



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Inszenierungsformen der erotischen Fotografie“**

Eine Analyse der erotischen Inszenierung in der Frühzeit der Fotografie anhand  
ausgewählter Beispiele

Verfasserin

**Bianca Leutgab**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte



# Inhalt

Danksagung

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| Einleitung .....                                                 | 1  |
| 1. Erotik – die Suche nach einer Definition .....                | 3  |
| 1.1. Erotik hat viele Gesichter .....                            | 3  |
| 1.2. Die Soziologie der Erotik.....                              | 6  |
| 1.3. Erotik und Pornographie – kulturgeschichtliche Aspekte..... | 9  |
| 1.4. Erotik ist... ..                                            | 14 |
| 2. Die erotische Fotografie: Geschichte und Entwicklung.....     | 16 |
| 2.1. Die Anfänge .....                                           | 16 |
| 2.2. The Roaring Twenties.... ..                                 | 23 |
| 2.3. Die Jahrzehnte nach dem Krieg .....                         | 24 |
| 2.4. Erotische Fotografie heute.....                             | 25 |
| 3. Körper und Schönheit.....                                     | 27 |
| 4. Grundlagen .....                                              | 32 |
| 4.1. Theorie des Bildes .....                                    | 32 |
| 4.2. Theorien der Wahrnehmung.....                               | 35 |
| 4.2.1 Exkurs: Theorie der Fotografie .....                       | 40 |
| 4.2.1.1. Benjamin und die Fotografie .....                       | 46 |
| 4.2.1.2. Barthes und die Fotografie .....                        | 50 |
| 4.2.1.3. Konklusion.....                                         | 56 |
| 5. Fotoanalyse.....                                              | 60 |
| 5.1. Methodik .....                                              | 61 |
| 5.1.1. Exkurs: Inszenierte Fotografie.....                       | 61 |

|        |                                    |    |
|--------|------------------------------------|----|
| 5.2.   | Analyse.....                       | 68 |
| 5.2.1. | Akademische Studien.....           | 68 |
| 5.2.2. | Schleierhafte Inszenierungen ..... | 73 |
| 5.2.3. | Im Harem.....                      | 77 |
| 6.     | Resümee .....                      | 82 |
| 7.     | Bibliographie .....                | 84 |
| 8.     | Quellennachweis der Bilder .....   | 93 |

Abstract

Curriculum Vitae

## **Danksagung**

Dass das Projekt Diplomarbeit nun endlich zu einem Abschluss gekommen ist, habe ich im Besonderen folgenden Personen zu verdanken:

Meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, der sich wunderbarerweise ebenso wie ich von Beginn an für mein Thema begeistern konnte und es durch seinen Input immer wieder schaffte meinen Blick über den Bilderrahmen hinaus zu lenken.

Meiner ganzen Familie und meinen Eltern Angie, Tita und Günther für die Geduld, die Unterstützung und den unaufhörlichen Zuspruch während meines Studiums.

Und zu guter Letzt möchte ich mich bei Frau Lang bedanken, ohne Sie wäre diese Diplomarbeit nie fertig geworden.



## Einleitung

Beim Thema erotischer Fotografie liegt die Assoziation mit schmutzigen Herrenmagazinen zwar nahe, *Playboy* und Co. sind jedoch nur ein winziger Bruchteil in der Geschichte der erotischen Bilder. Erotik, Sexualität und nackte Körper sind in unserer heutigen Zeit meist nichts mehr woran der Großteil der Gesellschaft Anstoß nimmt. Im Gegenteil, das Credo „Sex sells“ ist heutzutage präsenter denn je, dass der Umgang mit Sexualität aber nicht immer so liberal war, zeigt die Geschichte der Erotik im Allgemeinen und die der erotischen Fotografie im Speziellen. In folgender Arbeit wird versucht aufzuzeigen, wie frühe fotografische Erzeugnisse mit Erotik umgegangen sind und wie diese in Szene gesetzt wurde. Die Kernfrage meiner analytischen Untersuchung zielt auf die Inszenierungsformen ab, die zur damaligen Zeit eingesetzt wurden.

Um solch eine Untersuchung vorzunehmen bedarf es natürlich auch einer theoretischen Grundlage. Im einführenden Kapitel wird zunächst versucht den Begriff der Erotik zu definieren, dies geschieht über einen geschichtlichen und soziologischen Ansatz, ebenso wie durch die Abgrenzung zur Pornographie. Das zweite Kapitel behandelt kurz die allgemeine Geschichte der erotischen Fotografie, sowie einen kurzen Abriss zur damaligen gesellschaftlichen Situation. Besondere Beachtung erfährt hier auch die rechtliche Lage in der Frühzeit der Fotografie, sowie die zu der Zeit gängigen Schönheitsideale und Körperansichten.

Auf die geschichtlichen Grundlagen folgt die theoretisch philosophische Basis. Ein kurzer Einblick in die Theorie des Bildes und der Wahrnehmung eröffnet das dritte Kapitel. Darin gibt es auch einen kurzen, aber notwendigen, Exkurs in die allgemeine Theorie der Fotografie, die man meiner Meinung nach, nicht außer Acht lassen sollte.

Aufgrund der Tatsache, dass ich im Zuge meiner Recherchen keine zufriedenstellende Methodik zur Analyse von Fotografien gefunden habe, musste ich kurzerhand eine eigene entwickeln und zwar in erster Linie anhand der Überlegungen von Walter Benjamin und Roland Barthes zum Thema Fotografie.

Das vierte Kapitel ist zugleich der analytische Teil dieser Arbeit, in der auch die eigens für diese Arbeit erarbeitete Methode zur Fotoanalyse vorgestellt wird, sowie wieder ein kurzer Exkurs in die Thematik der inszenierten Fotografie unternommen wird. Untersucht wird

schließlich ein kleiner Bruchteil an frühen erotischen Bildern, die nach gemeinsamen Motiven ausgesucht wurden und im Anschluss verglichen werden.

Das Ende bildet das Resümee in dem noch einmal die Ergebnisse und Erkenntnisse präsentiert werden.

# 1. Erotik – die Suche nach einer Definition

## 1.1. Erotik hat viele Gesichter

Will man auf dem Gebiet der erotischen Fotografie forschen und neue Erkenntnisse gewinnen, so bleibt es im Vorfeld nicht aus, sich auf die Suche nach einer geeigneten (Arbeits-)Definition des Begriffs Erotik zu machen.

Obwohl Erotik und Sexualität in unserer heutigen Zeit fast schon omnipräsent sind, lassen sich gravierende Definitions- und Abgrenzungsprobleme zu anderen Bereichen erkennen. Einer der Hauptgründe für die Definitionsproblematik dieses Begriffes ist wohl, dass erotisches Empfinden immer subjektiv ist. So individuell die Menschen sind, so unterschiedlich sind auch die Ansichten darüber, was erotisch ist und was nicht. In diesem Kapitel soll nun versucht werden, eine Definition zu formulieren, die aber aus den oben genannten Gründen nur für meine Untersuchungen herangezogen werden kann. Ich werde mich davor hüten, eine allgemein gültige Definition von Erotik aufzustellen, das scheint mir ein gar unmögliches Unterfangen zu sein.

Etymologisch gesehen kommt das Wort Erotik aus dem Griechischen und leitet sich von Eros ab, dem Gott der begehrliehen Liebe. In Kunst und Literatur wird Eros oft als schöner Jüngling mit Flügeln, Pfeil und Bogen dargestellt, weshalb er auch unter den Synonymen Amor und Cupido bekannt ist, die im besten Falle die Liebe zwischen zwei Menschen entfachen. Eine weitere „liebliche“ Begriffsbestimmung findet sich auch im Duden, hier wird Erotik in zwei Bereiche aufgeteilt. Die erste Definition von Erotik: „den geistig-seelischen Bereich einbeziehende sinnliche Liebe; Liebes- Geschlechtsleben“ und die zweite: „(verhüllend) Sexualität“.<sup>1</sup> Eine etwas abweichendere Bedeutungserklärung (obwohl auch hier zwei verschiedene Bereiche angeführt sind) findet man in einem Online-Wörterbuch, hier wird der Erotik folgendes zugeschrieben: „physische und zugleich psychische Anziehungskraft zwischen Personen“ und „oft nur euphemistisch für: Sex, Sexualität“.<sup>2</sup> Auffallend ist bei beiden, dass hier anscheinend eine Unterteilung in „höhere“

---

<sup>1</sup> Dr. Wermke, Matthias u.a. (Hg): Duden. Das Fremdwörterbuch. 8. Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG. 2005.

<sup>2</sup> Wiktionary. Das freie Wörterbuch. <http://de.wiktionary.org/wiki/Erotik>, 23.11.2009. (19.07.2010).

(in dem Fall geistige) Erotik und eine „niedere“ Erotik (also der körperliche Akt an sich) vorgenommen wird.

Francesco Alberoni liefert mit seinem Werk über die Erotik eine zwischenmenschliche Sichtweise. Er versucht darin die Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Erotik herauszufiltern, die seiner Meinung nach stets kulturell und historisch bedingt sind, sowie den Leser dazu anzuregen sich mit seiner eigenen inneren Erotik auseinanderzusetzen.

Da ich mich in weiterer Folge mit Fotografien von Frauen beschäftige, die vornehmlich für männliches Publikum produziert wurden, lohnt es sich einen Blick auf die männliche Erotik bei Alberoni zu werfen. Sie kennzeichnet sich dadurch, dass sie vorrangig visuell von statuen geht, kein Zustand sondern ein (Erregungs-)Prozess ist und die sexuelle Phantasie der Männer wesentlich von der Nacktheit von Frauen angeregt wird.<sup>3</sup> Die männliche Erotik entfacht sich durch weibliche Körperformen und ihrer körperlichen Schönheit, wobei der bekleidete Körper gleichsam einladend als auch hinderlich auf den Mann wirken kann. Eine wichtige Rolle spielt dabei immer die sexuelle Phantasie des Mannes, er will von der Frau verführt, angeregt, verzaubert werden, was auch schon mal ein etwas zu weit hochgerutschter Rock erledigen kann. Doch im Grunde sind solche erotischen Anwandlungen nur Zwischenstufen auf dem Weg hin zu einer vollkommenen Erotik, denn „die wahre, große Erotik ist die, die eine Frau und ein Mann innerhalb einer individuellen erotisch-amourösen Beziehung verwirklichen können.“<sup>4</sup> Bei solch einer poetischen Definition werde ich mich in meiner Arbeit wohl auf die Zwischenstufen berufen.

Eine etwas philosophischere und nicht mehr geschlechterspezifische Betrachtungsweise bietet Georges Bataille mit seinem Werk *Die Erotik*, bei der er sich nach eigener Aussage weniger um einen wissenschaftlichen Zugang bemüht, als vielmehr die Erotik als Teil der komplexen menschlichen Verhaltensweisen ansieht. Für ihn ist die Erotik einerseits eine individuelle innere Erfahrung eines jeden Menschen und andererseits eine lebensbejahende Einstellung. Den Ursprung der Erotik ortet er an der Abgrenzung des Menschen zum Tier, nämlich am Übergang von der schamlosen zur schamhaften Sexualität, dem damit einhergehenden Todesbewusstsein und der Ausprägung von gesellschaftlichen Verpflichtungen. Auch er unterscheidet zwischen verschiedenen Formen der Erotik, der des

---

<sup>3</sup> Vgl. Alberoni, Francesco: *Erotik. Weibliche Erotik, männliche Erotik – Was ist das?* München: Seeheimer Verlag. 1999. S. 10ff.

<sup>4</sup> ebd. S. 224.

