

»JUMP!«

ÜBER KÖRPER-, BILD- UND ZEITSPRÜNGE (NICHT NUR) IN DER MODEFOTOGRAFIE

Über Klischees

Das Klischee ist machtvoll, weil es penetrant ist und auf geheimnislose Weise Wieder-Erkennbarkeit produziert. Die Dechiffrierung geschieht mühelos, der Sinn scheint sich wie selbstverständlich einzustellen. Dass die Musterhaftigkeit und die Luzidität des Sinns nicht immer in hohem Ansehen stehen, hat mit einer eigentümlichen Bewegung zu tun. Es gehört zu den bekannten Tatsachen im Bereich der Symbolpraxis, dass das allzu Bekannte einem Abnutzungs- und Verfallsprozess unterliegt. Was als Klarheit der Aussage wahrgenommen werden kann, unterliegt in der steten Wiederholung dem Prozess der Sinnentleerung.

Verschiebt man den Fragehorizont vom Aussageinhalt auf die Aussageform, verliert das Klischee allerdings etwas von seiner Schlichtheit. Ihm ist ein Zweifaches mitgegeben, in der zunächst die Wiederholung auffällt. Durch die Wiederholung muss offenbar ein Bedarf an Sinn wieder und wieder aktualisiert werden. Andererseits kommt in der Aktualisierung etwas zum Tragen, das der Klischeebildung entgegenläuft: die Abweichung, die Gestaltmodifikation, die Verwandlung. Tatsächlich ist das, was wir als Klischee bezeichnen, nur selten ein maschinenhaftes Duplikat von etwas Vorgegebenem. Das Klischee liefert eine Struktur, die in immer neuen Formierungen erscheinen kann. Diese Persistenz wäre selbst einer Befragung Wert. Doch ist die Aufmerksamkeit vorerst auf das Spiel aus Gefügtem und Beweglichem zu richten, das vielleicht subtiler ist, als der erste Anschein vermuten lässt. Es wirft nämlich die Frage auf, wie das strukturelle Element, das als Sedimentation kultureller Semantik zu deuten ist, und das Wandlungsmoment, das Neues anzeigt, in Beziehung zueinander stehen.

Phänomenologische Annäherung

Die abstrakte Ebene verlassend, soll ein bildmotivisches Klischee betrachtet werden, das in der Modefotografie seit den 1930er Jahren ein ununterbrochenes Nachleben führt. Interessant erscheint dabei der Mode-Kontext: Der Modebereich gilt als die Sphäre, in der das Neue, der Bruch mit dem Vorhergehenden und das Überraschende zur strukturellen Gegebenheit zählen. Mode setzt bekanntlich einen Nachdruck auf das Jetzt, das sich in Bildern des Noch-Unbekannten und der Ankündigung realisieren muss. Dass andererseits gerade die Modefotografie auf Vor-Bilder angewiesen ist, werde ich noch zu zeigen versuchen. Also eine Harmonisierung der Zeit der Tradition mit der Zeit des Jetzt?

Das Klischee, um das es mir geht, ist das allbekannte Motiv des springenden Models. Dass Jump-Bilder nicht nur in der Modefotografie zu finden sind, sondern in unterschiedlichen Bildmilieus Verbreitung gefunden haben, ist ein weiterer Beleg für die Verhärtung im Klischee. Tanz-, Sport-, Werbe- und Amateurfotografie haben sich ausgiebig an der Popularisierung beteiligt.

Um der Attraktivität des Motivs auf die Spur zu kommen und um seine Stellung im Genre der Modefotografie zu ermitteln, beginne ich mit der phänomenologischen Beschreibung einer Fotografie aus der amerikanischen Septemberausgabe der Vogue des Jahres 2007. (Abb. 38) Dieses Foto wird am Ende meines Gangs durch die Bildergalerie mit einer anderen medialen Präsentation eine Konfiguration bilden, in der die *fashionicity* als Problemfall erscheint.

Das Foto stammt von Steven Meisel und zeigt das Model Caroline Trentini, die als versierte Springerin auf vielen Fotos zu bewundern ist. Gemeinsam mit einem Kameramann sehen wir sie in einer spiegelbildlichen Blicksituation begriffen. Die Kamera in diesem Bild ist ein Element, das mehr Aufmerksamkeit als das Kleidungsstück auf sich zieht und eine besondere Symbolkraft erahnen lässt. Vor einer Interpretation ist der Allgemeinplatz voranzustellen, dass es zu den Inszenierungsmodalitäten der Modefotografie gehört, Ausstattungen und Szenografien an die Mode zu koppeln, um ihr eine Imaginationstiefe zu verleihen. Mehr noch, die Ausstattung ist ein essentielles Mittel, um Modehaftigkeit überhaupt zu generieren. Das unbelebte und kontextlose Kleidungsstück hat nur selten die rhetorische Kraft, unmittelbar Vorstellungsbilder beim Rezipienten zu erzeugen. Erst die affektiv belegten Imaginationen sind es, die die leblosen Sachen erlebbar machen.

In Meisels Fotografie scheint das Requisit der Kamera das Moment der *emotion*, die sich im Gesicht des Models abspielt, wie auch der *motion*, die im Sprung stattfindet, zu akzentuieren. Gleichzeitig wird dieses Doppel auch einer bildhaften Reflexion unterstellt. Doch gehen wir Schritt für Schritt vor. Zunächst hat die Kamera die Funktion, den modetypischen Narzissmus anzuzeigen. Blicken und Angeblicktwerden gehören essentiell in den Kosmos sich entfaltender Mode, was sich im Symbol der Kamera materialisiert: Nicht nur beobachten wir die Mode, wir beobachten immer auch die Beobachter, die uns qua Bild ihre Beobachtungen mitteilen und uns damit anzeigen, wie und was wir zu beobachten haben – eingeschlossen uns selbst.¹

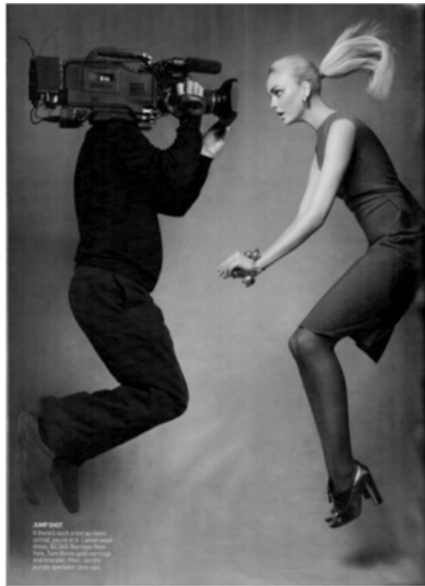


Abb 38. Steven Meisel, 2007

Interessant ist die Kamera jedoch auch als symbolisches Mittel, mit dem auf die Medialitätsform verwiesen wird. Es ist nennenswert, dass der Kameramann keinen *Foto*apparat bedient – das, was Meisel

1 Zur Funktion der Beobachtung in der Mode siehe Elena Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode, Frankfurt/M. 2004.

