S. 25–33.
- Boerkey, Jeanne:** Fotorhetorik. Schlüssel zur Botschaft des fotografischen Bildes. Düsseldorf: VDM Verlag Dr. Müller, 2004.
- Bohman, James:** Expanding dialogue: The Internet, the public sphee and prospects for transnational democracy. In: **Nick Crossley, John Michael Roberts (Hrsg.):** After Habermas. New Perspectives on the Public Sphere. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, S. 131–155.
- Bonafoux, Pascal/Chioetto, Alessandra (Hrsg.):** Moi. Autoportraits du XX'e Siècle. Milan: Skira, 2004.

- Bond, Gavin:** Die jüngsten Wilden. Vogue deutsch, September 2000, Nr. 9/2000, S. 346–353.
- Borel, France:** Verführung. Künstler und Modell. Leipzig: E. A. Seemann, 1994.
- Bourdieu, Pierre:** Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: **Pierre Bourdieu und Mitarbeiter (Hrsg.):** Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 85–109.
- Bourdieu, Pierre:** Zur Soziologie der symbolischen Formen [dt. 1970]. Fünfte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Bourdieu, Pierre:** Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [La distinction. Critique sociale du jugement, 1979]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Bourdin, Guy:** A message for you – Guy Bourdin. Bd. 1. New York, Göttingen: Steidl/Dan-
gin, 2006.
- Bovenschen, Silvia:** Alice in Newton-Land. Alice Schwarzers Kampf gegen „sexuelle Un-
korrektheit“ in Helmut Newtons Fotos. In: Spiegel, 1994, Heft 30, S. 92–94.
- Braham, Phil:** Naked Women. Der weibliche Akt in der Fotografie von 1850 bis heute. Frankfurt am Main: Umschau/Braus, 2002.
- Brandau, Robert (Hrsg.):** De Meyer. London: Thames and Hudson, 1976.
- Brandow, Todd/Ewing, William A. (Hrsg.):** Edward Steichen. Ein Leben für die Fotogra-
fie. (Ausst. Kat., Minneapolis, Paris, Madrid) Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
- Breitling, Gisela:** Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der
Künste. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- Brock, Bazon:** Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung. In:
Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie III. 1945-1980. München: Schir-
mer/Mosel, 1983, S. 235–239.
- Bronfen, Elisabeth:** Das Versprechen der Schönheit. Juergen Tellers Frauenporträts. In: **Ul-
rich Pohlmann, Gerald Matt, Kunsthalle Wien (Hrsg.):** Juergen Teller. Ich bin vier-
zig. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004, S. 30–48.
- Brooks, Rosetta:** Fashion Photography. The Double-Page Spread: Helmut Newton, Guy
Bourdin & Deborah Turbeville. In: **Juliet Ash, Elisabeth Wilson (Hrsg.):** Chic
Thrills. A fashion reader. Berkeley: University of California Press, 1992, S. 17–24.
- Brox, Sigrun:** Bilder sind Schüsse ins Gehirn. Das Bild in der Werbefotografie der 90er
Jahre. Kiel: Ludwig, 2003.

- Brugger, Ingrid:** Modedefotografie von 1900 bis Heute. (Ausst. Kat.) Wien: Kunstforum Länderbank, 1990.
- Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hrsg.):** Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 4, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.
- Brunon, Bernard P. (Hrsg.):** Autoportraits Contemporaines. Here's looking at me. (Ausst. Kat.) Lyon: Espace Lyonnaise d'art Contemporain, 1993.
- Brög, Hans:** Erweiterung der allgemeinen Semiotik und ihre Anwendung auf die Life-Photographie. Grundlegende Überlegungen für eine künftige Didaktik und Semiotik der Fotografie. Kastellaun/Hunsrück: Aloys Henn Verlag, 1979.
- Burgin, Victor:** In/different spaces. Place and memory in visual culture. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Burgin, Victor; Ameluxen, Hubertus v. (Hrsg.):** Der perverse Raum (1991). München: Schirmer/Mosel, 2000, S. 361–379.
- Busch, Werner:** Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung. In: **Werner Busch (Hrsg.):** Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München: Piper, 1997, S. 5–26.
- Buttolph, Angela:** Das Modebuch. Berlin: Phaidon, 2001.
- Böttcher, Peter:** Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. In: **Fotoforum Kassel (Hrsg.):** Photography as Art – Art as Photography. Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. Kassel: Fotoforum Kassel, 1975, S. 9–22.
- Bürger, Christa:** Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA. In: **Christa Bürger, Peter Bürger (Hrsg.):** Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 34–55.
- Calabrese, Omar:** Die Geschichte des Selbstporträts. München: Hirmer Verlag, 2006.
- Campillo-Lundbeck, Santiago:** Den Kopf riskieren. In: Horizont, 6.12.2007, Nr. 49, S. 38.
- Canguilhem, Denis:** L'autoportrait accidentel. In: **Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie (Hrsg.):** Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-191. (Ausst. Kat.) Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2004, S. 52–55.
- Carvalho, Fleur Roos Rosa de:** Germinating in the „Dutch swamp“. Erwin Blumenfeld's exhibitions in the Kunstzaal Van Lier, Amsterdam. In: **Wim van Sinderen (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006, S. 38–49.

- Chadwick, Whitney (Hrsg.):** Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation. (Ausst. Kat., Cambridge, Miami, San Francisco) Cambridge (Massachusetts), London: The Mit Press, 1998.
- Chen, Linhua:** Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion. Untersuchung zu den Erinnerungen an die Kindheit im Faschismus von Christa Wolf, Nicolaus Sombart und Eva Zeller. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1991, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Dt. Sprache und Literatur, Bd. 1270.
- Chermayeff, Catherine (Hrsg.):** Mode Fotografie Heute. Erste Auflage. München: Kneesebeck, 2000.
- Chéroux, Clément:** Wie man sein Leben aufs Spiel setzt, um die Leser zu erfreuen. In: Rundbrief Fotografie, 1999, Heft 2, S. 3–4.
- Chéroux, Clément (Hrsg.):** Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999). (Ausst. Kat., Paris, Winterthur, Barcelona, Reggio Emilia) Paris: Marval, 2001.
- Citroen, Paul:** Retrospektive Fotografie. Bielefeld, Düsseldorf: Edition Marzona, 1978.
- Clausberg, Karl:** Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip. Wien/New York: Springer, 1999, Reihe: Ästhetik und Wissenschaft.
- Coleman, A.D.:** Depth of Field. Essays on Photography, Mass Media and Lens Culture. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.
- Collection Sylvio Perlstein (Hrsg.):** Busy going crazy. Collection Sylvio Perlstein. Art & Photographie de Dada á aujourd'hui. (Ausst. Kat.) Lyon: Fage, 2006.
- Cooper, Emmanuel:** Fully Exposed. The Male Nude in Photography. Zweite Auflage. London, New York: Routledge, 1995.
- Corkin, Jane (Hrsg.):** André Kertész. A lifetime of Photography. London: Thames and Hudson, 1982.
- Cotton, Charlotte:** Imperfect Beauty. The Making of Contemporary Fashion Photography. London: V & A Publications, 2000.
- Crump, James:** George Platt Lynes. Photographs from The Kinsey Institute. Boston, Mass. [u. a.]: Bulfinch, 1993.
- Dague, Susan/Kopicki, Tamara (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld. Dada Collage and Photography. New York: Rachel Adler Gallery, 1988.
- Danto, Arthur C.:** Kunst nach dem Ende der Kunst [Beyond the Brillo Box: The visual Arts in Post-historical Perspective, 1992]. München: Fink, 1996.

- Deborah Bell Photographs (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld, Amsterdam, Paris, New York. (Ausst. Kat.) New York: Deborah Bell Photographs, 2005.
- Derrick, Robin/Mur, Robin (Hrsg.):** Unseen Vogue. The secret History of Fashion Photography. London: Little, Brown, 2002.
- Derrida, Jacques; Wetzel, Michael (Hrsg.):** Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen. [Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, 1990]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997, Bild und Text.
- Donald, Helen Mc:** Erotic Ambiguities. The femal nude in art. London: Routedge, 2001.
- Dubois, Philippe; Wolf, Herta (Hrsg.):** Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [1983]. Erste Auflage. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1998.
- Döring, Thomas:** „...das wirkliche Zentrum der Welt“. Bemerkungen zu graphischen Selbstbildnissen des 20. und 21. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums. In: **Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Hrsg.):** Neue Ansichten vom Ich. Graphische Selbstbildnisse des 20. und 21. Jahrhunderts. (Ausst. Kat., Braunschweig) München: Hirmer, 2004, o. S.
- Düchting, Susanne:** Konzeptionelle Selbstbildnisse. Essen: Klartext, 2001, Schriftenreihe des Instituts für Kunst- und Designwissenschaften (IKUD) der Universität Essen, Bd. 5.
- Dülmen, Richard von (Hrsg.):** Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001.
- Eco, Umberto:** Kritik der Ikonizität. In: **Umberto Eco (Hrsg.):** Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Zweite Auflage. Leipzig: Reclam, 1990, S. 54–88.
- Eco, Umberto:** Über Spiegel. In: **Umberto Eco (Hrsg.):** Über Spiegel und andere Phänomene. Zweite Auflage. München: dtv, 1991, S. 26–61.
- Eco, Umberto:** Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [Apocalittici e integrati, 1964]. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Eco, Umberto:** Einführung in die Semiotik [1972]. Neunte Auflage. München: W. Fink, 2002.
- Edition Brusberg (Hrsg.):** Merz Salon Berlin...Berliner Kunst und ihre Spezialitäten. (Ausst. Kat.) Berlin: Edition Brusberg, 2002.
- Eiblmayr, Silvia:** Modell der Weiblichkeit. Zur „semiologischen Reduktion“ in den Bildern von Helmut Newton. In: Der Kairos der Fotografie, 1988, Heft 3/4, S. 60–66.