Körpers, der des Herzens und der heiligen Erotik, letztere wird in einigen Kapiteln sehr ausführlich behandelt.<sup>5</sup>

Seiner Meinung nach dreht sich die Erotik ständig um das Durchbrechen sozialer Normen und Gebote des täglichen Lebens<sup>6</sup> und er sieht das „Gleichgewichtsspiel von Verbot und Überschreitung“<sup>7</sup> als eine der Grundlagen der Erotik. Folgt man den Ausführungen Batailles, so ist Erotik nur dann gegeben, wenn die alltägliche Kontinuität durchbrochen und (moralische) Grenzen überschritten werden. „Wir sprechen immer dann von Erotik, wenn ein Mensch sich auf eine Weise verhält, die zu den gewöhnlichen Sitten und Meinungen in betontem Gegensatz steht.“<sup>8</sup> Mit diesem Zitat erkennen wir schon das Spannungsdreieck von Erotik – Sexualität – und Moral, das im Folgenden noch genauer untersucht wird.

Ein weiterer, oft zitierter Autor auf diesem Gebiet ist Octavio Paz und seine Publikation *Die doppelte Flamme Liebe und Erotik*. Darin beschäftigt er sich mit einem der großen Themen der Menschheit, der Liebe und nicht zuletzt mit Sexualität und Erotik: „Das Urfeuer, die Sexualität, weckt die rote Flamme der Erotik, und diese nährt eine weitere Flamme, die blau und flackernd sich erhebt: die der Liebe. Erotik und Liebe: die doppelte Flamme des Lebens.“<sup>9</sup> Dieses Zitat spiegelt im Grunde genommen, die Kernaussage seines Werkes wider: Liebe, Sexualität und Erotik als wichtiger Bestandteil des menschlichen Daseins. Paz hat neben seinen Büchern auch unzählige Gedichte verfasst und deshalb erscheint es auch nicht ungewöhnlich, dass Erotik und Poesie Hand in Hand gehen, die eine wird beschrieben als körperliche Poetik, während die Poesie an sich verbale Erotik ist. Für ihn stehen beide aber auch noch auf andere Weise in enger Beziehung, denn beiden liegt die Imagination als treibende Kraft zugrunde. Erotik wird als sublimierte Sexualität beschrieben, wobei ihr aber gleichzeitig der Zweck der Fortpflanzung abgesprochen wird, denn für ihn ist Erotik mehr Ritual und Zeremonie als nur der reine Geschlechtsakt. Der instinktive und ursprüngliche Sexualtrieb, Sexus, ist einer der drei großen Bereiche, die für

---

<sup>5</sup> Vgl. Bataille, Georges: *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz. 1994. S. 10.

<sup>6</sup> Vgl. ebd. S. 21.

<sup>7</sup> ebd. S. 38.

<sup>8</sup> ebd. S.106.

<sup>9</sup> Paz, Octavio: *Die doppelte Flamme. Liebe und Erotik*. (2. Auflage) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1995. S. 12.

Paz alle Manifestationen des menschlichen Lebens sind, Erotik und Liebe, die beiden anderen Bereiche, Formen die sich aus dem Sexus ableiten.<sup>10</sup>

Die Grenzen zwischen Erotik und Sexualität ortet Paz ähnlich wie Bataille an der Menschlichkeit, während der Sexualtrieb zur Fortpflanzung und Arterhaltung auch bei den Tieren zu finden ist, definiert sich Erotik als „sozialisierte und durch die Imagination und den menschlichen Willen umgeformte Sexualität“.<sup>11</sup> Obgleich sich die Erotik im Laufe der Jahrtausende und in den verschiedensten Kulturkreisen immer anders präsentiert, neu erfindet und die verschiedensten Formen annimmt, bleibt die Sexualität immer gleich.

Paz spricht aber auch von der Erotik als einem von Menschen erfundenen Blitzableiter. Sozusagen ein regulatives System, dass den Sexualtrieb kanalisiert und die Gesellschaft vor dessen Ausuferungen schützt, denn ohne solche Regulierungen würde wohl keine Gesellschaft funktionieren, schließlich unterliegt der menschliche Sexualtrieb keinem bestimmten Reglement, im Gegensatz zu den tierischen Brunftzeiten. Erotik ist aber auch doppeldeutig, „sie ist Repression und Ausschweifung, Sublimierung und Perversion“<sup>12</sup> auf jeden Fall sorgt sie dafür, dass die ursprünglichen Fortpflanzungszwecke einfach anderen, zum Beispiel sozialen oder kulturellen, untergeordnet werden.

## **1.2. Die Soziologie der Erotik**

Um sich mit dem Wesen der Erotik im Speziellen zu befassen, bleibt es nicht aus sich mit der menschlichen Sexualität im Allgemeinen auseinanderzusetzen, denn die Erotik ist ein wesentlicher Bestandteil davon. Im Jahre 1905 veröffentlicht Sigmund Freud seine *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* und revolutionierte damit gleichsam das Feld der Psychoanalyse. Den Ausführungen seiner Triebtheorie zufolge, treibt die Libido (er selbst übersetzt diesen Begriff mit dem deutschen Wort Lust) den Menschen an, seinem Geschlechtstrieb zu folgen, der jedoch im Gegensatz zum Tier nicht die Fortpflanzung als vorrangiges Ziel hat, sondern um die Erfüllung in geschlechtlichen Handlungen bzw. der Vereinigung der Geschlechter zu finden.<sup>13</sup> Was folgt sind ausführliche Untersuchungen zu allerlei Abweichungen in Bezug auf das Sexualobjekt (Person von der die sexuelle

---

<sup>10</sup> Vgl. ebd. S. 14-18.

<sup>11</sup> ebd. S. 19.

<sup>12</sup> ebd. S. 22.

<sup>13</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1991. S. 37.

Anziehung ausgeht) und Sexualziel (Person nach der der Geschlechtstrieb drängt), die in der Welt der Psychologie heftige Kontroversen und Diskussionen auslösten. Die Erotik sucht man in den *Abhandlungen zur Sexualtheorie* jedoch vergeblich. Eine Übereinstimmung mit den bisher behandelten Aspekten der Erotik findet man lediglich im Bezug auf das Betasten und Beschauen. Für Freud ist das Sehen der Weg, der am häufigsten sexuelle Erregung hervorrufen kann, jedoch sollte der Körper des Sexualzieles zumindest teilweise verhüllt sein, einerseits um den sexuellen Reiz aufrecht zu erhalten und andererseits um den Blick auf die entblößten Genitalien zu verhindern, denn in einer Anmerkung betont Freud: „daß wir die Genitalien selbst, deren Anblick die stärkste sexuelle Erregung hervorruft, eigentlich niemals >>schön<< finden können.“<sup>14</sup> Obwohl die Lust am Schauen und Tasten im Grunde genommen der „Freudschen“ Norm entspricht, kann sie ebenso schnell zur Perversion umgewandelt werden, als Beispiele dafür werden Exhibitionismus und Voyeurismus genannt und auch der Fall, wenn sich die Schaulust ausschließlich auf das Betrachten der Genitalien beschränken sollte. Die einzig wirksame Macht, die gegen die Schaulust bestehen kann, ist die Scham des Menschen, welche gemeinsam mit Ekel und Moral als sogenannte „psychische Dämme“<sup>15</sup> die Sexualität unterdrücken. Damit sind wir nun bei einem der wichtigsten Gegenspieler der Erotik angelangt: der Moral.

Der Begriff Moral bezeichnet „die Gesamtheit von ethisch-sittlichen Normen, Grundsätzen, Werten, die das zwischenmenschliche Verhalten regulieren, die von ihr als verbindlich akzeptiert werden.“<sup>16</sup> Die Moral bestimmt also das menschliche Zusammenleben, diktiert die gesellschaftlichen Normen und Grenzen und kollidiert meist mit der Erotik aufgrund ihrer Grenzüberschreitungen. Freud führt in seiner Schrift *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität* die These aus, dass eben jene kulturelle Sexualmoral das Sexualleben einiger Völker auf schädliche Art und Weise unterdrücken würde und das wiederum zu „nervösen“ (nervös bezieht sich hier auf psychische Erkrankungen wie Neurosen und Psychoneurosen) Menschen führt.<sup>17</sup> Trotzdem kann er der Unterdrückung der Sexualtriebe auch etwas Positives abgewinnen, seiner Meinung nach setzt das Nichtausleben der sexuellen Triebe Unmengen an Energie und Kraft frei, die durch den

---

<sup>14</sup> ebd. S. 59.

<sup>15</sup> ebd. S. 81.

<sup>16</sup> Dr. Wermke, Matthias u.a. (Hg): Duden. Das Fremdwörterbuch. 8. Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG. 2005.

<sup>17</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität*. In: Freud, Sigmund: *Kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1974. S. 16.

Vorgang der Sublimierung einfach in kulturelle und künstlerische Tätigkeiten (Freud spricht hier von einer kulturförderlichen Sexualität) umgewandelt werden.<sup>18</sup>

Dieselbe Annahme teilt auch Helmut Schelsky, bedeutendster deutscher Soziologe der Nachkriegszeit, in seiner Publikation mit dem Titel *Die Soziologie der Sexualität* und geht sogar noch weiter, indem er die instinktbefreite, geregelte menschliche Sexualität ebenso wie das Einsetzen von Werkzeugen und Sprache als bedeutende Grundlage der menschlichen Kultur sieht und diese geregelte Sexualität als eine ursprüngliche Form des sozialen zwischenmenschlichen Verhaltens bezeichnet.<sup>19</sup> Obgleich also die menschliche Sexualität und damit auch die Erotik als grundlegendes Element kultureller Leistungen angesehen werden, ist es doch die Kultur der jeweiligen Gesellschaft, die den Umgang mit Erotik und Sexualität vorgibt und die Moral ins Spiel bringt. Das normierte Sexualverhalten ist abhängig von Kultur und Gesellschaft, den moralischen Zeigefinger erheben aber meist alle wenn es um das Thema Erotik geht und genau hier liegt auch eines der großen Probleme in Bezug auf die Sexualmoral begraben.

An sich ist die menschliche Sexualität natürlich, sie sorgt nämlich grundlegend dafür, dass wir uns fortpflanzen und unsere Art erhalten. Allerdings ist der Begriff des Natürlichen in diesem Zusammenhang recht problematisch, denn alles was nicht das biologische Ziel der Fortpflanzung verfolgt, wird sofort als unnatürlich bezeichnet, ist somit nicht mehr innerhalb der Norm, moralisch verwerflich und auf jeden Fall zu unterlassen. Die verschiedenen Gesellschaften haben erkannt, dass ein normiertes Sexualverhalten der Kultur zuträglich ist und um diese Leistungen nicht zu verlieren, wird die soziale Normierung der Sexualität geschützt, mittels Moral und Tabuisierung. Die Natürlichkeit der Sache wird also keinesfalls mehr von der Natur bestimmt, sondern durch „die soziale, die moralische, ja meist die religiöse Potenz einer Gesellschaft.“<sup>20</sup>

Im Bereich der Soziologie bleibend, wenden wir uns einem weiteren Werk mit dem Titel *Soziologie der Sexualität* zu. Rüdiger Lautmann geht darin der Frage nach dem Sozialen an der Sexualität nach und liefert dabei einige interessante Denkansätze zur Erotik. Lautmann betont genau wie seine sozialwissenschaftlichen Kollegen die Wechselwirkung zwischen

---

<sup>18</sup> Vgl. ebd. S. 18ff.

<sup>19</sup> Vgl. Schelsky, Helmut: *Soziologie der Sexualität. Über die Beziehungen zwischen Geschlecht, Moral und Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1955. S. 14.

<sup>20</sup> Schelsky, Helmut: *Soziologie der Sexualität. Über die Beziehungen zwischen Geschlecht, Moral und Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1955. S. 50.