unsichtbar genau in diesem Moment des Sprungs tut –, sondern eine *Filmkamera*. Mit der Abbildung dieser Medientechnik wird die Paradoxie der Sprungbilder hervorgehoben: Uns wird angezeigt, was wir *nicht* sehen aber sehen sollen: Bewegung. Wir kennen unendlich viele Bewegungsfotografien, aber es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Sprungbilder, dass sie mehr als andere das Bewegte ausstellen und darin die Starrheit des Bildes zu Bewusstsein führen. Der Sprung ist in seiner Plötzlichkeit, in seiner Blitzhaftigkeit an der Grenze der Wahrnehmung situiert. Deshalb produziert die mediale Starre den Effekt der Unnatürlichkeit, die bis zur Groteske gehen kann. Auf diesen Hiatus zwischen Medium und Wahrnehmung scheint auch die Inszenierung hinzudeuten. Der Kopf des Kameramanns ist vollständig zugunsten seiner Blicktechnologie ausgelöscht worden. Meisel erfindet eine Chimäre aus Medientechnik und Mensch, die Anlass bietet, auf die Differenz von Sehen und Aufnehmen, Wahrnehmung und Bildlichkeit zu reflektieren. Ernst H. Gombrich hat die wahrnehmungspsychologischen Gründe benannt, die für den Eindruck der Befremdlichkeit von Momentfotografien verantwortlich sind. Nach Gombrich stellt die Fotografie nämlich etwas von der lebendigen Wahrnehmung grundsätzlich Unterschiedenes her – das *punctum temporis*. Die Modalität des Zeit-Punktes, des unzusammenhängenden Bewegungsvorgangs kennt die Wahrnehmung schlichtweg nicht.² Zwar vervollständigen wir in einem *imaginären Akt* den medial generierten Zeit-Sprung³ zum Sprung des Körpers; was wir aber *sehen*, ist der schwebende Körper, mithin das Unmögliche. Die Unübertragbarkeit des Flüchtigen in die Re-

-
- 2 Ernst H. Gombrich: Der fruchtbare Moment, in: ders., Auge und Bild, Stuttgart 1984, S. 42-62 [hier: S. 44-45]. Dieser Ansatz steht in Nachbarschaft aber auch im Gegensatz zu Walter Benjamins Postulat vom »optisch Unbewussten«: Zeigt nach Benjamins materialistischer Sichtweise die Fotografie, was dem Bewusstsein entgeht, zeigt sie nach Gombrichs wahrnehmungspsychologischem Fundamentalismus, was nie existiert hat. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1972, S. 67-94 [hier: S. 72].
 - 3 Hubertus von Amelnunxen charakterisiert die Fotografie generalisierend mit der Metapher des Zeitsprungs: Sprünge. Zum Zustand gedanklicher Unwägbarkeit in der Photographie, in: Sprung in die Zeit, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 25-35.

präsentierbarkeit hat schon Schriftsteller der Moderne beunruhigt, die die Magie der Sprünge Nijinskys erlebten. Erwähnenswert ist dieser frühe Kontext, den Gabriele Brandstetter eingehend dargelegt hat, da in den Formulierungen der Schriftsteller bereits Visionen der angehaltenen Bewegung auftauchen.⁴ Man könnte auch sagen, dass die Wahrnehmung in eine fotografische Halluzination umgedeutet wird.⁵ In solchen Visionen wie auch in der Fotografie kommt es zu einer Wendung ins Künstliche des Stillstands, die in besonderem Maße von der Modefotografie verallgemeinert wird. Bereits 1967 hat Roland Barthes in einer Fußnote zum Schlusskapitel von *Die Sprache der Mode*, das die Modefotografie aphoristisch behandelt, auf den »unwahrscheinlichen Charakter« des Sprungs hingewiesen, »der im höchsten Moment aufgenommen wurde«.⁶ Die fotografierte Bewegung des Sprungs gehört seiner Ansicht nach zu den Strategien der Irrealisierung und Denaturalisierung.

Die Selbstreferentialität in der Fotografie Meisels, die die Paradoxie aus Bewegungsmotiv und medialer Fixierung herausstellt, könnte man als Kniff postmoderner Ironisierung oder als intellektuelle Bagatelle ansehen. Welchen semantischen Wert man ihr auch zuschreibt, sie ist eine Weise, auf das Klischee dieses Bildmotivs distanzierend zu reagieren und es gleichzeitig zu befestigen.

Verzeitlichung, Historisierung

Klischees kreativ einzukleiden, ist eine Domäne der Modefotografie. Gängiger als die Ironisierung ist die Strategie der Anspielung oder des Zitierens, mit der das Klischee einer Affirmation und gleichzeitig Reflexion zugeführt wird. Dies gilt nicht nur für die Sprungbilder, sie ist ein für das Genre charakteristisches Verfahren. Modefotografie untersteht aufgrund der Notwendigkeit, ihren Gegenstand semantisch aufladen zu müssen, dem Zwang, sich bei kul-

-
- 4 Gabriele Brandstetter: Bild-Sprung. Le Spectre de Nijinsky, in: Andreas Gelhard, Ulf Schmitz, Tanja Schulz (Hgg.), Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit, Schliengen im Markgräferland 2004, S. 107-128.
 - 5 Brandstetter nimmt mit Blick auf den Tanz und die Tanzfotografie eine konträre Haltung zu Gombrich ein: Weil es im Tanz Pausen und Posen gibt, ist der Bild-Sprung eine nachträgliche mediale Realisierung dieser Ruhemoment. Gabriele Brandstetter: Bild-Sprung. Tanz-TheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin 2005, S. 12.
 - 6 Roland Barthes: Die Sprache der Mode, Frankfurt/M. 1985, S. 352.

turell konventionalisierten Komplexen zu bedienen. Die Aufgabe der Verständlichmachung dominiert in vielen Fällen die indexikali-sche Funktion des Bildes. Nicht immer ist das Zeigen von Kleidung entscheidend, sondern die Lesbarkeit der Modezeichen, die, wie bereits gesagt, nicht nur an der Kleidung haften müssen. Modefotografie repräsentiert nicht Wirklichkeiten (wie andere fotografische Genres), sondern verarbeitet bestehende Repräsentationsformen. Daher kann man thesenhaft sagen: Modefotografie ist die Repräsentation der Repräsentation.