- Eiblmayr, Silvia:** Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: **Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hrsg.):** Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer, 1989, S. 337–357.
- Eiblmayr, Silvia:** Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 1993.
- Eissen, Annette Meyer zu:** Spiegel und Raum. In: **Katrin Sello (Hrsg.):** Spiegelbilder. (Ausst. Kat., Hannover, Duisburg, Berlin) Berlin: Frölich und Kaufmann, 1982, S. 27–37.
- Elger, Dietmar:** Gerhard Richter, Maler. Köln: DuMont, 2002.
- Engblom, Sören (Hrsg.):** Lisa Fonssagrives-Penn. Sculptures and Works on Paper. Skulpturer och verk på papper. Stockholm: Moderna Museet, 1995.
- Erlhoff, Michael/Heidkamp, Philipp/Utikal, Iris:** Design als Öffentlichkeit. In: **Michael Erlhoff, Philipp Heidkamp, Iris Utikal für Köln International School of Design (KISD) (Hrsg.):** Designing Public. Perspektiven für die Öffentlichkeit. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2008, S. 8–10.
- Eskildsen, Ute:** Selbstfoto. In: **Ute Eskildsen (Hrsg.):** Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. (Ausst. Kat.) Essen: Museum Folkwang, 1994, S. 280–287.
- Eskildsen, Ute/Chéroux, Clément (Hrsg.):** Frankierte Fantastereien. Das Spielerische der Fotografie im Medium der Postkarte. (Ausst. Kat., Winterthur, Paris, Essen) Göttingen: Steidl, 2007.
- Espace photographique de la ville de Paris (Hrsg.):** Alice Springs. (Ausst. Kat.) Paris: Paris Autovisuel, 1986.
- Esposito, Elena:** Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Esten, John (Hrsg.):** Man Ray in Harper's Bazaar 1934-1942. München: Schirmer/Mosel, 1989.
- Evans, Jessica:** Photography. In: **Fiona Carson, Claire Pajaczkowska (Hrsg.):** Feminist Visual Culture. New York: Routledge, 2001, S. 105–120.
- Ewing, William A.:** The Photographic Art of Hoyningen-Huene. London: Thames and Hudson, 1986.
- Ewing, William A.:** Blumenfeld. A Fetish for Beauty. London: Thames and Hudson, 1996.

- Faber, Monika (Hrsg.):** Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre. (Ausst. Kat.) Wien: Österreichisches Fotoarchiv, 1989.
- Feldman, Melissa E. (Hrsg.):** Face-off. The portrait in recent art. (Ausst. Kat., Pennsylvania) Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994.
- Felix, Zdenek (Hrsg.):** Helmut Newton. Aus dem photographischen Werk. München: Schirmer/Mosel, 1993.
- Fisseni, Hermann-Joseph:** Persönlichkeitspsychologie. Auf der Suche nach einer Wissenschaft. Ein Theorieüberblick. Vierte Auflage. Göttingen, Bern Toronto, Seattle: Hogrefe, Verlag für Psychologie, 1998.
- Forde, Gerard; Charity, Ruth (Hrsg.):** Paul Citroen and Erwin Blumenfeld 1919–1939. London: The Photographers Gallery London, 1993.
- Foresta, Merry (Hrsg.):** Man Ray 1890-1976. Sein Gesamtwerk. (Ausst. Kat., Washington D. C.) Schaffhausen: Stemmler, 1989.
- Forssman, Erik:** Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1975.
- Foucault, Michel:** Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [Les mots et les choses, 1966]. Neunte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Fowles, Jib:** Advertising and Popular Culture. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publication, 1996, Foundations of Popular Culture 5.
- Freund, Gisèle:** Photographie und Gesellschaft. München: Roger & Bernhard, 1976.
- Freund, Gisèle:** Die Zeit der Museen. In: **Gisèle Freund (Hrsg.):** Memoiren des Auges. Frankfurt am Main: Fischer, 1977, S. 131–134.
- Frey, Dieter/Wicklund, Robert A./Scheier, Michael F.:** Die Theorie der objektiven Selbstaufmerksamkeit. In: **Dieter Frey (Hrsg.):** Kognitive Theorien der Sozialpsychologie. Bern, Stuttgart, Wien: Verlag Hans Huber, 1978, S. 192–216.
- Friedlander, Lee; Fraenkel Gallery (Hrsg.):** Lee Friedlander [1970]. Zweite Auflage. San Francisco: Fraenkel Gallery, 1998.
- Friedlander, Lee; Gallery, Fraenkel (Hrsg.):** Lee Friedlander. San Francisco: Fraenkel Gallery, 2000.
- Frietsch, Elke:** Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2006, Literatur – Kultur – Geschlecht. Bd. 41.

- Frisa, Maria Luisa/Tonchi, Stefano (Hrsg.):** Excess. Fashion and the Underground in the '80s. Milan: Edizioni Charta, 2004.
- Frizot, Michel:** Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann, 1998.
- Frodl, Gerbert (Hrsg.):** Narziss. Selbstbildnisse. Bilder und Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Österreichischen Galerie. (Ausst. Kat.) Wien: Österreichische Galerie Wien, 1990.
- Främcke, Ricarda:** Newton und seine Geheimnisse. In: Hamburger Abendblatt, 6.10.1988, S. 28.
- Gale, Matthew:** Dada & Surrealism. London: Phaidon, 1997.
- Galerie Brusberg (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld. „coming home“. Collagen und Zeichnungen 1916 bis 1930. (Ausst. Kat.) Berlin: Edition Brusberg, 1998.
- Galerie Brusberg (Hrsg.):** Loplop présente Berlin: Galerie Brusberg, 2000.
- Galerie Süd Magdeburg/Galerie Treptow im KKH (Hrsg.):** Fotografische Selbstporträts. (Ausst. Kat.) Halle: Gosenschänke, 1990.
- Gandee, Charles:** A life in pictures. In: Am. Vogue, 1997, Heft 5, S. 294–301.
- Gandelman, Claude:** Der Gestus des Zeigers. In: **Wolfgang Kemp (Hrsg.):** Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin: Reimer, 1992, S. 71–93.
- Gardner, Belinda Grace et al. (Hrsg.):** True Romance. Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute. (Ausst. Kat., Köln, Wien München) Köln: DuMont, 2007.
- Garner, Philippe (Hrsg.):** Cecil Beaton, Photographien 1920-1970. München: Schirmer/Mosel, 1994.
- Gasparina, Jill:** I Love Fashion. L'Art contemporain et la mode. Paris: Éditions cercle d'Art, 2006.
- Gasser, Manuel:** Das Selbstbildnis. Zürich: Kindler Verlag, 1961.
- Gehlen, Arnold:** Die Öffentlichkeit und ihr Gegenteil. (Vortrag beim 6. Salzburger Humanismusgespräch 1972. Veröff. in: Oskar Schatz (Hg.): Auf dem Weg zur hörigen Gesellschaft? Graz: Styria 1973). In: **Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.):** Arnold Gehlen: Gesamtausgabe. Band 7: Einblicke, Frankfurt am Main: Klostermann, 1978, S. 169–182.
- Georgen, Theresa/Muysers, Carola (Hrsg.):** Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Kiel: Muthesius Kunsthochschule, 2006, Gestalt und Diskurs, Bd. VI.

- Geuss, Raymond:** Privatheit. Eine Genealogie [Public Goods, Private Goods, 2001]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Giddens, Anthony:** Wandel der Intimität. Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- Glagau, Hans:** Das romanhafte Element der modernen Selbstbiographie im Urteil des Historikers [1903]. In: **Günter Niggel (Hrsg.):** Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 55–71.
- Goldin, Nan:** Nan Goldin. London: Phaidon, 2001.
- Gombrich, Ernst H.:** Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln: Phaidon, 1967.
- Gombrich, Ernst H.:** Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984a.
- Gombrich, Ernst H.:** Bild und Code: Die Rolle der Konvention in der bildlichen Darstellung. In: **Ernst H. Gombrich (Hrsg.):** Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984b, S. 274–293.
- Goodrow, Gérard A. (Hrsg.):** Ego Alter Ego. Das Selbstportrait in der Fotografie der Gegenwart. (Ausst. Kat.) Wiesbaden: Nassauischer Kunstverein Wiesbaden e. V., 1999.
- Gorsen, Peter:** Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Reinbek: Rowohlt, 1987.
- Graw, Isabelle:** Der letzte Schrei. Über modeförmige Kunst und kunstförmige Mode. In: Texte zur Kunst, 56/ 2004a, S. 80–95.
- Graw, Isabelle:** „Ich bin kein Modell!“ Ein Interview mit Rachel Feinstein von Isabelle Graw. In: Texte zur Kunst, 56/ 2004b, S. 103–110.
- Graw, Isabelle:** Schon gehört? Schon gesehen? Überlegungen zu Gossip, Kunst und Celebrity Culture. In: Texte zur Kunst, 61/ 2006, S. 40–53.
- Gropp, Rose-Maria:** Versuchte Weltsicht oder Die Rückkehr des Barocks. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 11.07.2004, S. 49.
- Grove, Bernd:** Modernität und Komposition. Zur Krise des Werkbegriffs in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. In: **Willi Oelmüller (Hrsg.):** Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk. Paderborn, München, Wien, Zürich: UTB, 1983, S. 154–183.