Kultur und Sexualität und rückt gleichzeitig die soziokulturelle Seite der Sexualität in den Fokus.<sup>21</sup>

Dennoch ist sich Lautmann auch der herrschenden Verwirrung bewusst, die Schlagworte wie Sexualität, Liebe oder Erotik mit sich bringen, deshalb definiert er Erotik von vorne weg als einen „Querschnittsbegriff“, der sich über viele Phänomene der Sexualität dehnen lässt. Auch er geht zuerst zurück an die Anfänge der Erotik, zurück zu Eros in der Antike, um gleich darauf die Brücke zur Neuzeit zu schlagen. Für ihn steht fest, dass moderne Erotik stets an die antiken Ausführungen anknüpft und sich die Körperbezogenheit und das Begehren als wesentliche Merkmale bis heute erhalten haben. Denn für Lautmann bezeichnet der moderne Eros „die Ausstrahlung der Schönheit eines Menschen“<sup>22</sup> und manifestiert somit die These, dass Eros bzw. Erotik quasi als Leitidee im Feld von zwischenmenschlichen Beziehungen fungiert.<sup>23</sup> Dennoch müssen auch im bereits Genannten Abstriche gemacht werden, denn der Bezug auf den Körper allein kann die Erotik nicht definieren. Die sogenannte „platonische Erotik“ basiert nicht nur auf der sexuellen Attraktivität des Körpers, sie geht weit über das hinaus, auf den Geist, die Seele, die Handlungen seines Gegenübers. Man könnte sagen: „erotisch ist nicht das Fleisch eines begehrten Körpers, sondern die Person des begehrten Anderen, ausgehend von seinem Körper.“<sup>24</sup> Erotik ist dann also nicht nur ein ansehnlicher Körper sondern vielmehr die gesamte anziehende Aura eines für uns sexuell attraktiven Menschen, um die Ausführungen von Lautmann nun auf einen definierenden Satz herunterzubrechen.

### **1.3. Erotik und Pornographie – kulturgeschichtliche Aspekte**

Erotik hat wie bereits erwähnt, zur kulturellen Entwicklung der Menschheit wesentlich beigetragen und so ist es nicht verwunderlich, dass sich nicht wenige Autoren mit der Geschichte der Erotik befassen, aber nur einige von ihnen wagen den Versuch die Erotik im Vorfeld zu definieren.

Carl van Bolen trägt mit seiner recht eindrucksvollen *Geschichte der Erotik* einen guten Überblick über die wichtigsten Kulturkreise und Epochen und ihren Umgang mit der Erotik

---

<sup>21</sup> Vgl. Lautmann, Rüdiger: Soziologie der Sexualität. Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur. Weinheim, München: Juventa Verlag. 2002. S. 10 ff.

<sup>22</sup> ebd. S. 49.

<sup>23</sup> ebd. S. 52.

<sup>24</sup> ebd. S. 57.

zusammen. Van Bolens Definition von Erotik ist im Grunde genommen eine Zusammenfassung von den verschiedenen Ansätzen, die bis jetzt genannt wurden. Erotik ist für ihn eine der Formen der Sexualität, deren Wahrnehmung von Mensch zu Mensch unterschiedlich ist und in den verschiedenen Epochen den jeweiligen Normen und moralischen Diktaten unterliegt. Zeugnisse kultureller Erotika bezeichnet er als Manifestationen der Erotik, die auf dem menschlichen Sexualtrieb basieren. Er sieht seine Aufgabe jedoch nicht darin, die menschliche Sexualität wissenschaftlich zu erklären, sondern vielmehr den erotischen Verlauf, also alles was zum Geschlechtsakt hinführt, wiederzugeben.<sup>25</sup>

Ein weiteres interessantes Werk, das dies auch beweist, ist die gleichnamige Publikation zur Ausstellung *Der verbotene Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden*, die im Jahre 2002 in Wien stattfand. Die Österreichische Nationalbibliothek präsentierte einen erotischen Querschnitt durch sämtliche mediale Erscheinungsformen, von anstößigen Papyruszeichnungen bis hin zu erotischem Liedergut. Neben der Vielzahl an Abbildungen im Buch, nehmen auch rund 30 Autoren und Autorinnen mit Textbeiträgen zum Thema Erotik Stellung.

Ein Aufsatz von Konrad Paul Liessmann bietet wieder etwas andere Ansätze zum Wesen der Erotik. Er stimmt den bisherigen Ausführungen zu, dass Erotik zwar aus der menschlichen Sexualität entspringt, man diese aber nicht nur darauf reduzieren kann und soll. Denn obwohl für ihn Begehren und Begierde bei der Erotik immer mitschwingen, speist sie sich doch nicht alleine aus der reinen Befriedigung der Triebe. Der nackte Körper jedoch, seine Verheißungen und das Spiel mit Ent- und Verhüllungen, entsprechen schon eher dem was Erotik bedeutet. Für Liessmann aber erzeugt Erotik nicht nur im Bezug auf nackte Körper gewisse Spannungsverhältnisse, auch Macht und Besitztümer können durchaus erotisch sein.<sup>26</sup> Verführung, Indirektheit, Begehren, all das schreibt er der Erotik zu: „Erotik ist die Kunst des Andeutens und des Abstandhaltens, ist aufgeschobenes, umschriebenes, sublimiertes Begehren, ist kultivierte Sinnlichkeit und sinnliche Kultur.“<sup>27</sup> Doch auch diese Medaille hat eine Kehrseite, denn so kunstvoll und kultiviert die Erotik auch sein mag, sie kann durchaus auch in Abscheu und Ekel umschlagen, obszön werden. Damit spricht Liessmann die Pornographie an, die meiner Meinung nach, ein

---

<sup>25</sup> Vgl. Van Bolen, Carl: Die Geschichte der Erotik. Wien: Willy Verkauf. 1951. S. 24f.

<sup>26</sup> Vgl. Liessmann, Konrad Paul: Erotik. Anmerkungen zum Verhältnis von Geist und Lust. In: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.): Der verbotene Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden. Wien: Ritter Verlag. 2002. S. 9f.

<sup>27</sup> ebd. S. 10.

unumgänglicher Bestandteil im erotischen Diskurs ist, und hält im direkten Vergleich zwischen Pornographie und Erotik fest:

„Während Pornographie Sujets liefert, die einzig der Erregung und Steigerung der Lust dienen, also reizen sollen, während das Obszöne Geschlechtlichkeit drastisch in Szene setzt und in ihrer unmittelbaren und vulgären Form zeigt, die mitunter ziemlich reizlos, ja lusttötend sein kann, oszilliert das Erotische zwischen dem kunstvoll inszenierten Reiz und einem Aufschub der Lust der sich hin und wieder sogar bis zu einer reflexiven Entsinnlichung steigern kann.“<sup>28</sup>

Leider umgehen viele andere Autoren und Herausgeber kulturgeschichtlicher Werke, die sich mit dem Thema Erotik befassen, die Suche nach einer Definition. Anders hingegen verhält es sich bei der Pornographie. Sie scheint für viele klarer erkenn- und definierbar zu sein als Erotik im Allgemeinen, da aber beide quasi auf der menschlichen Sexualität basieren, ist es wie schon erwähnt, unumgänglich sich auch mit Pornographie zu beschäftigen und zu versuchen diese von der Erotik abzugrenzen. Wieder kein leichtes Unterfangen, die Grenzen sind oft fließend, ein und dasselbe Werk (egal ob eine Fotografie oder ein Bild oder ein literarisches Werk) wird einmal der Erotik zugeordnet und ein andermal schon als pornographisch angesehen.

Im Gegensatz zur Kulturgeschichte der Erotik, verfügt die Pornographie zwar auch über eine lang dokumentierte Verwurzelung in der kulturellen Entwicklung der Menschheit, dennoch scheint sie bei näherer Betrachtung ein relativ neues Phänomen zu sein.

Lynn Hunt verortet die Entstehung der Pornographie in ihrem Werk *Die Erfindung der Pornographie* parallel zu den Anfängen der westlichen Moderne, denn für Hunt ist die Pornographie als eigenständige ästhetische und juristische Kategorie eine Erfindung der westlichen Welt. Zudem änderte sich im Laufe der Jahrhunderte auch das, was man überhaupt unter dem Begriff Pornographie verstand. War es anfangs noch ein Mittel, um politische oder kirchliche Autoritäten zu provozieren und kritisieren, fasste der Begriff wenig später sämtliche obszönen kulturellen Erzeugnisse zusammen, die die Verfechter konservativer Ansichten und die Zensurstellen lange Zeit in Schach hielten.<sup>29</sup> Erst im 20. Jahrhundert begann man mit Pornographie die Kulturgüter zu beschreiben, die wir auch heute noch diesem Genre zuordnen würden, wenn auch in sehr abgeschwächter Form. Hunt

---

<sup>28</sup> ebd.

<sup>29</sup> Vgl. Hunt, Lynn: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1994. S.8f.

unterscheidet hier zwischen zwei Arten der pornographischen Darstellungen und zwar die visuelle Abbildung der Geschlechtsorgane und –akte auf Fotografien, Filmrollen und Bildern und die verbale Beschreibung derselben, wobei allen Darstellungen eines gemeinsam ist: Im Gegensatz zu den Anfängen der Pornographie, denen man einen gewissen satirischen Unterton nicht aberkennen konnte, zeichnen sich neuere Erzeugnisse durch ihre Ernsthaftigkeit aus. Den Grund dafür sieht Hunt darin, dass eine gewisse Seriosität der sexuellen Erregung des Konsumenten durchaus zuträglich ist.<sup>30</sup>

Werner Faulstich weist in seinem Werk *Die Kultur der Pornographie* auf die lange vorherrschende Definitionsproblematik hin, dennoch ist der etymologische Ursprung des Wortes um einiges genauer als zum Beispiel der des Wortes Eros. „Pornografie stammt aus dem Griechischen: ‚ pornos‘ = Hurer, ‚ porne‘ = Dirne, ‚ graphein‘ = schreiben.“<sup>31</sup> Ursprünglich wurden damit also Dokumente bezeichnet, die sich mit den Geschichten von Prostituierten und ihren Freiern beschäftigten, aber auch Darstellungen der Prostitution an sich, wie man sie zum Beispiel als Wandfresken eines antiken Bordells in Pompeji finden kann.

Mit der zunehmenden Verbreitung der christlichen Religion und den dazugehörigen Werten und Moralvorstellungen wurde die Prostitution – neben allen sexuellen Handlungen, die nicht innerhalb der monogamen Ehe durchgeführt wurden und die Zeugung von Nachkommen als Ziel hatten – zur Sünde erklärt. Das Wort Pornographie wurde zum Oberbegriff für alle Handlungen und Darstellungen in den verschiedensten Künsten, die etwas Obszönes an sich hatten oder gar sexuelle Aktivitäten porträtierten.<sup>32</sup> Ein weiterer Begriff der in diesem Kontext des Öfteren auftaucht ist die Explizitheit, eine Eigenschaft der Pornographie, mit der sie sich – zumindest in diesem Punkt – klar von der Erotik abgrenzt. Faulstich differenziert die pornographischen Darstellungen von den erotischen Darstellungen „die eher implizit sexuelle Handlungen ansprechen, als Verweis oder Andeutung, oft durch Auslassung“<sup>33</sup> und kommt schließlich zu einem Definitionskriterium der Pornographie, nämlich „die explizit detaillierte Darstellung sexueller Handlungen“.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. ebd. S. 190f.

<sup>31</sup> Faulstich, Werner: *Kultur der Pornographie*. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardowick: Wissenschaftler - Verlag. 1994. S. 8.

<sup>32</sup> Vgl. Hornby, A.S., Parnwell, E. C.: *The Oxford English-Reader's Dictionary*. Oxford: University Press. 1979. S. 382.

<sup>33</sup> Faulstich, Werner: *Kultur der Pornographie*. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardowick: Wissenschaftler - Verlag. 1994. S. 10

<sup>34</sup> ebd.