Zwei Beispiele sollen die These anschaulich machen. Dazu gehe ich auf den Ursprung der Sprungbilder in der Modefotografie zurück. Die Geschichtsschreibung der Modefotografie kann diesen Ursprung genau datieren. Es ist das Jahr 1934. Der Ungar Martin Munkácsi hatte 1933 begonnen, Modebilder für *Harper's Bazaar* zu liefern, Bilder, die die artifizielle, auf sorgfältig einstudierte Posen basierende Atelierfotografie abzulösen begann. Er zeigte nicht mehr die luxuriöse statueske Frau, sondern die moderne Frau in Bewegung, sportlich einen Strand entlang laufend, selbstbewusst die Stadt durchschreitend, voller Heiterkeit ein Feld durchwandernd. 1934 entsteht die »Pfützenspringerin«. (Abb. 39)

Im Bereich der Modefotografie ist sie das Ur-Bild, das zum Vor-Bild avancierte. Richard Avedon hat 1957 – immerhin 23 Jahre nach Munkácsi – in einer Reinszenierung seiner Verehrung für den Kollegen Ausdruck verliehen und in die Legende eine explizite Huldigung eingefügt. (Abb. 40) Dass eine derartige Huldigung mehr enthält als ein singuläres Anspielen, sondern generell auf das System Modefotografie mit ihren Bildtropen rekurriert, wird daran erkennbar, dass nicht nur Avedon, sondern weitere Fotografen in der Folge Variationen des Motivs anfertigten. (Abb. 41-44)

Welche kultursemantischen Implikationen mit derartigen Ausdifferenzierungen verbunden sind, werde ich noch erläutern. Vorerst ist zu diagnostizieren, dass Munkácsis Wirkung auch bei anderen Fotografen unübersehbar ist. Entscheidend in diesem Weitergabeprozess ist ein allmählicher ästhetischer Wandel: Es verschwinden die Schnappschussästhetik und die Alltagskontexte. Hatte Munkácsi sein Model bei strömendem Regen über eine Pfütze springen lassen, wodurch das Bild eine dokumentarische Lebendigkeit erhielt, werden in der Folge die Stadt gegen das Studio vertauscht, Regen, Pfütze und Schirm allmählich eliminiert.



Abb. 39. Martin Munkácsi, 1934



Abb. 40. Richard Avedon: Carmen (Homage to Munkácsi), 1957

Dieser Wandel hin zur Verkünstlichung wird noch deutlicher, nimmt man jene Bilder mit in die Betrachtung, auf die sich schon Munkácsi bezogen hatte. Abgesehen davon, dass er selbst bereits in den späten 1920er und frühen 1930 Jahren Sprungbilder von Sportlern und Tänzerinnen gemacht hatte, gab es bekannte Motive von Friedrich Seidenstücker, die den Sprung der modernen Frau über die Pfütze zum Inbild der Momenthaftigkeit erhoben hatten.⁷ (Abb. 45/46)

Im Vergleich der frühen mit den späten Fotografien zeigt sich, was als Spezifikum der Modefotografie gelten kann: Unabhängig von Mode, Model und Fotograf bildet sich eine Formelhaftigkeit heraus, ein Typus der Pose. Wir sehen einen anstrengungslos wirkenden Körper, der sich selbst noch in der Exzentrizität des kurzen Ausbrechens zu beherrschen scheint. Darin liegt ein weiteres Paradox, denn die Rede von der Pose meint ja stets, dass der Körper in einer Gestalt fixiert werden kann. Man könnte auch sagen, dass der Leibausdruck sich in einer rhetorischen Figur realisiert. Damit fügt sich der Körper der Wiederholbarkeit. War der Sprung zwischen 1925 und 1934 das Signal einer Modernität, deren Merkmale Geschwindigkeit und Spontaneität waren, wirkt er späterhin in seiner Formelhaftigkeit wie eine zeitlose Erinnerung.⁸ Mag das Einzelbild immer noch dem Pathos der Bewegung folgen, in der Reihung der Bilder tritt das Gegenteil hervor. Mit der Fotografie wird die *Pause* in der Bewegung zur *Pose* des Körpers gestaltet. Die wiederkehrende Zitation dieser Pose erzeugt ein ikonografisches Palimpsest, in dem die Wirklichkeit hinter dem Bild zugunsten einer Repräsentation der Repräsentation verschwindet.

Ein weiteres Beispiel, das auf den ersten Blick ganz unformelhaft wirkt, führt in eine verzweigte Vorgeschichte, die Auskunft gibt über Transfers zwischen Bildern und Transformationen der Motive. 1968 entsteht ein für das fotografische Oeuvre Helmut Newtons un-

7 Selbstverständlich ist für die Motivgeschichte auf die inzwischen ikonenhafte Fotografie von Henri Cartier-Bresson „Gare Saint Lazare“ von 1932 hinzuweisen, auf der ein Mann über eine riesige Pfütze zu springen versucht.

8 Das Modernitätssignal wird auch erkennbar in den Fotografien des Ausdrucksstanzes bei z.B. Hugo Erfurt und Charlotte Rudolph, in denen das Motiv des Sprungs zentral war, sowie in den frühen Aufnahmen Jacques-Henri Lartigues.



Abb. 41. Richard Avedon, 1964



Abb. 42. Arthur Elgort, 1995



Abb. 43. Arthur Elgort, c. 2007



Abb. 44. Ohne Angaben

typisches Bild: Es zeigt Twiggy in ausgelassener Sprunghaltung. (Abb. 48) Die Mode und das Interieur repräsentieren erkennbar den Geist der Camp- und Popkultur der späten 1960er Jahre: Minikleid, karge Einrichtung, Mies-van-der-Rohe-Stühle, Telefon und Fernsehgerät am Boden, eine Szene aus der amerikanischen Batman-Fernsehserie auf dem Bildschirm. Vor allem ist es die fliegende Katze, offenbar soeben von Twiggy in den Raum geworfen, die die Enge des Raums zu sprengen scheint und dem ganzen Setting ein absurdes Element zufügt. Der Sprung bekommt in diesem Kontext die Konnotationen des Unkonventionellen und des ungehemmt Lustvollen. Der Hinweis auf den Ausdruck ist belangreich, da das Bild einen interikonischen Verweis enthält, der zu einer ganz anderen Atmosphäre überleitet. Zwanzig Jahre vor Newton hatten Salvador Dalí und der Fotograf Philippe Halsman in einer Kooperation eine surrealistische Szene entworfen, in der nicht nur Katzen geschossartig in das Bild dringen, sondern ebenso Mensch und Medien sich in Ekstase befinden. (Abb. 11)

Anders als bei Newton kommen in »Dalí Atomicus« ein gewisser Irrsinn und eine Anspannung zur Anschauung, was nach Auskunft Halsmans auf die Erfahrung mit der Atombombe zurückzuführen ist.⁹ Wenn der Popfotograf David LaChapelle dieses Motiv in neuerer Zeit adaptiert, dann wird darin diese schreckvolle historische Erfahrung nicht reflektiert; bei LaChapelle gruppieren sich die geborgten Bildelemente zu einem Stimmungsbild der gegenwärtigen Jugendkultur. (Abb. 49)

In einem Zwischeneinschub kann bereits festgestellt werden, dass die jeweiligen Adaptionen rein formal sind und keine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Vorbild darstellen. Ein inhaltlich motiviertes Zitat hätte die Aufgabe, den Anlass und die Aussage der Vorlage mit aufzunehmen und diese neu zu beleuchten. Dieses literarische Verfahren wird man nicht von der Modefotografie erwarten.