- Gundlach, F. C.:** Vom New Look zum Petticoat. Deutsche Modephotographie der Fünfziger Jahre. Berlin: Frölich und Kaufmann, 1984.
- Gundlach, F. C.:** Modewelten. Photographie von 1950 bis heute. Berlin: Frölich und Kaufmann, 1985.
- Gundlach, F. C. (Hrsg.):** Bildermode – Modebilder. Deutsche Modedefotografien 1945–1995. (Ausst. Kat., Stuttgart) Ostfildern bei Stuttgart: ifa, 1995.
- Gundlach, F. C. (Hrsg.):** Martin Munkacsi. (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2005.
- Gundlach, F. C.:** The Heartbeat of Fashion. Zur Einleitung. In: **Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg (Hrsg.):** The Heartbeat of Fashion. Sammlung F. C. Gundlach. (Ausst. Kat., Hamburg) Bielefeld, Leipzig: Kerber Verlag, 2006, S. 8–11.
- Gundlach, F. C./Philipp, Claudia Gabriele (Hrsg.):** Mode – Körper – Mode. Photographien eines Jahrhunderts. (Ausst. Kat.) Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 2000, Dokumente der Photographie 5.
- Gundlach, F. C./Richter, Uli (Hrsg.):** Berlin en Vogue. Berliner Mode in der Photographie. (Ausst. Kat., Berlin, München, Hamburg) Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1993.
- Gusdorf, Georges:** Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie [1956]. In: **Günter Niggel (Hrsg.):** Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 121–147.
- Gächter, Sven/Klimek, Manfred:** Ich bin ein verspieltes Kind. In: Profil, 6.12.1999, Heft 49, S. 152.
- Haas, Birgit:** Der postfeministische Diskurs: Positionen und Aspekte. In: **Birgit Haas (Hrsg.):** Der postfeministische Diskurs. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, Film – Medium – Diskurs, Bd. 17, S. 7–61.
- Habermas, Jürgen:** Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft [1962]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Haberstich, David:** Baron Adolph de Meyer. In: **Lynne Warren (Hrsg.):** Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Bd. 1. New York, London: Routledge, 2006, S. 367–369.
- Haenlein, Carl (Hrsg.):** Dada Photographie und Photocollage. (Ausst. Kat.) Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1979.
- Haenlein, Carl (Hrsg.):** Die Künstlichkeit des Wirklichen. Anton Josef Trčka, Edward Weston, Helmut Newton. (Ausst. Kat., Hannover) Zürich: Scalo, 1998.

- Haftmann, Werner:** Nachwort. In: **Hans Richter (Hrsg.):** DaDa-Kunst und Antikunst. Köln: DuMont, 1964, S. 220–228.
- Hall-Duncan, Nancy:** The History of Fashion Photography. (Ausst. Kat.) New York: Alpine Book Company, 1979.
- Halley, Peter:** Peter Halley in conversation with Wolfgang Tillmans. In: **Jan Verwoert, Peter Halley, Midori Matsui (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. London: Phaidon, 2002, S. 8–33.
- Hammer Museum Los Angeles/Museum of Contemporary Art Chicago (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat., Los Angeles, Chicago) New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- Harms, Ingeborg:** Urbane Legenden. In: Vogue Deutschland, 2002, Heft 9, S. 350.
- Harms, Ingeborg:** Ich wollte, daß er mich sieht. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 3.10.2004, S. 33.
- Harrison, Martin:** Appearances. Modefotografie seit 1945. Englischsprachige Ausgabe. München: Schirmer/Mosel, 1991.
- Harrison, Martin:** Lisa Fonssagrives-Penn. In: **David Seidner (Hrsg.):** Lisa Fonssagrives. Drei Jahrzehnte klassischer Modephotographie. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1996, S. 25–42.
- Harrison, Martin (Hrsg.):** David Bailey: Archive One 1957-1969. London: Thames and Hudson, 1999.
- Hartlaub, Gustav F.:** Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: Piper, 1951.
- Hartley, Keith:** Andy Warhol. Der Fotoautomat als Portraitstudio. In: **Dietmar Elger (Hrsg.):** Andy Warhol Selbstportraits/Self-Portraits. (Ausst. Kat., St. Gallen, Hannover, Edinburgh) Ostfildern-Ruit, 2004, S. 31–39.
- Hartshorne, Charles/Weiss, Paul (Hrsg.):** Collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. II: Elements of Logic (1932). Fünfte Auflage. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1980.
- Hauptmann, William:** Das Selbstportrait und das Gruppenportrait im Atelier. In: **Erika Billeter (Hrsg.):** Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. (Ausst. Kat., Stuttgart) Bern: Benteli, 1985, S. 34–45.

- Hausmann, Raoul:** Club Dada. Berlin (1918-1920). In: **Klaus Gallwitz (Hrsg.):** Dada in Europa – Werke und Dokumente. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Berlin: Reimer, 1977, S. 2/10–2/13.
- Haverty Rugg, Linda:** Picturing Ourselves. Photography and Autobiography. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1997.
- Heinzelmann, Markus:** Die Ränder der Intimität. In: **Markus Heinzelmann (Hrsg.):** Personal Affairs. Neue Formen der Intimität. (Ausst. Kat., Leverkusen) Köln: DuMont, 2006, S. 17–20.
- Hellmold, Martin et al.:** Einleitung. In: **Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hrsg.):** Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München: Fink, 2003, S. 9–15.
- Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hrsg.):** Lexikon der Ästhetik. München: Beck, 1992.
- Hickethier, Knut:** Öffentlichkeit im Wandel: Zur Einleitung. In: **Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.):** Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 7–14.
- Hinz, Berthold (Hrsg.):** Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen: Anabas-Verlag Günter Kämpf, 1979.
- Hinz, Berthold:** La Peinture durant le IIIe Reich et l’antagonisme de ses origines. In: **Centre Georges Pompidou (Hrsg.):** Les Realismes. 1919-1929. (Ausst. Kat.) Paris, Berlin, 1981, S. 120–126.
- Hockney, David; Sayag, Alain (Hrsg.):** Photographs. London, New York: Petersburg Press, 1982.
- Hoffmann, Hilmar:** Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993.
- Hofmann, Werner:** Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste. In: **Helga de la Motte-Haber (Hrsg.):** Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1972, Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 18, S. 210–225.
- Hoge, Kristina:** Selbstbildnisse im Angesicht der Bedrohung durch den Nationalsozialismus. Reaktionen diffamierter Künstler auf die nationalsozialistische Kulturpolitik. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2004.
- Holborn, Mark (Hrsg.):** Annie Leibovitz. A photographer’s Life. München: Schirmer/Mosel, 2006.

- Holdenried, Michaela:** Autobiographie. Stuttgart: Reclam, 2000, Universal-Bibliothek: Literaturstudium.
- Holler, Wolfgang/Schnitzer, Claudia (Hrsg.):** Weltsichten. Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. München: Deutscher Kunstverlag, 2004.
- Holsten, Siegmars:** Selbstdarstellungen. Das Bild des Künstlers. (Ausst. Kat.) Hamburg: Hans Christians Verlag, 1978.
- Honnef, Klaus (Hrsg.):** Lichtbildnisse. Das Portrait in der Fotografie. (Ausst. Kat.) Bonn: Rheinland-Verlag, 1982.
- Honnef, Klaus (Hrsg.):** Mode-Welten. F. C. Gundlach. Photographien 1950 bis heute. (Ausst. Kat., Hamburg) Berlin: Frölich & Kaufmann, 1985.
- Honnef, Klaus:** „Ich bin ein guter Beobachter von Leuten“. Helmut Newton und seine Welt. In: **Helmut Newton (Hrsg.):** Portraits. Bilder aus Europa und Amerika. München: Schirmer/Mosel, 1990, S. 7–19.
- Honnef, Klaus:** Alice Springs. In: **Alice Springs (Hrsg.):** Portraits. (Ausst. Kat., Bonn) München: Schirmer/Mosel, 1991, S. 7–17.
- Honnef, Klaus:** Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über die Fotografie [1979]. In: **Gabriele Honnef-Harling, Karin Thomas (Hrsg.):** „Nichts als Kunst...“. Schriften zur Kunst und Fotografie. Köln: DuMont, 1997a, S. 152–182.
- Honnef, Klaus:** Fotografie im Auftrag – Kunst oder Kommerz. In: **Gabriele Honnef-Harling, Karin Thomas (Hrsg.):** „Nichts als Kunst...“. Schriften zur Kunst und Fotografie. Köln: DuMont, 1997b, S. 337–354.
- Honnef, Klaus:** Die Lust zu sehen. Mehr als ein Fotograf – Ein Meister der Bilder: Helmut Newton. In: **Gabriele Honnef-Harling, Karin Thomas (Hrsg.):** „Nichts als Kunst...“. Schriften zur Kunst und Fotografie. Köln: DuMont, 1997c, S. 447–473.
- Honnef, Klaus:** Eine andere Geschichte der Fotografie. Die Sammlung F. C. Gundlach. In: **Zdenek Felix (Hrsg.):** A clear Vision. Photographische Werke aus der Sammlung F. C. Gundlach. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, S. 6–13.
- Honnef, Klaus/Honnef-Harling, Gabriele:** Von Körpern und anderen Dingen : deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert. (Ausst. Kat., Prag) Heidelberg: Edition Braus, 2003.
- Honnef, Klaus et al.:** Vorwort. In: **Klaus Honnef, Hans-Michael Koetzle, Sebastian Lux, Ulrich Rüter (Hrsg.):** F. C. Gundlach. Das fotografische Werk. (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2008, S. 6–7.