Ein weiteres Kriterium, welches schon erwähnt wurde und der Pornographie in vielen Fällen zugeschrieben wird, ist die Obszönität, (lateinisch obscenus, bedeutet übersetzt so viel wie schmutzig, verderblich, schamlos) damit einhergehend auch Begriffe wie dreckig, unzüchtig oder unanständig. Dolf Zillmann stellt in seinem Aufsatz zur Pornografie, diese der Erotik gegenüber und kommt zu dem Schluss, dass sie sich im Wesentlichen „durch die Zuschreibung von größerem literarischen und künstlerischen Wert“<sup>35</sup> von der Pornografie unterscheidet. Dass jedoch das Obszöne allein nicht ausreicht um es als pornographisch zu deklarieren, bemerkt auch Montgomery Hyde. In seiner *Geschichte der Pornographie* nimmt er zwar die Definitionsansätze und –kriterien des Obszönen in der Pornografie auf, erkennt aber schnell, dass sich der Begriff zum einen auf relative viele Darstellungen und Handlungen beziehen kann, diese aber nicht unbedingt pornografisch sein müssen und zum anderen, dass es wieder einmal im Auge des Betrachters liegt, denn der Begriff obszön ist „sowohl relativ wie subjektiv“.<sup>36</sup> Trotz der Tatsache, dass nun zumindest die pornografischen Darstellungen durch das Kriterium der Explizitheit definiert wurden, ist das Kama Sutra ein gutes Beispiel dafür, wie viel Verwirrung im Bezug auf die Zuordnung nach wie vor herrscht. Hyde behandelt die Geschichte des Kama Sutra im Kapitel *Die erotische Pornographie*, bezeichnet es darin zwar als „das erste ausführliche Werk über Erotik“<sup>37</sup> gibt mit der Kapitelüberschrift aber wieder einmal zu verstehen, wie eng Erotik und Pornografie miteinander verwoben sind und wie schwer es fällt sie voneinander abzugrenzen.

Faulstich hat sich wie schon erwähnt eingehend mit der Kulturgeschichte der Pornographie beschäftigt und kommt zu der Konklusion, dass fast alle gängigen und bekannten Definitionen von Pornographie für den wissenschaftlichen Diskurs nicht brauchbar sind, entweder sind sie gefärbt von einer bestimmten Ideologie oder sie orientieren sich an der Wirkung. Deshalb stellt er mithilfe von drei Kriterien eine neue (Arbeits-)definition auf: „Pornografie ist die Darstellung sexueller Handlungen in Wort, Bild oder Ton in allen Medien gemäß den drei Kategorien ‚explizit detailliert‘, ‚fiktional wirklich‘ und ‚szenisch narrativ‘.“<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Zillmann, Dolf: Pornografie. In: Mangold, Roland u.a. (Hg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Göttingen/Bern/Toronto/Seattle: Hogrefe-Verlag. 2004. S. 567.

<sup>36</sup> Hyde, H. Montgomery: Geschichte der Pornographie. Eine wissenschaftliche Studie. Stuttgart: Hans E. Günther Verlag. 1965. S. 12.

<sup>37</sup> ebd. S. 105.

<sup>38</sup> Faulstich, Werner: Kultur der Pornographie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardowick: Wissenschaftler - Verlag. 1994. S. 33.

Aber auch diese Definition, die auf den ersten Blick relativ allumfassend scheint, ist heute schon wieder nicht mehr aktuell. Gerade die seit Jahren andauernde neue Debatte um Pornographie, die sich vornehmlich mit der (sexuellen) Herabwürdigung der Frau in pornographischen Produkten beschäftigt, lehnt diese Aussage gänzlich ab. Ein interessantes Werk in diesem Zusammenhang ist jenes von Bettina Bremme. In *Sexualität im Zerrspiegel* beschäftigt sie sich nicht nur mit Kriterien und Wirkungsweisen der Pornographie, sondern behandelt auch die kritische Sichtweise der Frauen. Aus ihrer Perspektive handelt es sich bei pornographischem Material fast immer um frauenfeindliche Propaganda, die patriarchalen Strukturen unterliegt und deshalb die Frau immer nur als reines Sexobjekt inszeniert. Pornographie wird von den meisten Gegnern als für Frauen herabwürdigend gesehen, erotische Darstellungen hingegen werden durchaus positiv angenommen. Während Erotik meist als etwas Sinnliches, das uns Vergnügen bereitet, beschrieben wird, charakterisiert sich Pornographie hauptsächlich durch Gewalt und männliche Dominanz. Es mag Fälle geben, in denen man klar zwischen beiden Bereichen unterscheiden kann, dennoch bemerkt auch Bremme, dass eine finite und allgemein gültige Unterscheidung zwischen Erotik und Pornographie nicht möglich ist, die Grenzen sind, waren und werden wahrscheinlich auch in Zukunft fließend bleiben.

Meine Arbeit hat aber nicht die Pornographie, sondern die Erotik zum Thema, deshalb möchte ich die Abhandlung der Pornographie hiermit auch abschließen, obwohl die zum Thema publizierte Literatur wahrscheinlich noch die eine oder andere Seite füllen würde.

#### **1.4. Erotik ist...**

...in der heutigen Zeit eher in den Hintergrund gerückt, die Beobachtung macht auch Liessmann: „Das Erotische scheint verschwunden, an seine Stelle sind die unterschiedlichsten Varianten der Sexualität getreten, die längst zu einer rasch konsumierbaren Ware geworden sind.“<sup>39</sup> Die Schnelllebigkeit unserer heutigen Gesellschaft scheint sich auch auf die menschliche Sexualität ausgewirkt zu haben. Heute muss man für den Blick auf ein erotisches Kunstwerk nicht mehr in den dunklen, geheimen Hinterzimmern der Museen herumschleichen, das Internet bietet eine große Auswahl an schneller und komfortabler Ersatzbefriedigung, Erotik ist mittlerweile ein lukrativer

---

<sup>39</sup> Liessmann, Konrad Paul: Philosophicum Lech. Über die Zukunft des Eros. In: ORF on science. <http://sciencev1.orf.at/liessmann/15746.html>. (9.1.2011).

Wirtschaftszweig, (weitgehend) enttabuisiert und legitimiert. Was allerdings auf der Strecke blieb, ist der Zauber des Erotischen, die Andeutungen, die es macht, die Phantasien, die es anregen und die Begierden, die es wecken soll.

...menschlich. Sie ist ein Teil der menschlichen Sexualität und mehr oder wenig steter Begleiter durch alle Epochen und Kulturkreise und für manche sogar der Grundstein für viele kulturelle Erzeugnisse und somit unabdingbar in der Entwicklungsgeschichte unserer Kultur.

...gut und Pornographie ist böse. Obwohl die Zuordnung zu diesen beiden Bereichen immer nur höchst subjektiv vonstatten gehen kann, sind sich die meisten doch einig, dass der Erotik mehr Kunst und Kultur beigemischt wird, als der obszönen und gewöhnlichen Pornographie, der man schon mal unterstellt nur auf schnelle Befriedigung sexueller Verlangen abzu zielen.

...subtil, nicht greifbar, nicht eindeutig. Eine Andeutung, die im besten Falle etwas bei dem Betrachter eines erotischen Werkes erregt, das gewisse Etwas, das ist erotisch. Das Spiel mit Ver- und Enthüllung, immer individuell und doch immer mit nackter Haut. Erotik springt einem nicht sofort ins Gesicht, vielmehr wird vorsichtig versucht die Phantasie des Betrachters anzuregen.

...höchstwahrscheinlich nicht zufriedenstellend definierbar, denn:

„Eindeutigkeit ist der Erzfeind alles Erotischen. Sein Lebenselixier ist die Andeutung, das Suggestive, Atmosphärische, Ungreifbare – etwas, das sich einer genauen Erklärung immer wieder entzieht, weil es sich um so schneller verflüchtigt, je intensiver das Bemühen wird, ihm auf die Spur zu kommen.“<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Köhler, Michael: Akte. Eine Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991. S. 7.

## **2. Die erotische Fotografie: Geschichte und Entwicklung**

Die Geschichte der erotischen Fotografie beginnt mit den bahnbrechenden Entdeckungen auf dem Gebiet der camera obscura. Diese, ursprünglich als Zeichenhilfe verwendete, Urform einer Kamera ist seit dem 4. Jahrhundert bekannt, bereits Aristoteles beschäftigte sich mit der Projektion von Bildern, die damals allerdings noch auf dem Kopf standen. Im 18. Jahrhundert war die camera obscura schließlich so weit entwickelt, dass sie realitätsgetreue Abbilder produzierte und gehörte somit zur Grundausrüstung vieler bildender Künstler. Auf dem Prinzip der camera obscura aufbauend, wurden schließlich unzählige, mehr oder weniger erfolgreiche, Versuche unternommen, das projizierte Bild auch nachhaltig auf verschiedenen chemisch behandelten Unterlagen festzuhalten. Erste Erfolge stellten sich ca. um 1816 ein, Joseph Nicéphore Niépce aus Chalon-sur-Saône schaffte es erstmals Bilder zu fixieren und entdeckte bei seinen Experimenten eher zufällig auch das Negativ. Jedoch schaffte er es noch nicht seine Negative in Positive umzuwandeln, erst durch eine Zusammenarbeit mit Louis Jacques Mandé Daguerre konnten sie beide ein Verfahren entwickeln, welches der heutigen Fotografie schon sehr ähnlich war.<sup>41</sup> Im Jahr 1839 wurde das Verfahren als Daguerreotypie der Öffentlichkeit vorgestellt, für jedermann frei zugänglich gemacht und war bis in die 1850er Jahre das Erfolgreichste auf dem Markt.

Mit dieser neuen Methode war es nun theoretisch für jeden möglich Fotos herzustellen, schnell setzten sich Landschaftspanoramen und Naturaufnahmen als beliebte Motive durch und auch der (nackte) Körper rückte gleich zu Beginn in den Fokus der Daguerreotypisten und Künstler – die Erfolgsgeschichte der erotischen Fotografie findet hier ihren Anfang.

### **2.1. Die Anfänge**

Irgendwann in der Zeit zwischen 1840 und 1850 wurde das erste erotische Foto produziert, die Historiker sind sich in dieser Angelegenheit nicht ganz einig, wo sich aber alle einig sind ist der Entstehungsort und der liegt in Frankreich. Das Verfahren der Fotografie wurde erstmals in Paris veröffentlicht und die Stadt der Liebe war auch lange Zeit Vorreiter in

---

<sup>41</sup> Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München: Schirmer/Mosel. 1984. S. 13ff.

Produktion und Distribution von erotischen Fotografien, man schätzt die Zahl der produzierten Stereodaguerreotypen mit erotischen Motiven in den ersten Jahren auf über 5000.<sup>42</sup>

War Realismus vor nicht allzu langer Zeit unter den Künstlern höchst verpönt, schließlich lag die „Kunst in der Kunst“ darin die Natur mit einem Kunstwerk zu übertreffen, so war er zu Anfang des 19. Jahrhunderts das Maß aller Dinge. Aus diesem Grunde erfreuten sich die Stereodaguerreotypen einer so großen Beliebtheit. Die Aufnahmen von zwei fast identischen, mehr oder weniger pikanten, Motiven erwachten durch eigens hergestellte Stereoskope zum Leben – das Ergebnis war ein realistisch unschuldiger Blick in die Natur oder ein erotisch voyeuristischer Blick ins Schlafzimmer.

Angeichts der relativ hohen Herstellungskosten und dem Zeitaufwand, waren die Aufnahmen anfangs einem wohlhabenderen Publikum vorbehalten, das änderte sich erst durch die Industrialisierung der Fotografie. Statt teurer Kollodiumplatten, die lange Belichtungszeiten benötigten, wurde Albuminpapier zu einem beliebten Schichtträger, das im Zusammenspiel mit der Kalotypie<sup>43</sup> (das Negativ-Positiv-Verfahren) eine unbegrenzte Vervielfältigung des aufgenommenen Motives ermöglichte. Die Daguerreotypisten konnten mit den neuen, billigeren, einfacheren Verfahren nicht mehr mithalten und verschwanden schließlich recht bald wieder aus den Branchenbüchern.

Ein weiterer wichtiger Faktor der die Geschichte der erotischen Fotografie maßgeblich beeinflusst hat, sind die Akademien, die im Folgenden noch ausführlicher abgehandelt werden. Um 1850 widmeten sich erstmals Künstler den neuen fotografischen Verfahren zu, um lebende Aktmodelle durch Aktfotografien zu ersetzen und danach ihre Gemälde anzufertigen.<sup>44</sup> Die Modelle auf dem Papier waren geduldiger, pünktlicher, aber eben genauso realistisch wie ein lebendes Modell.