Um die verzweigte Genealogie zum Foto Helmut Newtons zu rekonstruieren, ist weiterhin auf ein Seitenstrang zu verweisen, der wieder zur Mode zurückführt. Neben seiner Zusammenarbeit mit Dalí ist Halsman vor allem durch eine Publikation bekannt geworden, die 178 Sprungbilder mit Prominenten enthält. Das *Jump Book*

9 Ausführlicher zu diesem Bild siehe die Seiten 34-36 in diesem Band.



Abb. 45/46. Friedrich Seidenstücker, c. 1930

erscheint 1959 und versammelt Arbeiten, die über die gesamten 50er Jahre entstanden sind. Halsman reflektiert seine Bilder in Form einer scherzhaft gemeinten Fake-Wissenschaft, der so genannten Jumpology. Die Jumpology besagt, dass im Sprung der Mensch seine Selbstbeherrschung verliert und etwas von seinem wahren Ich zeigt. So unernst diese Einlassungen gemeint sind, sie führen zurück zur Spannung zwischen Pose und Spontaneität, die zentral für die moderne Modefotografie ist. Und in der Tat stellt man fest, dass versierte Performer wie beispielsweise Marilyn Monroe den Sprung zur Pose nutzten. (Abb. 47)

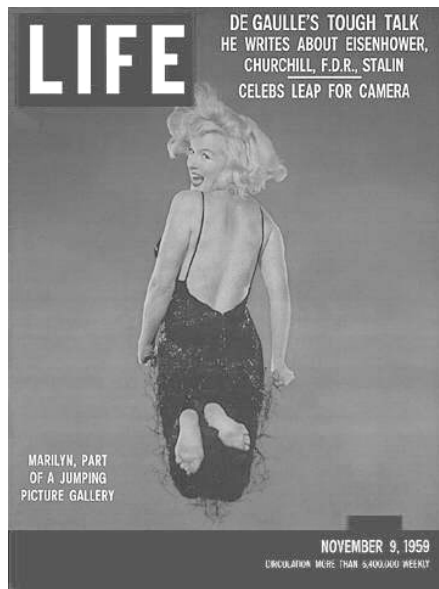


Abb. 47. Philippe Halsman, 1959

Halsman selbst wird genau dies gewusst haben, denn er hatte, bevor er Prominente fotografierte, bereits eine Karriere als Modefotograf hinter sich. Auf einem Bild von 1946, zwei Jahre vor »Dalí Atomismus«, sehen wir genau das *posing in motion*: zwei Models, die am Strand ihre Sommermäntel zu flatternden Flügel spreizen. (Abb. 50) Auch in diesem Foto hat sich das Spontaneitätskalkül – wie man im Vergleich mit einer Aufnahme von Geneviève Naylor (Abb. 51) sehen kann – als Bildform modeartig verfestigt.

Die an den zwei Beispielen angedeuteten Verschiebungen, Wiederaufnahmen und multiplen Autorenschaften sind unter kulturana-



Abb. 48. Helmut Newton, 1968



Abb. 49. David LaChapelle, o.J.

lytischer Perspektive bedeutsam, da in diesem Prozess eine Überblendung aus unterschiedlichen Zeitmodi realisiert wird.

1. Die Zeit der Modezeichen: Mit der Zitation wird das Modebild Teil der kulturellen Wertsphäre und Semantik. Zwar kann man die Zitation als frivol ansehen, weil in der Regel ein Dialog mit dem Zitierten ausbleibt. Alles ist Oberfläche, Signifikant, der auf einen anderen Signifikanten verweist. Aber genau diese Oberflächlichkeit, die problemlos zu dekodieren ist, macht es möglich, eine entscheidende Differenz zu markieren: Das Heute kann sich vor der Folie des Abgelegten als *neu* darstellen. Die Einschreibung in die Geschichte der Bilder ist in diesem Sinne die Voraussetzung, um die Aktualität *herausstellen*, um die Mode *herstellen* zu können.

2. Die Zeit der Plötzlichkeit und der Diskontinuität: Mode ist nicht nur, wie es Elena Esposito treffend ausdrückt, *das* Phänomen des Vorübergehenden¹⁰, sie tritt – metaphorisch gesprochen – immer *sprunghaft* auf. Mit jeder Saison bricht sie überraschend als Kontingenz ins kulturelle Symbolgeschehen ein. In der Folge fungiert sie dann für eine Saison als *Stillstellung* des Geschmacks. Das Plötzliche wird auf Dauer gestellt. Unverkennbar ist die Analogie zum Klischee des Sprungbilds, in dem, wie bereits beschrieben, ebenfalls Augenblick und Dauer, Bewegung und Erstarrung, Überraschung und Erwartung, Spontaneität und Pose enthalten sind. In dieser Hinsicht ist das Sprungbild eine Allegorie der Mode.

Das Stichwort der Erwartung bringt die letzte Zeitdimension zur Sprache:

3. Die Zeit der Zukunft. Vor dem Hintergrund des Modegeschehens, das aus permanenten Wechseln besteht, repräsentiert das Modebild nicht Mode, sondern das, was Mode werden soll. Ihm ist eine Vorzeitigkeit eigen, weil es Anleitung für das Kommende, für die kulturelle Verallgemeinerung gibt. Der Sprung hat eine Nähe zu diesem Noch-Nicht der Mode, da er das Aufbrechen, das Hinstreben beinhaltet. Die Suspension der Bewegung im Foto bedeutet gleichzeitig einen Suspens, in dem das Zukünftige einer Vervollendung, eines Erreichens oder eines Abschlusses aufgehoben ist. Die Models sind Engel der Zukunft, die aus dem kulturellen Raum aufgestiegen sind, um in ihrer Unwirklichkeit wieder und wieder das Kommende anzukünden. (Abb. 52/53)

10 Esposito: Verbindlichkeit des Vorübergehenden.



Abb. 50. Philippe Halsman, 1946



Abb. 51. Geneviève Naylor, 1946

Die moderne Frau

Um das Projekt einer kulturellen Semantik der Sprünge und die Recherche nach den Ur-Sprüngen zu intensivieren, soll den genannten Zeitlichkeiten eine historische Linie hinzugefügt werden, die aus der Moderne hinauszuführen scheint. Es wird sich jedoch erweisen, dass ein Weg zurück darin angelegt ist, der etwas über die Modernität, die Mode und die springende Frau aussagt.