- Horkheimer, Max:** Art and Mass Culture [1937]. In: Zeitschrift für Sozialforschung [dtv Reprint München 1980], 9/ 1941, S. 290–304.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.:** Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer, 1969.
- Hornbostel, Wilhelm/Jockel, Nils (Hrsg.):** Nackt. Ästhetik der Blöße. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Prestel, 2002.
- Huelsenbeck, Richard (Hrsg.):** Dada-Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung. Berlin: Reiß Verlag, 1920.
- Hözl, Ingrid:** Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso. [Dissertation Humboldt Universität Berlin]. München: Wilhelm Fink, 2008.
- Hügel, Hans-Otto (Hrsg.):** Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003.
- Hünnekens, Annette:** Selbstbild – Fremdbild. Interaktive Selbstdarstellungen in der Medienkunst. In: **Gerhard Johann Lischka, Thomas Feuerstein (Hrsg.):** Selbst: Darstellung. Bern: Benteli, 2003, S. 96–109.
- Ihrke, Gerhard:** Zeittafel zur Geschichte der Fotografie. Leipzig: VEB Fotokinoverlag, 1982.
- Illies, Florian:** „Ohne Zweifel kann ich nicht nach vorne gehen“. In: Monopol, 2007, Heft 2, S. 56–70.
- J. Paul Getty Museum (Hrsg.):** André Kertész. Photographs from the J. Paul Getty Museum. Malibu, Calif.: J. Paul Getty Museum, 1984.
- Jobling, Paul:** Fashion spreads. Word and image in fashion photography since 1980. Oxford: Berg, 1999, Dress, Body, Culture.
- Jocks, Heinz-Norbert:** Von der Zerbrechlichkeit der Nacktheit und der unerschrockenen Suche nach Glück. In: Kunstforum International, 154/ 2001, S. 314–327.
- Jones, Terry (Hrsg.):** Smile i-D. Fashion and Style. The best from 20 years of i-D. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen, 2001.
- Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln (Hrsg.):** Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981. (Ausst. Kat.) Köln: Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1981.
- Kahmen, Volker:** Fotografie als Kunst. Tübingen: Wasmuth, 1973.

- Kampmann, Sabine:** Der Künstler als Staffelläufer. Über die Autorfigur Markus Lüpertz im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. In: **Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hrsg.):** Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München: Fink, 2003, S. 43–66.
- Karcher, Eva:** Mode im Fokus. In: *Artinvestor*, 2008, Heft 1, S. 19.
- Katzlberger, Angelika:** Selbst und Andere. Das Bildnis in der Kunst nach 1960. Sammlung Rupertinum. In: **Agnes Husslein-Arco (Hrsg.):** Selbst und Andere. Das Bildnis in der Kunst nach 1960. Sammlung Rupertinum. (Ausst. Kat.) Salzburg: Rupertinum, 2003, S. 6–30.
- Kaufhold, Enno:** Fixierte Eleganz. Photographien der Berliner Mode. In: **Gundlach, F. C./ Richter, Uli (Hrsg.):** Berlin en Vogue. Berliner Mode in der Photographie. (Ausst. Kat., Berlin, München, Hamburg) Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1993, S. 13–46.
- Kemp, Wolfgang:** Kunst wird gesammelt. In: **Werner Busch (Hrsg.):** Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München: Piper, 1997, S. 185–204.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.):** Theorie der Fotografie II. 1912-1945. Band 2, München: Schirmer/Mosel, 1999.
- Kestner Gesellschaft (Hrsg.):** Pablo Picasso. Der artistische Prozess. Aus dem graphischen Werk 1926-1969. (Ausst. Kat., Hannover) Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1993.
- Kismaric, Susan/Respini, Eva:** Fashioning Fiction in Photography since 1990. (Ausst. Kat.) New York: Museum of Modern Art New York, 2004.
- Kleinsteuber, Hans J.:** Öffentlichkeit und öffentlicher Raum. In: **Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.):** Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 34–47.
- Klotz, Friedrich:** Öffentlichkeit und medialer Wandel. Sozialwissenschaftliche Überlegungen zu der Verwandlung von Öffentlichkeit durch das Internet. In: **Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.):** Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 210–223.
- Kluwe, Vincent:** Gestaltung in der Fotografie und ihre Bildwirkung. Aspekte einer theoretisch und empirisch orientierten Fotosemiotik. Berlin: Dissertation FU Berlin, 1982.
- Knight, Brooke A.:** Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives. In: *Art journal*, Winter 2000, S. 21–25.

- Koerner, Joseph Leo:** *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art.* Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Koether, Jutta:** Alles in allem. Ein Interview mit Karl Lagerfeld von Jutta Koether. In: *Texte zur Kunst*, 56/ 2004, S. 33–43.
- Koetzle, Hans-Michael:** Ästhetik im Auftrag. F. C. Gundlach und die gedruckte Seite. In: **Klaus Honnef, Hans-Michael Koetzle, Sebastian Lux, Ulrich Rüter (Hrsg.):** F. C. Gundlach. *Das fotografische Werk.* (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2008, S. 191–302.
- Kopanski, Karlheinz W.:** *Der männliche Blick in den Spiegel.* Münster: Lit, 1998.
- Koschatzky, Walter:** *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke.* Köln: Neuer Pawlak Verlag, 1993.
- Kranzfelder, Ivo:** Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder: Die Ambivalenz des Lustprinzips. *Surrealismus und neuere Modefotografie.* München: tuduv-Verlag, 1993.
- Kranzfelder, Ivo:** Ich und die Anderen. Vom „cogito, ergo sum“ zum „esse est percipi“. In: **Ulrich Pohlmann (Hrsg.):** *Ich und die Anderen. Fotografien und Videoarbeiten.* (Ausst. Kat., München, Kraichtal) Kraichtal: Ursula-Blickle-Stiftung, 1999, S. 14–23.
- Kranzfelder, Ivo:** „Nur die Versuchung ist göttlich.“ Zum Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten. In: **Uwe M. Schneede (Hrsg.):** *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie.* (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, S. 15–20.
- Kraus, H. Felix/Downes, Bruce:** Blumenfeld at Work. In: *Popular Photography*, Oktober 1944, S. 38–46 und S. 88–90.
- Krauss, Rosalind:** *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1998a.
- Krauss, Rosalind:** Die photographischen Bedingungen des Surrealismus. In: **Rosalind Krauss (Hrsg.):** *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände.* München: Wilhelm Fink Verla, 1998b, S. 100–123.
- Krauss, Rosalind:** Anmerkungen zum Index: Teil 1 [1976]. In: **Herta Wolf (Hrsg.):** *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.* Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000a, *Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, S. 249–264.
- Krauss, Rosalind:** Anmerkungen zum Index: Teil 2 [1977]. In: **Herta Wolf (Hrsg.):** *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.* Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000b, *Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, S. 265–276.
- Krieger, Verena:** *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen.* Köln: Deubner, 2007.

- Krüger, Werner:** Nichts in der Kamera – alles im Kopf. Gegenseitig fotografiert: Helmut Newton und Alice Springs. In: *Weltkunst: aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten*, 70/ 2000, Heft 10, S. 20–23.
- Kuenzli, Rudolf E. (Hrsg.):** Dada. London: Phaidon, 2006.
- Köhler, Michael/Barche, Gisela (Hrsg.):** Das Aktfoto. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München: Bucher, 1985.
- Költzsch, Georg-W.:** Maler und Modell im Atelier. In: **Klaus Gallwitz, Georg-W. Költzsch (Hrsg.):** Maler und Modell. Zweite Auflage. (Ausst. Kat., Baden-Baden) Köln: Müller, 1969, S. 12–17.
- LaChapelle, David:** Hotel LaChapelle. Boston [u. a.]: Little, Brown, 1999.
- Lagerfeld, Karl:** Meisterklasse. In: *Vogue deutsch*, 2000a, Heft 9, S. 272–289.
- Lagerfeld, Karl:** Musenküsse. In: *Vogue deutsch*, 2000b, Heft 9, S. 132–138.
- Langer, Freddy:** Stilisiert, arrangiert, hindrapiert. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.06.1997.
- Laplanche, Jean:** Das Vokabular der Psychoanalyse. Band 1, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- l'Ecotais, Alain Sayag Emmanuelle de (Hrsg.):** Man Ray. Das photographische Werk. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1998.
- l'Ecotais, Emmanuelle de:** Die Kunst und das Porträt. In: **Emmanuelle de l'Ecotais, Alain Sayag (Hrsg.):** Man Ray. Das photographische Werk. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1998, S. 113–125.
- Lehmann, Ulrich:** Einführung. In: **Ulrich Lehmann, Jessica Morgan (Hrsg.):** Chic Clicks. Modefotografie zwischen Kunst und Auftrag. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002, S. T4–T7.
- Lehmann, Ulrich/Morgan, Jessica:** Chic Clicks. Modefotografie zwischen Kunst und Auftrag. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.
- Lejeune, Philippe:** Der autobiographische Pakt [Le Pacte autobiographique, 1973/1975]. In: **Günter Niggli (Hrsg.):** Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 214–257.
- Leopold, Rudolf:** Egon Schiele. Die Sammlung Leopold. (Ausst. Kat., Wien) Köln: Dumont, 1995.

- Leverette, Marc:** Helmut Newton. In: **Lynne Warren (Hrsg.):** Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Band 2, New York, London: Routledge, 2006, S. 1158–1160.
- Liberman, Alexander:** Vogue. Book of fashion photography. London: Thames and Hudson, 1984.
- Lindbergh, Peter:** Peter Lindbergh – untitled 116. München: Schirmer/Mosel, 2006.
- Lindner, Ines/Schade, Sigrid:** Einleitung. In: **Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hrsg.):** Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer, 1989, S. 334–335.
- Lingwood, James (Hrsg.):** Staging the Self. Self-Portrait Photography 1840s to 1980s. (Ausst. Kat., London) Frome and London: Butler and Tanner Ltd, 1986.
- Lischka, Gerhard Johann:** Kunstkörper – Werkkörper. In: **Gerhard Johann Lischka (Hrsg.):** Kunstkörper – Werkkörper. Köln: Wienand, 2000, S. 7–32.
- Livingston, Jane:** The Art of Richard Avedon. In: **Mary Shanahan (Hrsg.):** Richard Avedon. Evidence 1944-1994. (Ausst. Kat., New York) München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1994, S. 11–101.
- Lowry, Stephen:** Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. In: montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 6.2.1997, S. 10–35.
- Lucie-Smith, Edward:** Eroticism in Western Art. London: Thames and Hudson, 1972.
- Lucie-Smith, Edward:** Rasse, Klasse, Sex in der zeitgenössischen Kunst. Basel: Wiese Verlag, 1994.
- Lundström, Jan-Erik (Hrsg.):** Irving Penn Photographs. A donation in memory of Lisa Fonssagrives-Penn. (Ausst. Kat.) Stockholm: Raster Förlag, 1995.
- Lux, Sebastian:** Die Erfindung eines fotografischen Stils. In: **Klaus Honnef, Hans-Michael Koetzle, Sebastian Lux, Ulrich Rüter (Hrsg.):** F.C. Gundlach. Das fotografische Werk. (Ausst. Kat., Hamburg) Göttingen: Steidl, 2008, S. 122–175.
- Luyken, Gunda:** Spiegelbilder. Bemerkungen zur Geschichte des Selbstporträts. In: **Siegfried Gohr, Edition Sammlung Essl. Kunst der Gegenwart (Hrsg.):** Reisen ins Ich. Künstler/Selbst/Bild. (Ausst. Kat.) Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl, 2001, S. 30–44.
- Lütgens, Annelie:** Kein Stoff für Voyeure. In: **Wolfgang Tillmans, Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.):** Wer Liebe wagt lebt morgen. (Ausst. Kat., Wolfsburg) Ostfildern/Ruit: Cantz Verlag, 1996, S. VI–VIII.