Die folgenden Jahre bis zur Jahrhundertwende beinhalten weitere revolutionäre Entwicklungen, die erotische Fotografien noch leichter unters Volk brachten – einerseits die Einführungen von neuen Vertriebsmöglichkeiten wie der Visitenkarte und der Postkarte, andererseits die erste kleine Industrialisierung in der Fotografie um 1860. Mit Eiweiß vorbeschichtetes Papier ersetzte die schweren Platten und auch die Formate wurden kleiner, somit leichter zu produzieren und zu distribuieren. André Adolphe Eugène Disdéri

---

<sup>42</sup> Vgl. Köhler, Michael: Akte. Die Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991. S. 25.

<sup>43</sup> Auch als Talbotypie bekannt, benannt nach dem Erfinder William Henry Fox Talbot.

<sup>44</sup> Vgl. Baatz, Willfried: Geschichte der Fotografie. Köln: DuMont Buchverlag. 1997. S. 41.

führt im Jahre 1854 das Visitenkartenformat ein (10,3 x 6,5 cm), welches es Liebhabern erlaubte das eine oder andere anrühige Motiv in seiner Brieftasche mit sich und hinaus in die Welt zu tragen.<sup>45</sup>

Die Postkarte tat ihr übriges um erotischen Bildern zu solch einem durchschlagenden Erfolg zu verhelfen. 1869 unter dem Namen „Correspondenzkarte“ in Österreich ins Leben gerufen, wurde sie bald zu einem der beliebtesten und meistgenutzten Kommunikationsmittel, damit ließen sich nun die heißgeliebten pikante Grüße in alle Teile der Welt versenden: „Das bei weitem gefragteste Motiv freilich war auch auf Postkarten der indiskrete Blick ins

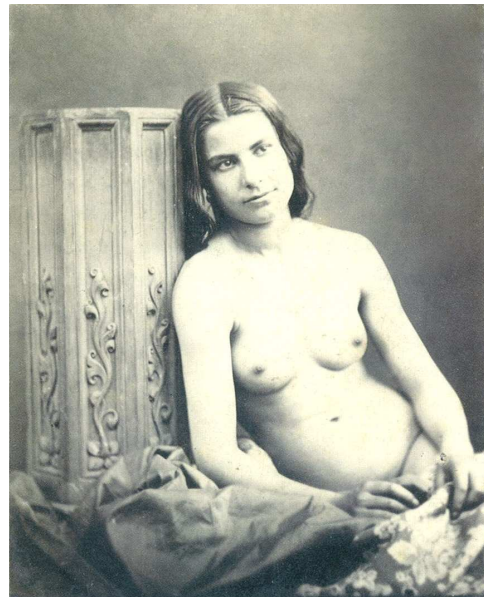


Abbildung 1: Visitenkarte 10,3 x 6,5 cm um 1860

Boudoir.“<sup>46</sup> Neben Grüßen von exotischen Schönheiten aus fremden Welten, aufreizenden Schlafzimmerszenen gab es auch moderatere Motive: „die Photographien hübscher Mädchen wünschten Ostern, Pfingsten und Neujahr, gratulierten und sandten Grüße oder warben für Seife und Parfums.“<sup>47</sup>

Wirklich pikante Postkarten wurden weniger versandt, sie fanden neben erotischen Bildern im Visitenkartenformat einen gut gehüteten Platz in erotischen Sammelalben, dieses Hobby war damals wohl ähnlich beliebt wie heutzutage das Horten und Tauschen von Panini Stickern. Auch die Art und Weise wie die nackten Tatsachen in der damaligen Zeit präsentiert wurden, zeigen Parallelen in die heutige Zeit. In einer Urform der Peepshow konnte der interessierte Kunde in einschlägig bekannten Hinterzimmern von Galerien, durch das Entrichten eines kleinen Beitrages den Vorhang lüften lassen und den Blick auf allerlei Obszönitäten genießen.<sup>48</sup>

Der Siegeszug des erotischen Fotos blieb auch den Behörden nicht verborgen, mit steigenden Auflagen wuchs auch das Interesse der Obrigkeiten. Die Strafen für anstößiges

<sup>45</sup> Vgl. Dupouy, Alexandre: Das erotische Foto. New York: Parkstone Press. 2004. S. 24.

<sup>46</sup> Köhler, Michael: Akte. Die Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991. S. 50.

<sup>47</sup> Seemann, Helfried / Lunzer, Christian (Hg.): Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende. Wien: Album Verlag. 1994. S. 8.

<sup>48</sup> Vgl. Reden, Alexander Sixtus / Schweikhardt, Josef: Eros unterm Doppeladler. Eine Sittengeschichte Altösterreichs. Wien: Ueberreuter. 1993. S. 214f.

und sittengefährdendes Printmaterial verschärften sich und die Zensurbehörden und Hüter der öffentlichen Moral wüteten wie wild in vielen Teilen Europas.

Das Prinzip der Zensur war und ist seit jeher ein Instrument der gesetzgebenden Instanzen, um vordergründig allgemein gültige Normen zu wahren und die Sitten einzuhalten, in den meisten Fällen jedoch um kritische Stimmen aus der Bevölkerung zu dämpfen. Im 19. Jahrhundert kämpften die Zensoren hauptsächlich mit dem neu gewonnen politischen Bewusstsein des Bürgertums und den industrialisierten Produktionsprozessen, die es mehr oder weniger für jedermann möglich machten seine Ideen und Gedanken, mittels welchem Medium auch immer, zu publizieren. In vielen europäischen Staaten wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Vorzensur wieder eingeführt, die Nachzensur wurde gar nicht erst abgeschafft und in Kombination mit einer Vielzahl an Ge- und Verboten versuchte man das Pressewesen, den Literaturmarkt und Produkte aus dem Bereich von Kunst und Kultur zu regulieren.<sup>49</sup> Im Bezug auf die erotische Fotografie konnten die Zensurbehörden meist nicht wirklich durchgreifen:

„Trotzdem sind uns keine durchgreifenden Maßnahmen gegen Herstellung und Vertrieb von Akt-Daguerreotypen bekannt. Zunächst wohl, weil beides mit höchster Diskretion vor sich ging; dann, weil derartige Aufnahmen wegen ihrer Seltenheit und ihres hohen Preises nur sehr begrenzten Schaden anrichten konnten.“<sup>50</sup>

Selbst der erfolgreichste Zensor schaffte es nicht, den Handel mit pikanten Bildern unter der Ladentheke großflächig zu unterbinden, ließ sich aber ein Händler oder Hersteller doch erwischen, drohten mitunter drastische Konsequenzen. Häufig wurden Modelle und Händler mit dem Argument, die öffentliche Moral zu gefährden, mit Haftstrafen und Geldbußen belegt, was dem Erfolg und den Auflagenzahlen des erotischen Fotos aber keinen Abbruch taten.

---

<sup>49</sup> Vgl. Plachta, Bodo: Zensur. Stuttgart: Reclam. 2006. S. 91ff.

<sup>50</sup> Köhler, Michael: Akte. Die Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991. S. 24.

Das Österreichische Strafgesetz aus dem Jahre 1852 (das wohlgerneht als Grundlage bis zum Jahre 1974 gültig war!) hatte im Paragraph 516 zur Verletzung der öffentlichen Sitte und Moral folgendes zu sagen:

„Wer durch bildliche Darstellungen oder durch unzüchtige Handlungen die Sittlichkeit oder Schamhaftigkeit gröblich und auf eine öffentliches Aergerniß erregende Art verletzt, macht sich einer Uebertretung schuldig und soll zu strengem Arreste von acht Tagen bis zu sechs Monaten verurtheilt werden. Wurde aber eine solche Verletzung durch Druckschriften begangen, so ist sie als ein Vergehen mit strengem Arreste von sechs Monaten bis zu einem Jahre zu ahnden.“<sup>51</sup>

Der Reiz der Illegalität und des Verbotes führten aber eher zu einer noch größeren Nachfrage, dies belegt auch ein dokumentierter Fall aus London. Dort wurden im Jahre 1875 ca. 150.000 Abzüge von insgesamt 5000 Negativen bei einem Polizeieinsatz im Lager eines Großhändlers sichergestellt.<sup>52</sup>

Diskretion und der Verkauf unter der Hand war eine Strategie die strafrechtliche Verfolgung zu umgehen, eine weitere war ironischerweise die Veröffentlichung und zwar unter dem Namen Akademien.

Les académies fingen um 1841 an den Pariser Markt zu erobern, ursprünglich gedacht als Zeichen- und Studienvorlage für Maler und Künstler aller Art, wurden sie aber schnell zu einem beliebten Souvenir für Touristen und Liebhaber pikanter Aufnahmen. Seit dem 15. Jahrhundert wiesen die Meister der Malerei ihre Schüler an, den nackten menschlichen Körper zu studieren, zu modellieren und zu kopieren, eine Übung für die realitätsgetreue Abbildung der Wirklichkeit einerseits und für das Einverleiben der neu etablierten Zentralperspektive andererseits.

Die frühen Daguerreotypen der 1840er Jahre ähnelten in ihrer Inszenierung und Motivwahl nicht zufällig den großen Vorbildern aus der Malerei, denn unter dem Deckmantel der Kunst ließ sich einiges straffrei verwirklichen, was ansonsten nicht möglich gewesen wäre. Dennoch waren die Abzüge nicht wirklich für Künstler gedacht, es waren eher

---

<sup>51</sup> Wikisource: Strafgesetz 1852 (Österreich). Paragraph 516.

[http://de.wikisource.org/wiki/Strafgesetz\\_1852\\_%28%C3%96sterreich%29#.C2.A7.\\_516.\\_Gr.C3.B6bliches\\_und\\_.C3.B6ffentliches\\_Aergerni.C3.9F\\_verursachende\\_Verletzung\\_der\\_Sittlichkeit\\_oder\\_Schamhaftigkeit](http://de.wikisource.org/wiki/Strafgesetz_1852_%28%C3%96sterreich%29#.C2.A7._516._Gr.C3.B6bliches_und_.C3.B6ffentliches_Aergerni.C3.9F_verursachende_Verletzung_der_Sittlichkeit_oder_Schamhaftigkeit). (6.3.2011).

<sup>52</sup> Vgl. Köhler, Michael: Akte. Die Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991. S. 34.

Sammlerstücke für Liebhaber, die diese kleinen pikanten Aufnahmen sehr zu schätzen wussten.<sup>53</sup>

Die wirklichen Akademien, die auch ihrem Verwendungszweck entsprechend genutzt wurden, erlebten ihre Hochphase mit der Einführung der Kalotypie. Größere Formate, leichtere Handhabung, weil statt auf Platten nun auf Papier gedruckt, die Möglichkeit der Vervielfältigung und die immer kürzer werdenden Belichtungszeiten machten es für Maler, wie schon erwähnt, immer lukrativer statt nach einem lebenden Modell, nach einer Fotografie zu malen.

Bald nach dem ersten Aufkommen solcher Akademien fing die Gilde der Fotografen an sich zu spalten. Verfolgt wurden jetzt zwei unterschiedliche Richtungen: „die eher sachliche, echte *Studienaufnahme* und das erotisch aufgeladene pseudokünstlerische *Lockbild*.“<sup>54</sup> Während die hier genannten Lockbilder, kunstvoll inszeniert und die Modelle opulent drapiert wurden, konnten die wirklichen Aufnahmen zum Studium auf solcherlei Schnick-Schnack gern verzichten. Hier zählte rein nur der menschliche Körper, seine Nacktheit und die realistische Darstellung und nicht die koketten Blicke aus einem fremden Boudoir.