Dazu nehme ich einen Medienwechsel von der Fotografie zur Malerei vor. In die Bildserie wird aufgenommen: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« von 1486. (Abb. 54)

Es ist nicht mein Ziel, die von der Kunstwissenschaft dargelegten zeitgebundenen Bedeutungsgehalte zu referieren. Vielmehr soll ein Wahrnehmungseffekt wiedergegeben werden, der mehr als eine subjektive Idiosynkrasie ist. Nachdem die Modefotos in meinem Bildgedächtnis ihren Platz gefunden hatten, verwandelte sich auch das Botticelli-Gemälde unversehens in eine Art Modebild. Nicht im Sinne einer Modedarstellung des späten 15. Jahrhunderts, sondern aufgrund formaler Aspekte. Da sind Zephyr und Aura, der Windbringer und die Göttin der Morgenbrise, die in den Fotoateliers durch die profane Windmaschine ersetzt werden; da ist das Verhältnis von Nacktheit und Bekleidung, mit dem Mode und Modefotografie ebenfalls spielen; da ist die Sinnlichkeit der Kleidung und Draperien, die so ausladend, so blickfängerisch in Szene gesetzt ist und jene der Nacktheit zu übertrumpfen weiß; da ist die weibliche Allegorie des Frühlings, die wie eine Vorwegnahme des modesaisonalen Jahresablaufs von Herbst/Winter- und Frühling/Sommer-Kollektion angesehen werden kann. Aber da ist vor allem die Haltung dieser allegorischen Gestalt. Allgemein wird sie als Figur gedeutet, die am Ufer auf die Ankunft der Venus wartet und ihr entgegen eilt. Betrachtet man genauer die Stellung der Füße, gewinnt man nicht den Eindruck, dass auf ihnen irgendein Gewicht ruht; vielmehr meint man, dass das Ufer zurückweichen und die Gestalt schweben würde. (Abb. 55) Dieser Effekt wird durch die Beinstellung bestärkt: Die angewinkelte Haltung ist weder die einer Läuferin noch die einer Stehenden. Dieser Frühling befindet sich im Sprung auf die Venus zu.

Was aber besagt ein solcher Befund, der nichts als formale Analogien zum Ausdruck bringt? Kunstwissenschaftler werden mit diesem Bild sogleich den Namen Aby Warburgs assoziieren, der in sei-



Abb. 52/53. Arthur Elgort, o.J.

ner Dissertation von 1893 zu Botticelli nicht nur die Formulierung vom »bewegten Beiwerk« prägt, mit der »die transitorischen Bewegungen in Haar und Tracht«¹¹ bezeichnet werden, sondern auch das Paradigma vom Nachleben der Antike begründet. Es wäre verführerisch, die Sprungbilder als moderne Ausarbeitungen dieser Bildformel aufzufassen. Immerhin hat Warburg in der Folge das Motiv der eilenden jungen Frau in flatterndem Gewand vielfach in der Kunst ausfindig und sie unter der Bezeichnung Nympha kenntlich gemacht.¹² Das bewegte Beiwerk ist für Warburg ein Medium, den »Schein gesteigerten Lebens«¹³ zu erwecken, ja, das Ekstatische und Manische darin zum Ausdruck zu bringen.¹⁴ Ist es nicht genau dies, was auch in der Modefotografie der Sprünge sich anzuzeigen scheint: das Fest der Mode, das Spektakel, der »Rausch der reinen Aktualität«.¹⁵ Ist nicht also doch von einer Epoche übergreifenden Prägung auszugehen?

Vorsicht ist geboten, denn die mythengesättigte Zeit der Renaissance belegt das Leidenschaftliche wohl gänzlich anders als die erzählungsfernen Inszenierungen der Moderne, in der die Coolness kaum zu übersehen ist. Warum dann aber der Hinweis auf die mythische Nympha, wenn sie kaum etwas mit den profanen Nymphen der Pfüten, Strände und Studios zu tun hat?

Hier ist noch einmal auf die Epoche zu verweisen, in der Warburg die Studien zur Bewegung in der Malerei, zu den anti-naturalistisch wallenden Gewändern und den ausgelassenen jungen Frauengestalten anstellte. Ernst Gombrich weist darauf hin, dass die Untersuchungen Warburgs in einer Zeit stattfanden, als die moderne

11 Aby M. Warburg [1893]: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg, Leipzig, in: ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S. 11-64, [hier: S. 19]

12 Siehe das Kapitel »Das Nymphenfragment« in: Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*, Hamburg 1992, S. 141-164.

13 Warburg: Botticelli, S. 62.

14 Warburg zit. n. Gombrich: *Biografie*, S. 406.

15 Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 135.



Abb. 54/55. Sandro Botticelli, 1486

Frau die Bühne der Gesellschaft betrat.¹⁶ Befreiung und Emanzipation gingen einher mit einer neuen Körperlichkeit. Statt einengendem Korsett wurde das Bewegung gebende Reformkleid propagiert, der moderne freie Tanz entwickelte sich und Sport wurde allmählich auch für die Frau akzeptabel. Warburgs Sensibilität für das transitorische und Bewegungsmoment, die sich an der Bildwelt der Renaissance entfaltet, ist modern und strahlt zurück auf das Vergangene. In dieser Perspektive werden die Bilder der Vormoderne, gespiegelt im Bewusstsein der Moderne, nachträglich auch als Symbole der Zeit um 1900 konstruiert.¹⁷ Aufgrund dieser Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen drängt sich eine überraschende Koppelung mit einem speziellen Bildgenre des ausgehenden Jahrhunderts auf. Es ist die Periode, in der die Chronofotografie erfunden und in ihren Möglichkeiten erkundet wird. Sie ist das Medium, um Flüchtigkeit und Bewegung zur Darstellung zu bringen, und es ist in erheblichem Maße der Sprung, der die Fotografen zu ihren Produktionen angeregt hat. Wird diese Fotografie in der Regel als Form wissenschaftlicher oder protowissenschaftlicher Bildgebung verstanden, bietet sie in Teilen die Möglichkeit einer ästhetischen Fokussierung.¹⁸ Im Kontext der Geschichte der Modefotografie sind vor allem drei Serien Eadweard Muybridges hervorzuheben. Diese entstehen zur gleichen Zeit, als Warburg an seiner Dissertation arbeitet – und die mit Mitteln des Bildes ebenfalls die Brücke zwischen Vormoderne und Moderne schlagen. In einer Serie ist die typische Frau des 19. Jahrhunderts abgebildet, die trotz beengender bürgerlicher Kleidung behände über einen kleinen Hocker springt. (Abb. 56) Dagegen steht eine weitere Serie mit einer »Nympha«, die halbnackt, in luftiger, antikisierender Draperie einen fiktiven Bach überspringt (unweigerlich drängen sich die Bilder der Pflützenspringerinnen auf). (Abb. 57) In einer dritten Serie sehen wir eine Frau in weitem Reformkleid eine Stufe hinabspringen. Das Kleid weht auf, das Textil erweist sich als leicht, bewegungsfreundlich und präsentiert sich selbst als bewegt. (Abb. 58) Dass der Schnitt des Kleides eine unübersehbare Nähe zur »Mode« der Frühlingsfigur auf Botti-

16 Gombrich: Biografie, S. 144-145.

17 Ausführlicher zur theoretischen Figur der Nachträglichkeit siehe das folgende Kapitel »Nachleben oder Nachträglichkeit.«

18 Als Inspirationsquelle für die Kunst der Avantgarde ist die Chronofotografie vielfach untersucht worden.

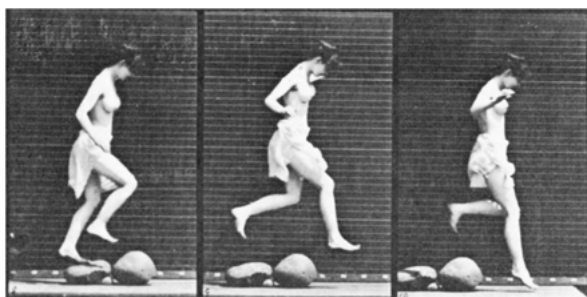


Abb. 56-58. Eadweard Muybridge, 1887

cellis Bild aufweist, ist nur ein möglicher Anknüpfungspunkt, um zwischen Nymphen-Ikonografie und Modewelt des 19. Jahrhunderts eine Verbindung herzustellen. Entscheidender ist die Tatsache, dass Muybridge in der Zusammenstellung der Serien eine historische Umbruchsituation dokumentiert, in dem er Vergangenheit und Gegenwart aufeinander projiziert. Die Frau in Bewegung hat scheinbar immer schon so existiert, sie ist aber vor allem eine epochale Erscheinung, die am Ende des 19. Jahrhunderts bildwürdig wird.