- Mabille, Pierre:** Miroirs. In: *Minotaure*, 11/ 1938, S. 14–18.
- Mahrholz, Werner:** Der Wert der Selbstbiographie als geschichtliche Quelle [1919]. In: **Günter Niggel (Hrsg.):** Die Autobiografie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Zweite Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1998, Wege der Forschung, Bd. 565, S. 72–74.
- Maiwald, Salean A.:** Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Grambin: Aviva, 1999.
- Marschke, Stefanie:** Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Weimar: VDG, 1998.
- Marshall, Richard D. (Hrsg.):** Robert Mapplethorpe: Autoportrait. Santa Fe: Arena Editions, 2001.
- Martin, Richard:** Fashion and Surrealism. Erste Paperback-Edition Auflage. London: Thames and Hudson, 1989.
- Matt, Gerald:** Gerald Matt im Gespräch mit Juergen Teller. In: **Ulrich Pohlmann, Gerald Matt, Kunsthalle Wien (Hrsg.):** Juergen Teller. Ich bin vierzig. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004, S. 78–94.
- Mellor, David (Hrsg.):** Cecil Beaton. London: Barbican Art Gallery / Weidenfeld and Nicolson, 1986.
- Mellor, David Alan:** Beaton und seine Schönheiten. In: **Philippe Garner (Hrsg.):** Cecil Beaton, Photographien 1920-1970. München: Schirmer/Mosel, 1994, S. 8–58.
- Melville, Gert/Moos, Peter von (Hrsg.):** Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 1998, Norm und Struktur, Bd. 10.
- Meskimmon, Marsha:** The Art of Reflection. Women Artist' Self-portraiture in the Twentieth Century. London: Scarlet Press, 1996.
- Métayer, Michel:** Erwin Blumenfeld. London: Phaidon, 2004.
- Meyer-Büser, Susanne:** Sprechen? Zeigen? Diskursrituale, Netzdialoge und die Kunst der Verständigung. In: **Susanne Meyer-Büser, Bernhart Schwenk (Hrsg.):** Talk. Show. Die Kunst der Kommunikation in den 90er Jahren. (Ausst. Kat., München, Wuppertal) München, London, New York: Prestel, 1999, S. 17–25.
- Michaelsen, Sven:** Der Mann, der die Frauen kriegte. Interview mit Helmut Newton. In: *Stern*, 2002, Heft 43, S. 214–219.
- Mittig, Hans-Ernst:** La „Sachlichkeit“ du facisme. In: **Centre Georges Pompidou (Hrsg.):** Les Realismes. 1919-1929. (Ausst. Kat.) Paris, Berlin, 1981, S. 354–360.

- Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.):** Horst P. Horst. New York: Art Forum & Horst Studio, 1992.
- Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.):** Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln. (Ausst. Kat.) Köln: Taschen, 1996.
- Mißelbeck, Reinhold (Hrsg.):** Prestel-Lexikon der Fotografen. München, Berlin, London, New York: Prestel, 2002.
- Moderegger, Johannes Christoph:** Modefotografie in Deutschland 1929-1955. Nordstedt: Libri Books On Demand, 2000.
- Moos, Peter von:** „Öffentlich“ und „privat“ im Mittelalter. Zu einem Problem historischer Begriffsbildung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.
- Morawski, Stefan:** Ein Versuch zur Bestimmung des Begriffes „Kunstwerk“. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1969, Bd. XIV, S. 145–178.
- Morgan, Susan:** Martin Munkacsí. In: **Lynne Warren (Hrsg.):** Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Band 2, New York, London: Routledge, 2006, S. 1098–1100.
- Moulin, Joëlle (Hrsg.):** L'autoportrait au XXe siècle dans la peinture, du lendemain de la Grande Guerre jusqu'à nos jours. (Ausst. Kat.) Paris: Adam Biro, 1999.
- Museum of Modern Art (Hrsg.):** Edward Steichen. A Life in Photography. (Ausst. Kat.) New York: Bonanza Books, 1985.
- Mühling, Matthias (Hrsg.):** Ausstellung Gegenwärtig: Selbst, Inszeniert. (Ausst. Kat.) Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2004.
- Müller, Silke/Hecht, Axel:** Ich bin ein Manipulator. Interview mit Helmut Newton. In: Art, 1999, Heft 7, S. 40–46.
- Münchhausen, Anna von:** Emma und das Recht am Bild. In: Die Zeit, 3.6.1994, S. 75.
- Newton, Helmut:** White Women. München: Rogner and Bernhard, 1976.
- Newton, Helmut:** Portraits. London: Pantheon, 1978.
- Newton, Helmut; Hoeneveld, Herman (Hrsg.):** Portretten/Portraits. (Ausst. Kat.) s'Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986.
- Newton, Helmut; Honnef, Klaus (Hrsg.):** Portraits. Bilder aus Europa und Amerika. Zweite Auflage. München: Schirmer/Mosel, 1987.
- Newton, Helmut; Staatliches Puschkin-Museum für darstellende Künste, Erste Galerie Dejorative Kunst (Hrsg.):** Helmut Newton in Moskau. Das photographische Werk. (Ausst. Kat.) Moskau: Schirmer/Mosel, 1989a.

- Newton, Helmut:** Private Property. München: Schirmer/Mosel, 1989b.
- Newton, Helmut:** Big Nudes. München: Schirmer/Mosel, 1990a.
- Newton, Helmut; Honnef, Klaus (Hrsg.):** Portraits. Bilder aus Europa und Amerika. München: Schirmer/Mosel, 1990b.
- Newton, Helmut:** Helmut Newton's Illustrated, I was here, No. 3. München: Schirmer Art Books, 1991.
- Newton, Helmut:** Pola Woman. München: Schirmer/Mosel, 1992.
- Newton, Helmut:** Archives de Nuit. Mit einem Vorwort von José Alvarez. München: Schirmer/Mosel, 1993.
- Newton, Helmut:** Helmut Newton's Illustrated, Dr. Phantasme, No. 4. München: Schirmer Art Books, 1995.
- Newton, Helmut; Scottsass, Ettore (Hrsg.):** 72 ore a Roma. Rom: Peliti Associati, 1998a.
- Newton, Helmut; June Newton, Walter Keller (Hrsg.):** Pages from the Glossies. Facsimiles 1956-1998. Zürich: Scalo, 1998b.
- Newton, Helmut; Heiting, Manfred (Hrsg.):** Work. (Ausst. Kat., Berlin) Köln: Taschen, 2000.
- Newton, Helmut:** Autobiographie. München: Bertelsmann, 2002.
- Newton, Helmut; Springs, Alice (Hrsg.):** A Gun for Hire. Köln: Taschen, 2005a.
- Newton, Helmut:** Playboy. San Francisco: Chronicle Books, 2005b.
- Newton, Helmut/Springs, Alice:** Us and them. Zürich: Scalo, 1999.
- Newton, June:** Mrs. Newton. Köln: Taschen, 2004.
- NGBK (Hrsg.):** Partnerschaften. Unterbrochene Karrieren. (Ausst. Kat.) Berlin: NGBK, 2002.
- Niedersächsischen Landesmedienanstalten für privaten Rundfunk (NLM) (Hrsg.):** Die Tyrannei der öffentlichen Intimität und Tabubrüche im Fernsehen. Boulevardmagazine, Talkshows und Comedy. Dokumentation der Tagung der Niedersächsischen Landesmedienanstalten für privaten Rundfunk (NLM) im Mai 1998 in Hannover. Berlin: Vistas, 1999.
- Nimmergut, Jörg:** Werben mit Sex. München: Verlag Moderne Industrie, 1966.
- Niven, Penelope:** Steichen. A Biography. New York: Clarkson Potter Publishers, 1997.

- Nöth, Winfried:** Handbuch der Semiotik. Zweite Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Nöth, Winfried:** Zur Komplementarität von Sprache und Bild aus semiotischer Sicht. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, 2004, Heft 1, S. 8–22.
- Oehler, Klaus:** Charles Sanders Peirce. München: Beck, 1993, Beck'sche Reihe Denker 523.
- Ollman, Arthur:** Model wife. Photographs by Baron Adolphe de Meyer, Alfred Stieglitz, Edward Weston, Harry Callahan, Emmet Gowin, Lee Friedlander, Masahisa Fukase, Seiichi Furuya, Nicholas Nixon. (Ausst. Kat., San Diego) Boston: Little, Brown, 2000.
- Osswald, Anja:** Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Naumann, Vito Acconci, Joan Jonas. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003, Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 18.
- Otálora, Zora:** Der Blick in den Spiegel. In: **Österreichische Galerie Wien (Hrsg.):** Narziss. Selbstbildnisse. Bilder und Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Österreichischen Galerie. (Ausst. Kat.) Wien: Österreichische Galerie Wien, 1990, S. 77–81.
- Pagel, Gerda:** Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius, 1991.
- Panofsky, Erwin:** Stilarten und das Medium des Films [1959]. In: **Alphons Silbermann (Hrsg.):** Mediensoziologie, Band 1: Film. Düsseldorf, Wien: econ Verlag, 1973, S. 106–122.
- Paris Musées, Maison Européenne de la Photographie (Hrsg.):** Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914. (Ausst. Kat.) Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2004.
- Pauli, Lori (Hrsg.):** Acting the Part. Photography as Theatre. (Ausst. Kat., Ottawa) London, New York: Merrell, 2006.
- Peirce, Charles Sanders; Kloesel, Christian/Pape, Helmut (Hrsg.):** Semiotische Schriften. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Peirce, Charles Sanders; Kloesel, Christian/Pape, Helmut (Hrsg.):** Semiotische Schriften. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Peirce, Charles Sanders; Helmut Pape (Hrsg.):** Phänomen und Logik der Zeichen. Zweite Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Penn, Irving:** Augenblicke. Luzern: Camera Verl. Bucher, 1960.
- Penn, Irving:** Passage. Ein Lebenswerk. München, Paris: Schirmer/Mosel, 1991.