Der Deckmantel von Kunst und Wissenschaft machte nicht nur den Vertrieb von erotischen Fotografien vorbei an der Zensurbehörde möglich, er stellte auch eine soziale Legitimation für den Künstler dar:

„Seit den 90er Jahren konnten Amateure und Berufsfotografen ihre Bemühungen um den ‚künstlerisch veredelten‘ Akt gelegentlich [...] präsentieren, ohne im Zusammenhang mit der trivialen sexuellen Gebrauchsfotografie zu geraten, die sie moralisch und sozial diffamiert hätten.“<sup>55</sup>

Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges blühte der Handel mit Erotika aller Art, nicht zuletzt, weil um 1908 erstmals ein deutsches Gericht entschied, dass ein nackter Körper an sich nicht unbedingt die öffentliche Moral gefährdet und für Unzucht sorgt, solange er in einer gewissen Art und Weise dem Prädikat „künstlerisch wertvoll“ entspräche.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: „Akademien“ Fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler: Von Delacroix bis Loth. In: Köhler, Michael, Barche, Gisela (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte. Ideologie. München u. Luzern: C.J.Bucher GmbH. 1985. S. 64.

<sup>54</sup> ebd. S. 93.

<sup>55</sup> Schmidt-Linsenhoff Viktoria: „Körperseele“, Freilichtakt und Neue Sinnlichkeit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 1. Jg. Heft 1. 1981. S. 42.

<sup>56</sup> Vgl. Seemann, Helfried / Lunzer, Christian (Hg.): Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende. Wien: Album Verlag. 1994. S. 9.

Diesem Urteil ging die Tatsache voraus, dass erst wenige Jahre zuvor die Gesetzesinitiative „Lex Heinze“ verabschiedet wurde. Der sogenannte Schaufensterparagraph (§ 184) ahndete jeden der „Schriften, Abbildungen oder Darstellungen, welche ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzen“<sup>57</sup> an öffentlichen Plätzen oder Orten zugänglich machte oder ausstellte. Problematisch war dieser Paragraph insofern, als dass er nicht genau definierte, was nun als anstößig gilt und was nicht, die Zensurbehörden konnten ihrem persönlichen Widerwillen bezüglich anstößiger Fotografien freien Lauf lassen. Einer der damaligen Hauptkritikpunkte an erotischen fotografischen Erzeugnissen war die Realitätstreue, denn der nackte Körper wurde nicht wie in den bildenden Künsten idealistisch oder gar malerisch abgebildet. Ausnahmen gab es aber natürlich auch, manche Fotografen sahen sich gezwungen Schambehaarung im Nachhinein wegzuretuschieben, um den abgelichteten Körper wie eine Marmorstatue aussehen zu lassen, oder die erogenen Zonen (damals verstand man darunter nur die Geschlechtsorgane) einfach bedeckt zu halten.<sup>58</sup>

Die gesetzlichen Bestimmungen wurden gelockert, das Geschäft mit Ars Erotica florierte. Zudem erfreute sich die Postkarte einer immer größer werdenden Beliebtheit, nicht nur zum Versenden, besonders erotische Motive wurden gesammelt und unter Liebhabern getauscht. Während des Ersten Weltkrieges halfen „Kitschpostkarten“ die Moral an der Front aufrechtzuerhalten, teilweise hatten diese Karten auch einen erotischen Touch.

Nach dem Ersten Weltkrieg sorgte nicht nur die Neuordnung Europas für Aufruhr, auch Bereiche wie die Sexualität, die Stellung der Frau und die öffentliche Moral erfuhren erstmals grundlegende Umwälzungen. Ganz gezielt wurde versucht den gesamten Bereich der Sexualität zu enttabuisieren, im Zuge dessen wurde auch das Strafgesetz reformiert, der Handel, die Herstellung und Verbreitung von Erotika sollte nicht mehr länger als Kapitalverbrechen geahndet werden.

---

<sup>57</sup> Pohlmann, Ulrich: Akt und Gesetz. Auswirkungen des Schaufensterparagraphen der ‚Lex Heinze‘. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 6. Jg. Heft 21. 1986. S. 41.

<sup>58</sup> Vgl. ebd. S. 42.

## 2.2. The Roaring Twenties....

Die erotische Fotografie der Zwischenkriegszeit war geprägt durch zwei wesentliche Faktoren: Zum einen die zunehmende Emanzipation der Frau, die ihre Stellung in der Gesellschaft änderte und natürlich auch Einfluss auf die Darstellung und Inszenierung in den erotischen Fotos hatte und zum anderen finden sich in dieser Zeit einschneidende Entwicklungen auf dem Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt. Tages- und Wochenzeitungen setzten vermehrt auf die unterstützende Wirkung von Fotos in ihren Berichten, zudem wurden immer mehr spezifische Magazine für Damen und Herren herausgebracht, die auf ganz eigene Interessensgruppen abzielten, darunter natürlich auch Herrenmagazine und FKK-Periodika, die mit einer Prise Nacktheit etwas Würze in den Alltag brachten.<sup>59</sup> Die neu etablierte Vergnügungsgesellschaft verbringt ihre Zeit hauptsächlich in Varietés und Tanzlokalen. Selbstbewusste und emanzipierte Frauen wie Josephine Baker werden zum neuen Lieblingsmotiv von Postkarten, Magazinen und natürlich Fotografien: „Die auf den Fotografien abgebildeten Tänzerinnen bewegen sich mit sportlichem Körper und lächelndem Antlitz, frei von Obszönität. [...] Die Frau entledigt sich ihrer Fesseln, vor ihrem nackten und kecken Abbild gibt es kein Entrinnen. Die Emanzipation ist nicht mehr in weiter Ferne.“<sup>60</sup>

Lebenslust und Freude bestimmen den Großteil der 20er Jahre, Schlagworte wie „Jazztaumel, Cocktailstimmung und Champagnerlaune“<sup>61</sup> unterstreichen die allgemeine Stimmung, auch für die Filmindustrie läuft es gut und ganz nebenher schafft es der Glamour-Look aus Hollywood weltweiten Einzug zu halten, auch in den Fotoateliers in Wien. Bezeichnend für diese Form der Inszenierung ist das Licht, das durch mehrere Scheinwerfer gleichzeitig einen Schimmer um die Film- und Fotostars zu legen scheint, der durchaus für einen glänzenden Auftritt der Modelle sorgt, der den Zuschauer verzaubert.

Der Börsencrash im Jahre 1929 setzt dieser glamourösen Zeit ein jähes Ende, was folgt sind nicht nur wirtschaftlich schwierige Zeiten, auch die neue und offen zelebrierte Lust am

---

<sup>59</sup> Vgl. Köhler, Michael: Akte. Die Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991. S 70.

<sup>60</sup> Dupouy, Alexandre: Das erotische Foto. New York: Parkstone Press. 2004. S. 130.

<sup>61</sup> Köhler, Michael: Akte. Die Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991. S 71.

Leben und der Sexualität verschwindet in der Depression, der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges tut sein übriges.

### 2.3. Die Jahrzehnte nach dem Krieg

Die Nachkriegszeit war sicher nicht nur auf dem Gebiet der erotischen Fotografie eine Zeit der Extreme. Die gesellschaftlichen Moralvorstellungen und das Verhältnis zu Sexualität wechselten von der prüden Dekade der 1950er mit dem klassischen Familienbild zu einer ungezügelten Epoche der sexuellen Revolution, die sich durch die Markteinführung der Antibabypille im Jahre 1960 bis Mitte der 1970er erstreckte. Diese grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen hatten natürlich auch Einfluss auf die erotische Fotografie.



Abbildung 2: Pin-up

Die wohl vorherrschendste Form der erotischen Kunst während des Zweiten Weltkrieges und danach war das Pin-up. Zeichnungen oder Fotos, die man sich entweder an die Wand oder sonst wohin heftete, die sich aber im Vergleich zu anderen Epochen durch relativ wenig nackte Haut auszeichnen. Das lag vermutlich an dem damals vorherrschenden und gängigsten Schönheitsideal, dem hübschen (züchtigen) Mädchen von nebenan, das weniger durch das Wecken sexueller Begierden, als durch naiven, mädchenhaften Charme punktete.<sup>62</sup> Obwohl die ersten Pin-ups bereits Ende des 19. Jahrhunderts auftauchen, kommt ihr Durchbruch erst an der Kriegsfront. Soldaten aller Nationen erinnern sich mit ihren Pin-ups an die Welt abseits der Schützengräben und verhelfen Mädchen aus der Provinz wie Marilyn Monroe zu Weltruhm. Neben Fotografien im Pin-up-Stil waren auch Zeichnungen nach den Originalfotos sehr beliebt, die aber auch mehr durch ein hohes Maß an Farbenfreude bestechen, als durch einen sexuell-animierenden Unterton.

Erst die sexuelle Revolution Mitte und Ende der 1960er Jahre brachte wieder mehr nackte Haut und laszivere Posen zurück in die Bildmitte.

Ein weiteres wichtiges Kapitel in der Geschichte der erotischen Fotografie sind die Herrenmagazine, allen voran die wohl bekannteste Marke, der *Playboy*.

---

<sup>62</sup> Vgl. ebd. S. 96.

Männermagazine gab es bekanntlich schon seit den 1920ern, dennoch hatte keines der je veröffentlichten einen solch durchschlagenden Erfolg wie der *Playboy*. Einerseits stieg er mit seiner ersten veröffentlichten Ausgabe im Dezember 1953 noch in die damals vorherrschende Welle der „unschuldigen Sexualität“ ein, andererseits brachte er Marilyn Monroe aufs Centerfold, blieb damit dem Pin-up-Stil der Zeit weitgehend treu und konnte mit ihr einen der aufregendsten Stars der 1950er verpflichten.

Nachdem es die sexuelle Revolution geschafft hatte, Themen wie Erotik und Sexualität als etwas Alltägliches anzusehen, wurden auch die erotischen Fotografien wieder pikanter. Es wurde gewissermaßen eine neue Moral einberufen in der: „sinnliche Körpersprache, offener Austausch von Zärtlichkeit, schamfreie Nacktheit oder ungezwungenes Reden über und häufiger, reueloser Genuß von Sex, selbst vor der Ehe und mit wechselnden Partnern“<sup>63</sup> als Teil einer neuen Jugendkultur angesehen wurde, die sich im Westen rasend schnell ausbreitete und sämtliche Tabus fallen ließ.

Für die erotische Fotografie bedeutete dieses neue sexuelle Bewusstsein einerseits einen sprunghaften Anstieg der Nachfrage nach solchen Fotos und andererseits eine neue Professionalisierung auf diesem Gebiet, sowohl auf Seiten der Fotografen als auch der Fotomodelle. Nicht selten waren erotische Aufnahmen in den 1980er und 1990er Jahren der Startschuss für eine große Karriere auch abseits der Fotografie, ein Beispiel dafür wäre Pamela Anderson.

Allerdings markiert diese Epoche auch einen künstlerischen Stillstand. Innovative, neue oder aufregende Motive oder Inszenierungsformen lassen sich kaum noch finden, stattdessen versucht man mit Fetischfotografien oder Bildmotiven, die schon in den Bereich des Surreal-bizarren hineingehen, den Betrachter nach wie vor zu fesseln.<sup>64</sup>

## **2.4. Erotische Fotografie heute**

Sexualität ist in der heutigen Zeit, zumindest theoretisch, enttabuisiert, prinzipiell immer und überall verfügbar und im Grunde genommen omnipräsent. Die Werbeindustrie und das Internet setzten im Bereich der Erotik Demokratisierungsprozesse in Gange, die darin gipfelten, dass an den freizügigen Mädchen von „Seite 3“ heute niemand mehr Anstoß

---

<sup>63</sup> ebd. S. 111.

<sup>64</sup> Vgl. ebd. S. 113.

nimmt. Es scheint fast so, als ob die sexuelle Übersättigung unserer Gesellschaft zu einer moralischen Lethargie führt, die nur noch durch Hardcore-Pornographie oder das Ausleben von absurden Fetischen gebrochen werden kann.