Gender Modelling

An diesem Punkt der Bildentwicklung tritt neben dem motivischen Aspekt ein inhaltlicher in den Vordergrund, der den Komplex kultureller Formierung von Bildern und Körpern um eine Dimension ergänzt. Eine weitere Fluchtlinie in die Vergangenheit wird sichtbar, die – wie zu zeigen sein wird – heute zutage tritt, weil sich daran ein Krisenphänomen heftet.

Zur Debatte steht die *genderfication* in den Bildern der Chronofotografen. Vergleicht man die besprochenen Bildreihen Eadweard Muybridges mit all den anderen Sprungbildern – auch bei Etienne-Jules Marey, Albert Londe und Ottomar Anschütz –, die einen nicht unerheblichen Teil der chronofotografischen Produktion ausmachen, so sehen wir vor allem Männer in Aktion.¹⁹ Dieser empirische Tatbestand wird von einer inhaltlichen Differenz begleitet. Die männlichen Körper werden in ihrer zweckrationalen Zurichtung bei Arbeitsvorgängen, sportlichen Aktivitäten und militärischen Übungen gezeigt. Davon unterscheiden sich die wenigen Bildreihen mit Frauen, die sich nachträglich in die Geschichte der modernen Modefotografie einbinden lassen. Der Sprung wird, so scheint es, um seiner selbst willen ausgeführt. Der Körper der Frau tritt auf als ästhetisches Vehikel zur Erzeugung von Wohlgefallen. So modern die Form der Gefälligkeitsproduktion zu diesem historischen Zeitpunkt ist, so sehr findet in diesen Bildern eine Transformation und Aufhe-

19 Bildbeispiele in: Marta Braun: *Picturing Time. The Works of Etienne-Jules Marey*, Chicago, London 1992; Eadweard Muybridge: *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, Vol. II, New York 1979; Janos Freco, Inka Graeve (Konz.): *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie*, Berlin 1992.

bung eines alten Konzepts statt. Auch wenn wir in einem stereotypen Reflex den Frauenkörper in der Modefotografie gemeinhin mit perfekter Schönheit und Erotik assoziieren, möchte ich mit Blick auf das Bewegungsmotiv auf etwas anderes scharf stellen. Die Zweckfreiheit der Bewegung und die Betonung der ästhetischen Seite des Leibausdrucks zielt – so meine These – auf die Evokation von Grazie.

Mit dem Konzept der Grazie ist auf eine Debatte im 18. Jahrhundert zu rekurreren, die uns heute nicht mehr in ihren anthropologischen Prämissen interessiert. Ein kurzer Umweg soll an dieser Stelle dennoch genommen werden, da sich an diesem Diskurs erstaunliche Vorprägungen ausmachen lassen.

Liest man Friedrich Schillers Schrift *Über Anmut und Würde*, die eine Mischung aus Normästhetik, Zivilisationstheorie und Anthropologie darstellt, so ist sie für den vorliegenden Zusammenhang vor allem bedeutungsvoll, weil sie sich um die Beschreibungen der Grazie bemüht. Eine Übertragbarkeit auf die Modefotografie und ihre chronofotografischen Vorläufer drängt sich auf, weil Schiller die Erzeugung von Grazie an das Moment der Bewegung bindet. Er definiert Anmut als »bewegliche Schönheit«²⁰, die nicht von selbst gegeben ist, gleichsam eine Natur-Begabung, sondern »von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird«.²¹ Dabei muss sie aber »unwillkürlich« sein oder »wenigstens so scheinen«.²² Der vorsichtige Hinweis auf den Schein ist eine Andeutung auf die Idee des ästhetischen Illusionismus. Inhaltlich wird Grazie als eine Bewegungsform der Leichtigkeit, der Anstrengungslosigkeit und der (scheinbaren) Techniklosigkeit bestimmt, die auf diese Weise »sprechend«²³ wird. Hier ist noch einmal auf die Männer-Bilder der Chronofotografen hinzuweisen, die allesamt von Anstrengung, Selbstdisziplinierung und Leibunterwerfung zeugen. Dies widerspricht kategorial dem Grazie-Konzept: Schiller zufolge können »Zucht« und »Zwang« »der Schönheit nicht günstig sein«.²⁴ Demgegenüber findet Schiller die Anmut mehr bei der Frau, die durch Natur- und Seelenausstattung eher zu Bewegungen in der Lage ist, die »sanft«, »belebt«,

20 Friedrich Schiller: *Über Anmut und Würde*, Stuttgart 2003, S. 70.

21 Ebenda, S. 74.

22 Ebenda, S. 90.

23 Ebenda, S. 101.

24 Ebenda, S. 103.

»heiter und frei«²⁵ sind. Was bei Schiller als idealisierte Frau beschrieben wird, begegnet uns in demonstrativer Form in den Fotografien der springenden Frauen, die in scheinbar größter Gelassenheit die wunderbarsten Manöver ausführen. Kulturkritisch mag man dieser Grazie vorwerfen, dass sie nicht das Resultat einer schönen Seele, sondern einer professionellen und medialen Leibformierung ist. Die Funktion der Fotografie ist es jedoch nicht, Seelenkunde zu betreiben; sie stellt Illusionierungsszenen bereit.