- Penn, Irving:** A Notebook at Random – Irving Penn. New York: Bulfinch Press, 2004.
- Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska von:** Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Philipp, Claudia Gabriele:** Schöne Männer und starke Frauen. Fotografische Visionen der Vollständigkeit. In: **Wilhelm Hornbostel, Nils Jockel (Hrsg.):** Nackt. Ästhetik der Blöße. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Prestel, 2002, S. 45–56.
- Phillips, Christopher:** Der Richterstuhl der Fotografie. In: **Herta Wolf (Hrsg.):** Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 291–333.
- Pini, Udo:** Leibes kult und Liebes kitsch. Erotik im Dritten Reich. München: Klinkhardt und Biermann, 1992.
- Pledge, Robert:** From the other side – Der Blick von außen. In: **Arbeitskreis Photographie Hamburg e. V. (Hrsg.):** Das deutsche Auge. (Ausst. Kat., Hamburg) München: Schirmer/Mosel, 1996, S. 110–112.
- Podbrecky, Inge:** Modefotografie und bildende Kunst um 1930. Aspekte einer Beziehung. In: **Ingrid Brugger (Hrsg.):** Modefotografie von 1900 bis heute. (Ausst. Kat.) Wien: Kunstforum Länderbank, 1990, S. 21–27.
- Pohlmann, Ulrich:** Die Eleganz der Diktatur. Modephotographie in deutschen Zeitschriften 1936-1943. In: **Ulrich Pohlmann, Simone Förster (Hrsg.):** Die Eleganz der Diktatur. Modephotographie in deutschen Zeitschriften 1936-1943. (Ausst. Kat.) München: Verlag Wolf und Sohn; Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, 2001, S. 4–11.
- Pohlmann, Ulrich/Matt, Gerald/Kunsthalle Wien (Hrsg.):** Juergen Teller. Ich bin vierzig. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004.
- Poschardt, Ulf:** Fühlen, was man sieht. In: **Juergen Teller, Ute Eskildsen, Ulrich Pohlmann (Hrsg.):** Märchenstüberl. Göttingen: Steidl, 2002, o. S.
- Pryde, Josephine:** Entdeckung eines angeborenen Sinns. In: Texte zur Kunst, 25/ 1997, S. 63–71.
- Rasche, Adelheid (Hrsg.):** Botschafterinnen der Mode. Star-Mannequins und Fotomodelle der Fünfziger Jahre in internationaler Modefotografie. (Ausst. Kat.) Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2001a.
- Rasche, Adelheid (Hrsg.):** La fotografia di moda a Berlino negli anni Trenta. Die Modefotografie in Berlin in den Dreißiger Jahren. La photographie de mode à Berlin dans les années 30. (Ausst. Kat., Berlin) Mailand: Silvana Editoriale SpA, 2001b.

- Raupp, Hans-Joachim:** Selbstbildnisse und Künstlerporträts – ihre Funktion und Bedeutung. In: **Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig (Hrsg.):** Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. (Ausst. Kat.) Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, 1980, S. 7–35.
- Rauterberg, Hanno:** Der Mann mit den Goldhänden. In: Die Zeit, 11.09.2008, Nr. 38.
- Rawsthorn, Alice:** Vision Quest. The New York Times, 15.04.2007.
- Ray, Man:** Self Portrait. Boston: Little, Brown & Company, 1963.
- Ray, Man:** Selbstporträt. Eine illustrierte Autobiographie. München: Schirmer/Mosel, 1983.
- Ray, Man/Martin, Jean-Hubert:** Man Ray. Photographs. München: Schirmer/Mosel, 1982.
- Reinhold, Elke:** Das Phänomen der Supermodels. In: **Charlotte Seeling (Hrsg.):** Mode. Das Jahrhundert der Designer 1900-1999. Köln: Könemann, 1999, S. 540–543.
- Richardson, Diana Etkins (Hrsg.):** Vanity Fair. Portraits of an Age 1914-1936. London: Thames and Hudson, 1983.
- Richardson, Terry:** Terry Richardson. Hamburg: Gruner und Jahr, 2003, Stern Special Fotografie, No. 34.
- Richter, Hans:** DaDa-Kunst und Antikunst. Köln: DuMont, 1964.
- Riedel, Peter:** Pragmatik der Photographie. Eine Einführung in die Theorie des photographischen Realitätsbezuges. Marburg: Tectum Verlag, 2002.
- Rock, Irvin:** Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen. Heidelberg, Berlin: Spektrum. Akademischer Verlag, 1998.
- Ross, Josephine:** Beaton in Vogue. London: Thames and Hudson, 1986.
- Roters, Eberhard:** Mouvement Dada. In: **Klaus Gallwitz (Hrsg.):** Dada in Europa – Werke und Dokumente. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Berlin: Reimer, 1977, S. 3/1–3/11.
- Ruiz, Stefan:** People. London: Boot, 2006.
- Russo, Roberta:** Oliviero Toscani. In: **Lynne Warren (Hrsg.):** Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Band 3, New York, London: Routledge, 2006, S. 1550–1553.
- Sadowsky, Thorsten:** Von Schatten, Doppelgängern und Höhlen. In: **Kunsthalle Brandts Klaedefabrik (Hrsg.):** Schattenspiel. Schatten und Licht in der zeitgenössischen Kunst. (Ausst. Kat., Odense, Kiel, Linz) Heidelberg: Kehrer, 2005, S. 19–24.
- Sanders, Mark/Poynter, Phil/Derrick, Robin:** The impossible image. Fashion photography in the digital age. London: Phaidon, 2000.

- Schade, Sigrid:** Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: **Ilsebill Barta (Hrsg.):** Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin: Reimer, 1987, S. 239–260.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke:** Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: **Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hrsg.):** Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995, S. 340–407.
- Schickel, Joachim:** Narziß oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels. In: **Katrin Sello (Hrsg.):** Spiegelbilder. (Ausst. Kat., Hannover, Duisburg, Berlin) Berlin: Frölich und Kaufmann, 1982, S. 14–26.
- Schiewe, Jürgen:** Sprachgeschichte als Kommunikationsgeschichte in Hinblick auf die Entstehung und den Wandel von Öffentlichkeit. In: **Michael Erlhoff, Philipp Heidkamp, Iris Utikal für Köln International School of Design (KISD) (Hrsg.):** Designing Public. Perspektiven für die Öffentlichkeit. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2008, S. 66–73.
- Schirmböck, Thomas:** Der entscheidende Augen-Blick. In: **Gundlach, F. C./Weiermair, Peter (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Frankfurter Kunstverein, 1987, o. S.
- Schirmer, Lothar (Hrsg.):** Frauen sehen Frauen. München: Schirmer/Mosel, 2006.
- Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hrsg.):** Das Fragment – Der Körper in Stücken. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle, 1990.
- Schmidt, Dieter:** Otto Dix im Selbstbildnis. Berlin: Henschel, 1978.
- Schneede, Uwe M. (Hrsg.):** Begierde im Blick. Surrealistische Photographie. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfilder-Ruit: Hatje Cantz, 2005.
- Schneede, Uwe M. (Hrsg.):** Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film. München: Beck, 2006.
- Schneider, Christa:** Cindy Sherman, History Portraits: die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995.
- Schnell, Werner:** Der Torso als Problem der modernen Kunst. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1980.
- Schröder, Klaus Albrecht; Albertina, Wien (Hrsg.):** Egon Schiele. (Ausst. Kat., Wien) München, Berlin, London, New York: Prestel, 2005.

- Schröder, Klaus Albrecht/Szeemann, Harald (Hrsg.):** Egon Schiele und seine Zeit. Österreichische Malerei und Zeichnung von 1900 bis 1930. Aus der Sammlung Leopold. (Ausst. Kat., Wien) München: Prestel, 1988.
- Schwalm, Hans-Jürgen:** Individuum und Gruppe. Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts. Essen: Verlag Die blaue Eule, 1990, Kunst – Geschichte und Theorie, Bd. 14.
- Schwarz, Arturo (Hrsg.):** Die Surrealisten. (Ausst. Kat., Frankfurt am Main) Mailand: Mazzotta, 1989.
- Schwarz, Arturo:** Man Ray. Sechste Auflage. München: Rogner & Bernhard, 1993.
- Schwarz, Michael:** Das Phänomen des Künstlerstars. In: **Werner Faulstich, Helmut Korte (Hrsg.):** Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1997, S. 193–203.
- Schwarzer, Alice (Hrsg.):** PorNo. Opfer und Täter. Gegenwehr und Backlash. Verantwortung und Gesetz. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1994.
- Schwenk, Bernhart:** Body Talk – Kommunikation der Körper? In: **Susanne Meyer-Büser, Bernhart Schwenk (Hrsg.):** Talk. Show. Die Kunst der Kommunikation in den 90er Jahren. (Ausst. Kat., München, Wuppertal) München, London, New York: Prestel, 1999, S. 27–39.
- Schär, Eliane:** Helmut Newtons Sex-Appeal. In: MAX, 1993, Heft 2, S. 78.
- Schürgers, Georg:** Zur Pornographie des Alltags. In: **Wolfgang Hantel-Quitmann, Peter Kastner (Hrsg.):** Die Globalisierung der Intimität. Die Zukunft intimer Beziehungen im Zeitalter der Globalisierung. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2002, S. 173–178.
- Schütt, Miriam:** Ästhetische Semiotik der Fotografie. In: Fotogeschichte, 18/ 1985, S. 57–61.
- Scorzin, Pamela C.:** „Pictures of Photographs“. Warhols Selbstbildnisse im Kontext der Bildniskunst nach 1960. Dissertation Heidelberg, 1994.
- Seidner, David:** Statischer Tanz. In: **David Seidner (Hrsg.):** Lisa Fonssagrives. Drei Jahrzehnte klassischer Modephotographie. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1996, S. 11–23.
- Seitter, Walter:** Helmut Newton lesen. In: **Siegfried Gohr, Johannes Gachnang (Hrsg.):** Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960. Köln: DuMont, 1989, S. 185–194.
- Seitter, Walter:** Helmut Newton. Körperanalysen. Wien: Sonderzahl, 1993.