Für die erotische Fotografie bedeutet diese Entwicklung quasi eine Rückbesinnung auf das Wesentliche, nachdem auf dem Gebiet der Provokation die Ressourcen ausgeschöpft sind, rücken die meisten Fotografen den künstlerischen Aspekt wieder in den Fokus.

Neue Trends in diesem Bereich nennen sich heute „nude“ oder „nujolie“, wobei beide Genres Altbekanntes neu inszenieren. „Nude“-Fotografie ist eigentlich nichts anderes als klassische Aktfotografie, bei der der Körper und seine Formen im Mittelpunkt stehen und nicht der sexuelle Reiz. „Nujolie“ definiert sich selbst als sinnliche Fotografie mit einem erotischen Touch, dessen Ziel es ist: „der erotischen Photographie die Würde und die Schönheit zurückzugeben, die sie im Zeitalter von Digitalkameras und Internet zunehmend verloren hat.“<sup>65</sup> Digitalkamera ist ein gutes Stichwort, denn ein wesentlicher Umstand der die erotische Fotografie der Gegenwart prägt, ist die Tatsache, dass sich auch zunehmend Amateur- und Hobbyfotografen auf diesem Gebiet betätigen. Das Internet wird zum grenzenlosen Ausstellungsraum, innerhalb der verschiedensten Communities kann eine Vielzahl von Bildern einem breiten Publikum präsentiert werden. Dies hat allerdings zur Folge, dass wirklich qualitativ hochwertige Bilder nur schwer aus einer schier unüberschaubaren Flut an Produkten herausstechen und gleichzeitig die Betrachter wahre Schmuckstücke nicht mehr erkennen.<sup>66</sup>

Positiv zu bewerten ist aber der Umstand, dass sich parallel zur Kommerzialisierung der erotischen Fotografie, ein neuer bzw. wieder entdeckter künstlerischer Anspruch herausbildet, der vielleicht schon bald große Künstler mit neuen, aufregenden und ästhetischen Motiven hervorbringt.

---

<sup>65</sup> nujolie.com: Über nujolie. <http://www.nujolie.com/index.php?p=132>. (18.03.2011).

<sup>66</sup> Vgl. Kleemann, Andreas: Nackt statt Akt. Zum Wandel der klassischen Aktfotografie durch das Internet. In: suite101.de Das Netzwerk der Autoren. 06.04.2010. <http://www.suite101.de/content/nackt-statt-akt-a74197>. (18.03.2011).

### 3. Körper und Schönheit

Ein weiterer wichtiger Punkt, der hier als Teil der theoretischen Grundlage behandelt werden soll, ist der Körper und seine Rolle(n) die ihm im Laufe der Zeit und innerhalb verschiedener Gesellschaftsordnungen zugeschrieben wurden, schließlich steht er bei den erotischen Fotografien meist im Mittelpunkt.

Vorweg ist anzumerken, dass es gar nicht so einfach ist, den Begriff „Körper“ zu definieren, denn je nach Disziplin, drückt man mit damit recht unterschiedliche Verhältnisse aus: ein „politischer Körper“ unterscheidet sich maßgeblich vom „mathematischen“ oder „biologischen Körper“. Im Folgenden soll nun ein kurzer Blick auf den „soziologischen Körper“ geworfen werden, dessen theoretischer Diskurs erst seit relativ kurzer Zeit im Gange ist.

Die Tatsache, dass der Körper nicht nur ein anatomisches Wunder zu sein scheint, sondern auch einen wesentlichen Zusammenhang zwischen Gesellschaften und Kulturen markiert, wurde lange verdrängt. Erst gegen Ende der 1980er Jahre begann die Soziologie, sich mit Fragen nach der kulturellen und sozialen Konstruktion des Körpers und seinen Auswirkungen zu beschäftigen.<sup>67</sup> Wenn man davon ausgeht, dass der Körper in unterschiedlichen Kulturkreisen, Epochen und Gesellschaftsschichten von deren Vorstellungen, Anforderungen und Normen geprägt wird und sich diese dann in verschiedenen Präsentationsmodi manifestieren, (zum Beispiel Schönheitsideale, Kleidungsstile, Kosmetik, etc.)<sup>68</sup> dann wird schnell klar, dass im Kontext der erotischen Fotografie eine Beschäftigung mit dieser Thematik unumgänglich ist. Fotografien sind gut erhaltene Zeugen der Körperideale verschiedenster Epochen und belegen auch, wie sehr sich die Vorstellungen von Schönheit und Attraktivität im Laufe der Zeit verändert haben. Zudem geben sie einen milieuübergreifenden Einblick, denn frühere Kunstwerke zeigten meist nur Angehörige der oberen Schichten, eine realitätsgetreue Repräsentation der Schönheitsnormen der breiten Masse bleibt zu hinterfragen.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. Schroer, Markus: Zur Soziologie des Körpers. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2005. S. 9ff.

<sup>68</sup> Vgl. Davids, Miriam: Körper im Spiegel der Gesellschaft. Die soziale Bedeutung der Attraktivität. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller. 2007. S. 3.

<sup>69</sup> Vgl. Grauer, Angelika / Schlottkre, Peter F.: Muß der Speck weg? Der Kampf ums Idealgewicht im Wandel der Schönheitsideale. München: DTV. 1987. S. 128.

Ein gewisses Körperbewusstsein und eine Beschäftigung mit diesem Thema ist natürlich keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, auch wenn es heutzutage wahrscheinlich schwerer fällt körperbezogenen Themen aus dem Weg zu gehen als in vorigen Jahrhunderten. Allerdings wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts damit angefangen, dem Gewicht eine zentralere Rolle zuzuweisen und mit der Veröffentlichung der ersten medizinischen Gewichtstabellen bekam schließlich auch „die (gute) Figur“ ihre Schlüsselrolle im Theater der Schönheit, die sie heute – mehr denn je – noch innehat.<sup>70</sup> Auch Lautmann rückt die weibliche Figur in den Fokus des erotischen Blickes. Neben Gesicht und Genitalien sind die Kurven des Rumpfes (=Figur) Zonen, an denen sich ein Blick haften und Erregung aufbauen kann um ein erotisches Erlebnis zu evozieren. Dennoch werden nicht alle drei Zonen gleich bewertet, beim Gesicht stehen die Augen und der Mund zwar im Vordergrund, sollten jedoch nicht progressiv eingesetzt werden, denn: „Wenn jemand von seinem Gesicht sexuelle Signale ausgehen lässt, dann wirkt das obszön und prostitutiv, anders als bei den übrigen Körperpartien.“<sup>71</sup> Die Geschlechtsorgane nehmen eine weitere Sonderstellung ein, sie sollten beim begehrten Gegenüber zwar vorhanden und intakt sein, genaueres möchte der Betrachter dann aber auch nicht wissen. Selten ist die separate Betrachtung der Genitalien allein ein Auslöser für sexuelle Erregung, ausgenommen Fetische, öfter empfindet der Betrachter ein gewisses Schamgefühl dabei, nicht umsonst bezeichnet man die Genitalien auch als Scham.<sup>72</sup>

Die dritte Zone nun wird von Lautmann auch als Zentralkörper bezeichnet, der wiederum seit jeher im Zentrum des erotischen Interesses steht. Unabhängig von gesellschaftlichen, kulturellen und zeitlichen Schönheitsidealen, standen immer schon gewisse Attribute des Zentralkörpers im Mittelpunkt, geleitet von instinktiven Trieben erhalten auch heute noch jene Körperpartien die größte Aufmerksamkeit, die mit der Reproduktion zu tun haben. Üppige Brüste, schmale Taillen und ausladende Becken zeugen bei einer Frau, biologisch gesehen, von einer natürlichen Gebärfreudigkeit, die zumindest unbewusst noch auf einige Männer einen großen Einfluss hat. Das Ideal der Sanduhr ist seit Jahrhunderten bekannt, mal mehr ausgeprägt, mal weniger aber immer präsent.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Vgl. Davids, Miriam: Körper im Spiegel der Gesellschaft. Die soziale Bedeutung der Attraktivität. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller. 2007. S. 21.

<sup>71</sup> Lautmann, Rüdiger: Soziologie der Sexualität. Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur. Weinheim, München: Juventa Verlag. 2002. S. 45.

<sup>72</sup> Vgl. ebd. S. 45-46.

<sup>73</sup> Vgl. ebd. S. 127-128.

Wie unterschiedlich die gängigen Schönheitsideale in den verschiedenen Epochen jedoch waren, zeigt der Blick zurück. Bekannteste Zeitzeugin vergangener Tage dürfte wohl die Venus von Willendorf sein, eine elf Zentimeter große Figurine aus Kalkstein, datiert auf das Jungpaläolithikum, gefunden in Österreich. Experten sind sich nicht ganz sicher, ob die Venus von Willendorf wirklich eine realitätsgetreue Nachbildung von einer Frau zur damaligen Zeit ist, immerhin ist sie recht üppig proportioniert. Durchaus könnte es auch ein Fruchtbarkeitssymbol, die Darstellung einer Göttin oder eines höheren weiblichen Wesens sein.

In der griechischen Klassik und dem Hellenismus stand die Idealisierung des menschlichen Körpers im Vordergrund, dies lässt sich auch bei den erhaltenen Statuen beobachten. Schönheit rückt zugunsten von idealen und ausgewogenen Proportionen in den Hintergrund, es zählt der ideale Körper, der im besten Falle eine 1:1 Abbildung einer Gottheit ist, der ideale Frauenkörper ist vollerblüht und schon etwas reifer.<sup>74</sup>

In der Renaissance lassen sich gleich zwei verschiedene Schönheitsideale finden: eine schöne Frau der Frührenaissance zeichnet sich durch einen jugendlich-schlanken Körper, mit relativ kleinen Brüsten und einem runden kleinen Bauch aus. Grund dafür war, dass eine Schwangerschaft als außerordentlich „hipp“ galt, Mutter sein dagegen wieder weniger. Auf Genuss in sämtlichen Belangen wurde viel Wert gelegt, sei es Bildung, Kunst oder Essen und Trinken, dies spiegelt sich auch in den Körperdarstellungen gegen Ende dieser Epoche wider. Anstelle von jungen und schlanken Körpern traten üppigere Formen, die sich auch im Barock wiederfinden lassen, allerdings noch etwas ausgeprägter, in dieser Zeit war die „Rubensfigur“ Trumpf.

Opulenz, Macht und sinnliche Freuden charakterisieren den Barock, es galt als gesellschaftliches Muss möglichst groß und korpulent zu sein. War man von Natur aus nicht mit Größe und Wohlbeleibtheit gesegnet, konnte man mit hochfrisierten Perücken und Polster für alle Körperpartien durchaus nachhelfen.<sup>75</sup>

Das 18. und 19. Jahrhundert waren geprägt von zwei Strömungen, Klassizismus und Romantik. Das zentrale Thema des Klassizismus war die Natürlichkeit, die sich auch in der Mode dieser Zeit niederschlug. Anstatt wie in den vorhergehenden Epochen, sollten die Frauen auf Korsetts und einschnürende Kleidung verzichten, ihre „natürliche“ Figur zur Schau stellen. Die idealen Formen waren noch rund, aber nicht mehr so rund wie die Jahre

---

<sup>74</sup> Vgl. Grauer, Angelika / Schlottkre, Peter F.: Muß der Speck weg? Der Kampf ums Idealgewicht im Wandel der Schönheitsideale. München: DTV. 1987. S. 133-135.