Der Verweis auf die medialen Verhältnisse ruft als zweite historische Referenz den Antipoden Schillers auf: Heinrich von Kleist. Dieser hat in seiner Schrift »Über das Marionettentheater« die mechanisch-technischen Aspekte der Grazie betont und als grundlegend behauptet. Nicht der Gegensatz dieser Konzeption zu Schiller soll hier Betonung finden, sondern die Verschiebung hin zur Wahrnehmung des Medialen, das in der Mechanikkonzeption steckt. Kleist fokussiert im Vergleich zu Schiller weniger auf das *Was* der Anmut, sondern auf das *Wie*. Wie der Titel der Schrift sagt, ist es die Marionette, in der das Mediale gegenständlichen Ausdruck findet. Mit der Einführung der Marionette in den Diskurs kommt Entscheidendes zur Sprache, das sich mit den Sprungbildern verbindet. Bei Schiller sind es vornehmlich die mimischen Bewegungen, die er bei der Diskussion der Anmut im Sinn hat. Nur in Parenthese erwähnt er – und dies mit einem abfälligen Unterton – die »Tanzmeistergrazie«.²⁶ Die angelernte Grazie mag, so Schiller, ihre Funktion haben, übertragen auf das Leben ist sie allerdings verwerflich. Bei Kleist hingegen stehen das Bühnengeschehen und der Tanz im Zentrum seiner Erörterung. In seinem Text ist es ein Tänzer, der das Loblied auf die Puppen anstimmt. In der wohl bekanntesten Passage des Textes wird auch der Sprung erwähnt. Dort wird den Puppen der Vorteil zugesprochen,

»daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselte. [...] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 90.

zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben.«²⁷

Mit Kleist befinden wir uns auf dem Terrain der Bühne, der trainierten Körper und der Inszenierung. Mit der Marionette wird diese Künstlichkeit vervollkommen. Wie bei Schiller bilden »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit«²⁸ den Inhalt der Grazienvorstellung. Als Wunschbild eines Körpers ohne Schwere steht die Marionette in einer Reihe mit den gemalten Elfen, Nymphen wie auch mit den fotografierten Models, die man früher Mannequins nannte, was ursprünglich nichts anderes als Glieder- und Schaufensterpuppen waren. So unterschiedlich Schiller und Kleist argumentieren, beide stehen nebeneinander nicht nur als Vertreter einer Epoche, in der die bloße Natur mit Skepsis betrachtet wurde, sondern weil von beiden der Wunsch nach Aufhebung natürlicher Begrenztheit artikuliert wird. Dieser Wunsch erfährt zur Jahrhundertwende durch Technikentwicklung einen Modernisierungsschub und eine Verstärkung, der – in Ermangelung realer Verwirklichung – in medialen Konstruktionen zur Darstellung kommt. Kleists Modernität legt die Spur zu der Trias aus medialer Darstellung, Anmutskonzept und Bewegungsformel. Der Sprung der Frauen in den Chronofotografien wie auch der durch Warburg in die Zeitgenossenschaft gebrachte Sprung von Botticellis Frühlings-Model fügt sich in den Kontext eines epochalen Umbruchs und bewahrt gleichzeitig ein Traditionsmoment. Was mit der Ikonografie Munkácsis als Neuerung in der Modefotografie erscheint, hat einen medialen Vorlauf von ungefähr vierzig Jahren und zivilisatorische Prägungen, die weit in die vorfotografische Zeit zurückreichen. Auch wenn es vereinzelt springende Männer in der Modefotografie gibt, es ist die Frau, die weiterhin das Modell des Graziösen verkörpert: Nichts soll gewaltsam wirken, die Bewegung sollen antigrav sein, »kein Zwang [soll] in den willkürlichen Bewegungen zu bemerken [sein]«. ²⁹ Für die Körperdarstellung in der Modefotografie möchte ich den doppeldeutigen Begriff des *gender modelling* vorschlagen. Das kulturelle Geschlecht wird von

27 Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, herausgegeben von Helmut Sembdner, Band 2, München 1987, S. 338-345 [hier: S. 342].

28 Ebenda, S. 341.

29 Schiller: Über Anmut, S. 112.

den Models *vorgeführt* und *modelliert*. Die Modefotografie bewegt sich, auch wenn sie täuschungslos mit der Künstlichkeit spielt, auf einer Grenze, wo sich die unerfüllbare Irrealität mit der schillernden und kleistschen Utopie eines zur freien Bewegung fähigen Körpers vermischt.

Dieses Regime des *gender modelling*, das die unbeschwerte Frau verheißt und das doch auf Beherrschung beruht, ist nicht nur die Behauptung des Interpreten. Es wurde 2005 auch in einer mediale Inszenierung, die der Sphäre der Image-Produzenten selbst entstammt, zum Thema gemacht, bildhaft reflektiert und lustvoll demontiert. Es handelt sich dabei um eine filmische Performance von Kate Moss, die im Folgenden als Antithese zu dem eingangs besprochenen Bild von Steven Meisel wie auch zu der Bildkultur des schwerelosen Körpers gedeutet werden soll.

Worum geht es? Der Modefotograf Nick Night hatte auf seiner Internetplattform *Fashionstudio* Modemacher, Fotografen und Models dazu aufgefordert, die jahrzehntelange Tradition der fotografisch eingefrorenen Mode durch kurze Filmbeiträge aufzubrechen und »Moving Fashion« zu präsentieren. Der Beitrag von Kate Moss ist ein einminütiger Film mit dem Titel »Sheena is a Punk Rocker«.³⁰ Eher unspektakulär sehen wir dort das Model in ausgelassener Jugendlichkeit, halbnackt, eine Art Pogo tanzen.

Auf den ersten Blick ist der Film nicht mehr als ein belangloses Stück narzisstischer Selbstdarstellung, ein kindlicher Spaß oder einfach nur eine schlechte Performance.³¹ Im Kontext der Sprungfotografie gewinnt der Film allerdings eine eigene Tiefe mit intermedialen Qualitäten.

Die formale Opposition zu Steven Meisels Fotografie (Abb. 38) besteht darin, dass statt des Fotoapparats die Filmkamera unsichtbar die Bildherrschaft übernommen hat und das Fotografische in Gestalt des Fotostudios Requisitenstatus erhält. Wir sehen nun das Model tatsächlich in Bewegung. Mehr noch: Es entsteht der Eindruck, dass

30 <http://www.showstudio.com/projects/movingfashion/movies/index.php/2005/11/17> (07.03.08) Zitat des gleichnamigen Songs der Punkband Ramones aus dem Jahre 1977, der allerdings nicht der Soundtrack des Films ist.

31 Im Forum von Fashionstudio sind unterschiedliche Wahrnehmungen von Betrachtern dokumentiert: <http://www.showstudio.com/projects/movingfashion/forum/topic.php/3999> (07.03.08)

Moss das Fotostudio in eine ekstatische Bewegtheit, eine aggressive Demontage überführen wollte, wodurch der Ort der gefrierenden Bewegungen umgedeutet werden sollte. Die filmische Performance ist mehr als ein Medienwechsel oder eine neue Form der Modedarstellung; sie funktioniert vor allem als Desillusionierung der Modefotografie. Diese Desillusionierung erfolgt auf vier Ebenen:

1. Ebene der Bewegung und des Körpers: Der Tanz zeigt vor allem, dass der Körper schwer ist, dass trotz sichtbarer Anstrengung er kaum vom Boden zu lösen ist. Die Bewegungen sind unbeholfen, unkontrolliert, zerstörend. Wir spüren beim Zuschauen seine Gravität. Das Resultat ist Anti-Grazilität. Dass Kate Moss zum Schluss scheu, die Nacktheit bedeckend, schwer atmend die Szene verlässt, ist fast eine Ungehörigkeit gegenüber dem beteiligungslosen Posing und der derealisierenden Macht der Fotografie.