- Sello, Katrin:** Spiegelbilder. (Ausst. Kat., Hannover, Duisburg, Berlin) Berlin: Frölich und Kaufmann, 1982.
- Sennett, Richard:** Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität [The Fall of Public Man, 1977]. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Settekorn, Wolfgang:** Überlegungen zur Konzeptualisierung von „Öffentlichkeit“. In: **Werner Faulstich, Knut Hickethier (Hrsg.):** Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffserklärung. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2000, S. 15–33.
- Shanahan, Mary (Hrsg.):** Richard Avedon. Evidence 1944-1994. (Ausst. Kat., New York) München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1994.
- Sherlock, Maureen P. (Hrsg.):** Face Forward. Self-Portraiture in Contemporary Art. (Ausst. Kat.) Sheboygan, Wisconsin: John Michael Kohler Arts Center, 1997.
- Shusterman, Richard:** Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Siemens, Jochen:** Draufhalten – Spaß haben. In: **Stern (Hrsg.):** Terry Richardson. Hamburg: Gruner und Jahr, 2003, Stern-Spezial: Fotografie No. 31, S. 6–14.
- Siemons, Mark:** Schöne neue Gegenwelt. Über Kultur, Moral und andere Marketingstrategien. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 1993.
- Simmel, Georg:** Philosophie der Mode (1905). In: **Ottheim Rammstedt, Michael Behr, Volkhard Krech, Gert Schmidt (Hrsg.):** Georg Simmel. Gesamtausgabe. Band 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 9–37.
- Sinderen, Wim van:** „A rowdy preamble“. Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. In: **Wim van Sinderen (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006a, S. 24–33.
- Sinderen, Wim van (Hrsg.):** Erwin Blumenfeld. His dutch years 1918-1936. (Ausst. Kat., Den Haag) Rotterdam: Veenman Publishers/Gijs Stork, 2006b.
- Smith, Joel:** Edward Steichen. The Early Years. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Smith, Kim C.:** Kunstgeschichte und Semiotik. In: **Walter A. Koch (Hrsg.):** Semiotik in den Einzelwissenschaften. Bochum: Brockmeyer, 1990, S. 565–587.
- Snyder, Joel:** Das Bild des Sehens. In: **Herta Wolf (Hrsg.):** Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 23–59.
- Sobel, Dean:** Identity Crisis. Self-Portraiture at the End of the Century. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1997.

- Sobieszek, Robert A./Irmas, Deborah:** The Camera I. Photographic Self Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection. (Ausst. Kat.) Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1994.
- Sontag, Susan:** Über Fotografie [On Photography, 1977]. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- Sowinski, Bernhard:** Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen. Band 263, Sammlung Metzler. Realien zur Literatur. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Spahn, Claus:** Aufsteigen, ankommen, oben bleiben. Lang Lang. In: Die Zeit, 24.07.2008, Nr. 31, S. 40.
- Spanke, Daniel:** Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- Spies, Werner:** Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten. München: Prestel, 1988.
- Spies, Werner (Hrsg.):** Surrealismus 1919-1944. (Ausst. Kat., Düsseldorf) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.
- Spies, Werner:** Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung. Köln: DuMont, 2003.
- Stahel, Urs:** Teilhaben ohne Folgen. Regeln und Spielformen des Newton'schen Voyeurismus. In: **Zdenek Felix (Hrsg.):** Helmut Newton. Aus dem photographischen Werk. München: Schirmer/Mosel, 1993, S. 19–30.
- Starobinski, Jean:** Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays. Aus dem Französischen von Markus Jakob. Frankfurt am Main: Fischer, 1985.
- Steichen, Edward; Museum of Modern Art (Hrsg.):** Edward Steichen: Ein Leben für die Fotografie. Wien, Düsseldorf: Econ, 1965.
- Steinert, Otto:** Selbstportraits. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1961.
- Stern (Hrsg.):** André Kertész. Hamburg: Gruner und Jahr, 2003, Stern-Spezial: Fotografie No. 31.
- Steven White's Gallery of Photography (Hrsg.):** The fashionable World. Original photographs used to illustrate Vogue and Vanity Fair. From the personal collection of the late Dr. M. F. Agha. Los Angeles: Steven White's Gallery of Photography, 1979.
- Stoichita, Victor Ieronim:** Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei [L'instauration du tableau, Dissertation, Paris, 1989]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

- Stoichita, Victor Ieronim:** Eine kurze Geschichte des Schattens [A short history of the Shadow, 1997]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999.
- Stolle, Peter/Kronsbein, Joachim:** Spiegel-Gespräch. „Ich will Sex, nicht Erotik.“ Fotograf Helmut Newton über seine Berliner Jugend, Mode und Models. In: Spiegel, 1996, Heft 48, S. 228–233.
- Straka, Barbara:** Fotografie nach allen Regeln der Kunst. Standortbestimmung eines künstlerischen Mediums heute am Beispiel der Sammlung F. C. Gundlach (Supplement). In: **Kunstverein Hamburg (Hrsg.):** „Das Medium der Fotografie ist berechtigt, Denkanstöße zu geben.“. (Ausst. Kat.) Hamburg: Kunstverein Hamburg, 1989, S. 1–18.
- Sweet, Christopher:** Art Market Watch. In: Artnet, 16.10.2007.
- Sykora, Katharina:** Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie. Köln: König, 1999.
- Tate Britain (Hrsg.):** Turner Prize 2000. Tate Britain 2000-2001. An exhibition of work by the short listed artists Glenn Brown, Michael Raedecker, Tomoko Takahashi, Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat.) London: Tate Trustees, 2000.
- Taubhorn, Ingo:** Notizen aus der Wirklichkeit. In: **Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg (Hrsg.):** The Heartbeat of Fashion. Sammlung F. C. Gundlach. (Ausst. Kat., Hamburg) Bielefeld, Leipzig: Kerber Verlag, 2006, S. 242–247.
- Teicher, Hendel:** Erwin Blumenfeld (einleitender Text). In: **Erwin Blumenfeld (Hrsg.):** Meine 100 besten Fotos. Bern: Benteli, 1979, S. 8–33.
- Teller, Juergen; Konzeption und Redaktion: Juergen Teller, Ute Eskildsen, Ulrich Pohlmann (Hrsg.):** Märchenstüberl. Göttingen: Steidl, 2002.
- Teller, Juergen:** Zwei Schäufelre mit Kloß und eine Kinderportion Schnitzel mit Pommes Frites. Göttingen: Steidl, 2003.
- Teller, Juergen:** Nackig auf dem Fußballplatz. Göttingen: Steidl, 2004.
- Teller, Juergen:** Nürnberg. Göttingen: Steidl, 2006.
- Teller, Juergen/Rampling, Charlotte:** Louis XV. (Ausst. Kat., Wien) Göttingen: Steidl, 2004.
- The Israel Museum (Hrsg.):** Blumenfeld. Dada Collages 1916-1931. (Ausst. Kat.) Jerusalem: The Israel Museum, 1981.
- The Israel Museum (Hrsg.):** Dreaming with open Eyes. (Ausst. Kat.) Jerusalem: The Israel Museum, 2000.

- Tillack, Anna:** Fotograf Wolfgang Tillmans über die Bösen, den Generationenkonflikt und Ecstasy. In: Süddeutsche: Jetzt-Magazin 2./3.6.2007.
- Tillmans, Wolfgang; Riemschneider, Burkhard (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. Köln: Taschen, 1995a.
- Tillmans, Wolfgang; Portikus Frankfurt (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Portikus Frankfurt, 1995b.
- Tillmans, Wolfgang; Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.):** Wer Liebe wagt lebt morgen. (Ausst. Kat., Wolfsburg) Ostfildern/Ruit: Cantz Verlag, 1996.
- Tillmans, Wolfgang:** Burg. Köln: Taschen, 1998.
- Tillmans, Wolfgang; Felix, Zdenek (Hrsg.):** Aufsicht. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001a.
- Tillmans, Wolfgang:** Portraits. Köln: König, 2001b.
- Tillmans, Wolfgang; Verwoert, Jan/Halley, Peter/Matsui, Midori (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. London: Phaidon, 2002.
- Tillmans, Wolfgang:** If one thing matters, everything matters. (Ausst. Kat., London) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- Tillmans, Wolfgang; Inka Schube für Freunde des Sprengel Museum Hannover e. V. (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. Sprengel Installation (+4). (Ausst. Kat.) Hannover: Sprengel Museum, 2007.
- Tisseron, Serge:** Le mystère de la chambre invisible. In: La Recherche photographique, 1989, Heft 5, S. 83–89.
- Trotha, Brigitte von:** Augenblick mal. Fotokunst. In: Manager Magazin, 2008, Heft 3, S. 162–165.
- Troy, Nancy J.:** Couture Culture. A study in Modern Art and Fashion. Cambridge, Mass.; London, England: MIT Press, 2003.
- Unwerth, Ellen von:** Couples. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1998.
- Urbauer, Anne:** Modefotografie. In: **Charlotte Seeling (Hrsg.):** Mode. Das Jahrhundert der Designer 1900-1999. Köln: Könemann, 1999, S. 623–627.
- Verwoert, Jan:** Survey – Picture Possible Lives: The Work of Wolfgang Tillmans. In: **Jan Verwoert, Peter Halley, Midori Matsui (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. London: Phaidon, 2002, S. 36–89.