2. Ebene der Modezeichen: Halbnackt, lediglich eine weiße Jeans tragend, sind die Modezeichen am Model fast zum Verschwinden gebracht worden. Es gibt keine Andeutungen auf eine Design-Handschrift, keine Hinweise auf eine Saison. Die Nicht-Farbe und das uniforme Kleidungsstück leugnen konsequent modischen Eigensinn. Am Nullpunkt der Mode ist die Performance ein Beleg für *Moving Unfashion*.

3. Ebene der Requisiten: Der papierne Bühnenprospekt wird zerfetzt, Stative sind sichtbar, Assistenten huschen durch die Szene, die Windmaschine wird zurecht gerückt. Alles ist unfertig, provisorisch, unperfekt, unprofessionell. Die Requisiten dienen nicht dazu, Mode zu erzeugen. Man schaut in die Fabrik der Illusion statt von einer Illusion eingenommen zu werden.

4. Ebene des Filmischen/Fotografischen: Wenn das Filmische nicht als medialer Fortschritt auftritt, sondern als Widerspruch zur Fotografie eingesetzt wird, dann im Sinne der realistischen Funktion.³² Diese war ja ursprünglich die Tugend der Fotografie, die vom Genre der Mode- und Sprungfotografie negiert wird. Der gefilmte Tanz im Fotostudio ist in seiner uneleganten, laienhaften Form eine Revolte gegen den Ikonenstatus der Tänzerin. Die Attacke gegen

32 Selbstverständlich verfügt der Film ebenfalls über Mittel (Zeitlupe, Montage, Computertechnik), um den Sprung zu denaturalisieren. Drei Beispiele aus der Filmgeschichte diskutiert Ute Holl: Ur-Sprünge. Avantgarde und die Desorganisation des Kino-Raums, in: <http://www.nachdemfilm.de/no5/ho101dts.html> (29.03.2008).

das fotografische Image wird in dem kurzen Clip interessanterweise durch den Einschub eines fotografischen Moments bestärkt: An einer Stelle schneiden Blitze ins Bild und für eine knappe Sekunde wird der Film angehalten. (Abb. 59)

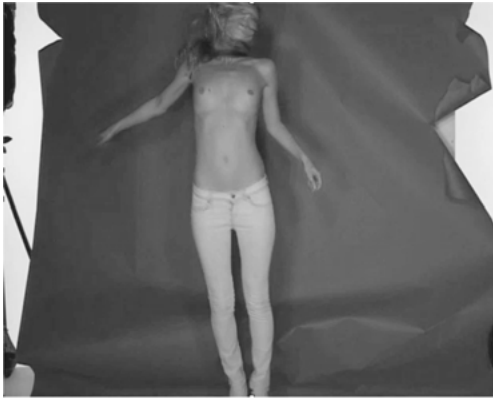


Abb. 59. Kate Moss, 2005

In diesem Freeze sehen wir Kate Moss im Sprung, der in seiner Angespanntheit nicht dem Modell der gängigen Sprungbilder entspricht. Das Antlitz wirkt verzerrt und wird von wirrem Haar verdeckt, Kopf und Füße sind angeschnitten. Dieses *Foto* illusioniert nicht, es zeigt, dass Bewegung zerschnitten wurde. Anmut ist hier nicht zu entdecken, eine Anmut, die Kate Moss in anderen Fotos durchaus zu verkörpern in der Lage war.

Die Abwesenheit der Grazie, die Nähe zur Entstellung, die Aufgabe der Pose und die mediale Entzauberung sprechen von einem anderen Wunsch als das Anmutskonzept. Auch wenn die Anspielung auf die Punkkultur modetypisch als oberflächlich erscheinen muss, wirkt der filmische Aufruhr befreiend. Nur am Ende möchte man eine sanfte Melancholie ahnen, in dem allein der Bühnenprospekt, vom elektrischen Zephyr angeweht, als bewegtes Beiwerk zittert. Als wäre noch die Erinnerung an den plötzlichen und ephemeren Einbruch der Leidenschaft dem Ort eingeschrieben, an dem schon bald wieder die Körper ihren bewegten Erstarrungen unterworfen werden.

Klischee?

Das Klischee ist mächtig – und selbst die Revolte dagegen vermag nicht mehr, als es in dieser Mächtigkeit zu bestätigen. Aber ist es wirklich angemessen, die Sprungbilder generalisierend dem Verdikt des Klischeehaften zu unterwerfen? Mit Recht wird man zwei Positionen ins Feld führen können, die einen Einspruch darstellen. Ein Betrachter, der mit Sinn für historischen Wandel die Bilder anschaut, wird von Mal zu Mal die zeittypischen Differenzen in den Körperfigurationen und Choreografien wahrnehmen. Auch der Sprung unterliegt der Modehaftigkeit und man wird den Wechsel von Körpermoden an ihm ablesen können. Wer dagegen die Wiederkehr nicht verleugnet und das Zitat darin erkennt, für den stellt die Wiederholung eine Aufwertung, eine kulturelle Nobilierung dar und eben keine uninspirierte Adaption. Die dritte Haltung wurde in den oben ausgeführten Analysen eingenommen, die die verallgemeinernde Struktur betonten. In ihr steckt eine Kraft, die die Zirkel der Moden überdauert und ein Verlässlichkeitssymbol darstellt. Den Stimmen der Einsprüche ist allerdings darin zu folgen, dass der Begriff des Klischees von seinen wertenden Konnotationen zu reinigen ist. Die Rede von Vorprägungen, Nachahmungen und Schematismen darf für den vorliegenden Bildkomplex nicht bedeuten, dass von Foto zu Foto eine Art *Druckform* (was die ursprüngliche Bedeutung von *Klischee* ist) wirksam ist, mithin eine gedankenlose Reproduktion. Es ist deutlich geworden, dass das Ineinander von Konstanz und Variation auf eine kulturelle Beweglichkeit hindeutet, in der der Sinn in gleichem Maße bestätigt (Produktion von Anmut) wie auch zeittypisch angepasst wird (die Herstellung der mondänen, sportlichen, eleganten, unkonventionellen, verspielten Frau etc.).

In dieser Gegenüberstellung kommt die Funktion und Begrenztheit des Begriffs zutage: Mit ihm wurde vornehmlich auf die Formanalogien in einem Segment der Bildproduktion hingewiesen und die Abkommenschaft von sowie die Verwandtschaft mit anderen ikonografischen Feldern (Kunst-, Wissenschafts-, Sport-, Reportage-, Tanzfotografie) nachgewiesen. Diese Ausdehnung über genre- und historische Grenzen hinweg wurde als Konstruktion vorgestellt, die Auskunft gibt über das kulturelle Bildbewusstsein.

An diesem Punkt der Ausdehnung entstehen theoretische kulturwissenschaftliche Probleme, die der Klischeebegriff nur vorläufig verdeckt. In einer Verschiebung der Problemdarstellung soll im folgenden Kapitel die Kritik des eigenen Verfahrens zum Thema ge-

macht werden. Dazu wird ein Buch als Inspiration und Gegenmodell herangezogen, das thematisch und theoretisch die Bildwelt der Springerinnen berührt.