- Verzotti, Giorgio:** Wolfgang Tillmans. Aufsicht. In: **Wolfgang Tillmans, Zdenek Felix (Hrsg.):** Aufsicht. (Ausst. Kat., Hamburg) Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 13–16.
- Vinken, Barbara:** Puppe und Automat. Das fetischistische Szenario der Modefotografie. In: **Gerhard Johann Lischka (Hrsg.):** Kunstkörper – Werkkörper. Köln: Wienand, 2000, S. 81–90.
- Vinzent, Jutta:** „Auto“-text und Kon-text. Konzeptionelle Überlegungen zu Michel Foucault im Blick auf Exilkünstler. In: **Klaus-Dieter Krohn, Lutz Winckler, Wulf Koepke (Hrsg.):** Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 23: Autobiografie und wissenschaftliche Biografie. Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung. München: edition und kritik, 2005, S. 179–194.
- Wagner, Anselm:** Zu einer Kunstgeschichte des Schattens. In: **Kunsthalle Brandts Klafabrik (Hrsg.):** Schattenspiel. Schatten und Licht in der zeitgenössischen Kunst. (Ausst. Kat., Odense, Kiel, Linz) Heidelberg: Kehrer, 2005, S. 89–106.
- Wakefield, Neville:** Neville Wakefield im Gespräch mit Wolfgang Tillmans. In: **Portikus Frankfurt (Hrsg.):** Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Portikus Frankfurt, 1995, o. S.
- Warncke, Carsten-Peter:** Pablo Picasso 1881-1973. Bd. 2. Köln: Taschen, 1993.
- Warnke, Martin:** Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln: DuMont, 1985.
- Wearing, Shannon:** André Kertész. In: **Lynne Warren (Hrsg.):** Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Band 2, New York, London: Routledge, 2006, S. 856–860.
- Weber, C. Sylvia (Hrsg.):** Der Blick hinter den Spiegel. Bildnisse und Selbstbildnisse aus der Sammlung Würth. (Ausst. Kat., Künzelsau) Sigmaringen: Thorbecke, 1995.
- Weber, Niels:** Intimus. Zur Beobachtung von Höchstpersönlichem. In: **Markus Heinzmann (Hrsg.):** Personal Affairs. Neue Formen der Intimität. (Ausst. Kat., Leverkusen) Köln: DuMont, 2006, S. 42–49.
- Weiermair, Peter (Hrsg.):** Das Bild des Körpers. (Ausst. Kat.) Frankfurt am Main: Stemmler, 1993.
- Weiermair, Peter:** Überlegungen zum Werk von Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst und Wolfgang Tillmans. In: **Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e. V. (Hrsg.):** ars viva 95/96 Photographie, Thomas Demand, Jochen Lempert, Barbara Probst und Wolfgang Tillmans. (Ausst. Kat.) Köln: Kulturkreis im Bundesverb. d. Dt. Industrie, 1995, S. 7–11.

- Weiermair, Peter (Hrsg.):** Aspekte und Perspektiven der Photographie. Dokumentation des Symposiums zur Art Frankfurt 1996. Regensburg: Lindinger plus Schmid, 1996.
- Weinhart, Martina:** Unbekannt verzogen. Die Selbstdarstellung in der zeitgenössischen Kunst. In: **Siegfried Gohr, Edition Sammlung Essl. Kunst der Gegenwart (Hrsg.):** Reisen ins Ich. Künstler/Selbst/Bild. (Ausst. Kat.) Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl, 2001, S. 53–57.
- Weinhart, Martina:** Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst. Erste Auflage. Berlin: Reimer, 2004.
- Weinhart, Martina:** Den Tod im Nacken. Über die Dekonstruktion der Selbstdarstellung in der zeitgenössischen Kunst. In: Kunstforum International, 181/ 2006, S. 124–131.
- Wenzel, Petra/Lippert, Werner (Hrsg.):** Radical Advertising. (Ausst. Kat., Düsseldorf) München: NRW-Forum, 2008.
- Werner, Anja Nadine:** Erwin Blumenfeld: Selbstporträt mit anamorphotischem Akt. In: Rundbrief Fotografie, 14/ 2007, Heft 3, S. 3–4.
- Weschler, Lawrence (Hrsg.):** David Hockney Cameraworks. London: Thames and Hudson, 1984.
- Wetzel, Michael:** Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. In: **Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hrsg.):** Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München: Fink, 2003, S. 229–241.
- Wiegand, Wilfried:** Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981.
- Wilhelmi, Christoph:** Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch. Stuttgart: Hauswedell, 1996.
- Wilkes, Andrew:** Aperture. The Idealizing Vision. The Art of Fashion Photography. New York: Aperture Foundation Inc., 1991.
- Winner, Matthias (Hrsg.):** Der Künstler über sich in seinem Werk. Weinheim: VHC, Acta Humaniora, 1992.
- Wolf, Herta (Hrsg.):** Skulpturen – Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre. (Ausst. Kat.) Zürich: Parkett Verlag, 1992.
- Wood, Ghislaine:** The surreal body: Fetish and Fashion. London: V & A Publications, 2007.
- Woody, Jack:** George Platt Lynes. Photographs, 1931-1955. Dritte Auflage. Pasadena: Twelvvetrees Press, 1981.

- Wyss, Beat:** Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien. Köln: DuMont, 1997.
- Wyss, Beat:** Vom Bild zum Kunstsystem. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.
- Zenns, Kirsten:** Erwin Blumenfeld – Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit im Medium der Modefotografie, Paris 1936-39/New York 1938-47. Dissertation Universität der Künste Berlin, Berlin, 2002.
- Ziegler, Ulf Erdmann:** Frau mit Werk. Regie und Modell bei Cindy Sherman. In: **Zdenek Felix, Martin Schwander (Hrsg.):** Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995. (Ausst. Kat.) Hamburg: Deichtorhallen Hamburg, 1995, S. 27.
- Ziff, Paul:** Was es heißt zu definieren, was ein Kunstwerk ist. In: **Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.):** Theorien der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 524–550.
- Zimbardo, Philip G.; Hoppe-Graff, Siegfried/Keller, Barbara (Hrsg.):** Psychologie. Sechste Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer, 1995.
- Zuckriegl, Margit (Hrsg.):** Helmut Newton. Sex and Landscapes. (Ausst. Kat.) Salzburg: Rupertinum, 2002.

Danksagung

An erster Stelle möchte ich Prof. Dr. Christian Freigang für die Betreuung dieser Arbeit danken, der mir in vielen konstruktiven Gesprächen wertvolle Anregungen, fachliche Kritik und wichtige Denkanstöße gegeben hat.

Die Studie wäre ohne die großzügige Unterstützung von Institutionen und Privatpersonen, die mir ihre Archive geöffnet haben, nicht möglich gewesen. Besonderer Dank geht an Henry Blumenfeld, Paris, und Yorick Blumenfeld, Cambridge, die mir viele wertvolle Hinweise und interessante Einblicke in das Werk ihres Vaters ermöglicht haben. Ich danke June Newton für die Beantwortung meiner Fragen und Dr. Matthias Harder von der Helmut Newton Stiftung, Berlin, für die herzliche Aufnahme und die Möglichkeit, unveröffentlichte Dokumente einzusehen. Ich danke Michael Kerkmann von der Galerie Daniel Buchholz, Köln, für die Hinweise und Informationen zu Wolfgang Tillmans.

Ich danke darüber hinaus herzlich Ute Eskildsen für die Unterstützung meiner Recherchen in der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, Prof. Dr. Wolfgang Holler vom Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden für anregende Gespräche. Zudem danke ich Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke für die Übernahme des Korreferats und Prof. i. R. Dr. Antje Middeldorf für den Beisitz in meiner Disputation.

Dank gebührt ferner Ulrich Rüter von der Stiftung F.C. Gundlach, Hans-Ulrich Lehmann vom Kupferstich-Kabinett Dresden, Wolfgang Hesse, Helen Adkins, Wilfried Wiegand und Dietmar Elger für anregende Gespräche. Prof. Dr. Jürgen Müller von der TU Dresden danke ich für die Diskussionen, die zur Eingrenzung des Gegenstandsbereichs führten. Für das intensive Korrekturlesen und weiterführende Hinweise sei Simone Fleischer, Katja Hofmann und Dorothea Müller gedankt.

Ich danke allen, die mich bei der Anfertigung dieser Arbeit begleitet haben. Ich möchte mich dabei besonders bei all meinen Freunden bedanken, die alle auf ihre Weise zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Innigster Dank geht an meine Eltern, die mir das Studium ermöglicht, immer an mich geglaubt und mich unterstützt haben. Lieber d!rk: Ich danke dir!

Eidesstattliche Versicherung

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation „Zwischen Selbstbefragung und Kommerzialisierung – Selbstbildnisse von Modefotografen“ selbständig und ohne unerlaubte Hilfe verfasst habe.

Anderer als der von mir angegebenen Hilfsmittel und Schriften habe ich mich nicht bedient.

Alle wörtlich oder sinngemäß den Schriften anderer Autorinnen oder Autoren entnommenen Stellen habe ich kenntlich gemacht.

Die Abhandlung ist noch nicht veröffentlicht worden und noch nicht Gegenstand eines Promotionsverfahrens gewesen.

Anja Nadine Werner