<sup>75</sup> Vgl. ebd. S. 137-146.

zuvor. Ein Problem der neuen Natürlichkeit äußerte sich in weniger Dekolleté, durch das Fehlen des Korsetts konnte man in Bezug auf den Brustumfang nicht mehr schummeln, Abhilfe schafften hier nur realitätsgetreue Wachsbrüste. Die Romantik setzte dieser neu aufgekeimten Natürlichkeit wieder ein rasches Ende. Taillen wurden wieder geschnürt, je bewegungsunfähiger desto schicker, die Wachsbrüste wurden wieder im Schrank verstaut.<sup>76</sup> Die Zeit von 1850 bis 1900 und danach war geprägt von der Industrialisierung und natürlich der Erfindung der Fotografie. Die stilgebende Kunstrichtung der vorhergehenden Epoche wurde durch den Realismus abgelöst, der aber aufgrund seiner Forderung nach Wahrheit und Objektivität nicht unbedingt gern gesehen wurde. Die Impressionisten versuchten in dieser Zeit als Gegenströmung zu fungieren, indem sie weiterhin versuchten die verklarte Weltanschauung der Romantik in ihren Kunstwerken zu erhalten. Durch die neuen technischen Möglichkeiten, die sich mit der Erfindung der Fotografie ergaben, war es nun auch erstmals möglich die gängigen Körperideale dieser Zeit objektiv zu betrachten. Im Gegensatz zu Porträtmalern, hatten die Fotografen nur wenige Möglichkeiten am abgelichteten Objekt etwas weg oder dazu zu mogeln. Das favorisierte weibliche Körperbild der Viktorianischen Ära zeichnete sich weiterhin durch sehr weibliche Formen aus, die auch durchaus kurvig sein durften. Weiterhin stand ein wohlgenährter Körper für Wohlstand, dünn sein wurde als nicht schön empfunden. Die Zeit der Viktorianischen Ära war zudem geprägt von einer Gesellschaft die in sexueller Hinsicht in einer fürchterlichen Doppelmoral lebte. Während die Frau an sich als völlig asexuelles Wesen begriffen wurde, deren einzige Lust sein konnte, sich um Heim und Kinder zu kümmern, wurden die eindeutig weiblichen Reize durch die damalige Mode stark betont. Dekolleté und Gesäß kamen mithilfe von starken Einschnürungen zu ihrer vollen erotischen Geltung, ein nacktes Bein war hingegen absolut Tabu. Lange herrschte zudem der Glaube vor, dass deshalb sogar die Beine von Klavieren oder Sesseln verhüllt wurden,<sup>77</sup> was sich aber im Nachhinein als Irrglaube erwiesen hat.<sup>78</sup> Angesichts solch eines restriktiven Umgangs mit (weiblicher) Sexualität, kann es einen nicht verwundern, dass die Fotografen in der Frühzeit des Mediums mit Vorliebe erotische Motive inszenierten.

---

<sup>76</sup> Vgl. ebd. S. 147-149.

<sup>77</sup> Vgl. ebd. S. 150ff.

<sup>78</sup> Vgl. Drösser, Christoph: Wurden in viktorianischer Zeit die Tischbeine züchtig verhüllt? In: Zeit Online. <http://www.zeit.de/2011/48/Stimmts-Tischbeine>. (5.12.2011).

Körperbilder, Schönheitsideale, Attraktivität. Begriffe, die vor allem in den letzten Jahrzehnten, auch im Zusammenhang mit der Frauenbewegung, höchst kontrovers diskutiert wurden und auch heute noch für die eine oder andere Diskussion sorgen. Obwohl sich auch hier schnell das Argument der individuellen und subjektiven Wahrnehmung aufdrängt, beweisen zahlreiche Studien, dass Attraktivität und Schönheit, zumindest innerhalb eines bestimmten Kulturkreises, immer mit denselben physiognomischen Merkmalen einhergehen.<sup>79</sup>

Allerdings scheint es, als liege das Hauptaugenmerk der Neuzeit auf dem Körpergewicht, schlank sein wird nicht selten mit schön sein gleichgesetzt. Der Kult um den Körper, der eigentlich weit über Themen wie Körpermodifikationen, Tattoos und Piercings hinausgeht, hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angefangen sich herauszukristallisieren, allerdings war eine intensive Beschäftigung mit dem eigenen Körper und den Schönheitsidealen in jeder Epoche ein Teil der Wohlstandsgesellschaft. Selbst im alten Ägypten hatte man schon zahlreiche Techniken um die Wimpern zu färben und die Haut geschmeidig zu halten, aber schon damals war die eigene Schönheit ein luxuriöser Zeitvertreib, den sich nicht jeder leisten konnte. Nach der Mode zu gehen, den gängigen Idealen zu entsprechen, bzw. diese noch zu übertreffen war schon immer jenen vorbehalten die genug Kapital dafür zur Verfügung hatten und ebenso damals wie heute markiert dieser Umstand soziale Differenzen innerhalb einer Gesellschaft.<sup>80</sup>

Die Normativität des Körpers ist heutzutage solch ein zentrales Thema, dass man fast nicht mehr umhin kommt, sich auch damit zu beschäftigen. „Körper sind heute ein geradezu unentbehrliches Kapital.“<sup>81</sup> Dieser relativ kurze Satz beschreibt aber dennoch ganz gut die Einstellung unserer heutigen Gesellschaft zu diesem Thema, der Körper ist schließlich die kostengünstigste Bühne zur Selbstinszenierung, durchdrungen von den Idealvorstellungen die unsere Umwelt auf uns projiziert „entstehen Körper, die nach individuellen und kollektiven Vorstellungen und Wünschen moduliert und inszeniert werden“<sup>82</sup> um sich auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten im Haus der tausend Spiegel zu bewundern.

---

<sup>79</sup> Vgl. ebd. S. 83f.

<sup>80</sup> Vgl. Schroer, Markus: Zur Soziologie des Körpers. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2005. S. 37.

<sup>81</sup> Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst – Über moderne Wunschökonomie der Anerkennung. In: Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag. 2008. S. 53.

<sup>82</sup> ebd.

## 4. Grundlagen

### 4.1. Theorie des Bildes

Bevor ich mich intensiv mit der Analyse der Bilder und ihren Inszenierungsformen auseinandersetze, komme ich nicht umhin einen kurzen Exkurs in die allgemeine Bildtheorie und –analyse zu machen. Antworten auf die Fragen, was denn ein Bild überhaupt ist, welche Bedeutung es in unserer Kultur hat und wie es sich mit der menschlichen Wahrnehmung verhält, sind nur einige wenige theoretische Bruchteile aus dem Diskurs rund um den vielfach definierten Begriff „Bild“.

Für William J. T. Mitchell ist die Bildtheorie keine Angelegenheit der Kunstgeschichte oder Medienwissenschaft allein, vielmehr begreift er sie als ein interdisziplinäres Phänomen vieler verschiedener Wissenschaften. Ein Grund dafür ist die Vieldeutigkeit des Wortes „Bild“, die vor allem in der deutschen Sprache zu Definitionsproblemen führt. Während das Englische wenigstens noch zwei Begriffe für das, vom Bedeutungsgehalt völlig unterschiedliche, Wort „Bild“ zur Verfügung stellt, nämlich „image“ (immaterielle Bilder) und „picture“ (materielle Bilder)<sup>83</sup>, definiert der deutsche Begriff „Bild“ eine Fülle von Phänomenen. Darunter fällt ein Gemälde oder eine Fotografie ebenso wie eine Vorstellung oder eine Metapher, sie alle sind Bilder, im graphischen, geistigen oder sprachlichen Sinne.<sup>84</sup>

Dennoch ist das erklärte Ziel von Mitchell nicht, die unterschiedlichen Bedeutungen der verschiedenen Bilder zu erklären, vielmehr möchte er mit seiner eigenen Ikonologie aufzeigen, wie dicht das wissenschaftliche und kulturelle Netz rund um die *Idee der Bildlichkeit* gewebt ist.

---

<sup>83</sup> Vgl. Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. S.16.

<sup>84</sup> Vgl. ebd. S. 20.

„Statt dessen werde ich mich der Frage widmen, auf welche Weise wir das Wort Bild in verschiedenen institutionalisierten Diskursen verwenden – in der Literaturkritik, der Kunstgeschichte, der Theologie und der Philosophie –, und ich werde die Art, in der jede dieser Disziplinen von Begriffen der Bildlichkeit Gebrauch macht, die sie bei ihren Nachbarn geborgt hat, einer Kritik unterziehen. [...] Bilder sind nicht bloß eine spezielle Art von Zeichen, sie sind vielmehr so etwas wie ein Schauspieler auf der Bühne der Geschichte [...].“<sup>85</sup>

Damit wird deutlich, dass Bilder für Mitchell einen Repräsentationscharakter innehaben, sie dokumentieren quasi die Entwicklung der menschlichen Geschichte, aber die Problemstellungen die sich rund um das Bild ergeben, sind noch lange nicht soweit behoben zu werden.

Eine davon ist die Frage nach dem Status der Bildwissenschaft und der Verankerung einer wissenschaftlich fundierten Bildtheorie auch in anderen Disziplinen. Mitchell bezeichnet diese Problemstellung als „Pictorial turn“, die sich für ihn nicht erst seit dem letzten Jahrhundert ergibt, aber in Kombination mit der Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten und der zunehmenden Fokussierung auf die Visualität in unserer Kultur gegenwärtig immer drängender wird. So komplex der Diskurs der Bildwissenschaft auch ist, fest steht für Mitchell, dass die unterschiedlichen Arten des Betrachtens eines Bildes auf denselben Problematiken beruht, die sich in den verschiedenen Formen des Lesens wiederfinden lassen.<sup>86</sup> Ein bildliches Zeichen zu „lesen“ fordert vom Betrachter ganz andere Fähigkeiten, als diejenigen mit der er ein sprachliches Zeichen liest. Es stellt sich also die Frage nach einer eigenständigen Bildrhetorik bzw. Bildtextualität. Denselben Fragen geht auch Klaus Sachs-Hombach in dem Werk *Wege zur Bildwissenschaft* nach. In siebzehn Interviews mit Bildforschern unterschiedlichster Disziplinen versucht er eine interdisziplinäre Basis und Beschreibungssprache zu schaffen, die es möglich macht eine theoretisch fundierte Bildwissenschaft zu etablieren.<sup>87</sup> Aktuell liefert die relativ junge geisteswissenschaftliche Disziplin der Visual Studies neue Forschungsansätze in diesem Bereich. Im Besonderen wird ein kritischer Blick auf den gegenwärtigen Status und die Weiterentwicklung von „hoher“ Kunst, im Sinne der klassischen Kunstgeschichte, im Wechselspiel mit „niederer“ populärer Kunst, geworfen und der Frage nachgegangen,

---

<sup>85</sup> ebd. S. 19.

<sup>86</sup> Vgl. ebd. S. 106ff.

<sup>87</sup> Vgl. Sachs-Hombach, Klaus: *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln: Herbert von Halem Verlag. 2004. S.8.

inwiefern sich eine Unterscheidung in unserer gegenwärtigen „visuellen“ Kultur noch lohnt.

Einen anderen, philosophisch-physikalischen, Zugang zum Bildbegriff entwickelt Rudolf Ungváry. Ausgehend vom physikalischen Zeichen Licht, das auf ein Objekt fällt, welches dann auch wahrgenommen wird entsteht ein Anblick – seiner Meinung nach „der Ausgangspunkt, die sinnliche Grundlage, die Träger des Bildes ist, von da ist es ein Sprung – besser gesagt ein kognitiver Vorgang – zum Bild.“<sup>88</sup> Bild per se wird bei ihm definiert durch diesen kognitiven Vorgang, der in weiterer Folge zur Identifikation des Objektes genutzt wird, laut Ungváry ist Bild alles, was Identifikation durch Licht ist.<sup>89</sup> Sich dann auch noch über diese Identifikation des Anblickes Gedanken zu machen, resultiert meist in einer Erkenntnis über dieses Geschehnis und auch das wird bei ihm als (inneres) Bild definiert. Dennoch schwingt in seinen Ausführungen über die Bildlichkeit der Wirklichkeit eine negative Konnotation mit, seiner Ansicht nach ist nämlich eine bildliche Identifikation eines Objektes viel weniger wert als eine Identifikation mit Worten. Obwohl aus seinen Ausführungen erkenntlich wird, dass sich ein Bild über die persönliche Erkenntnis definiert, lässt sich keine theoretische Definition des Bildbegriffes finden.

Klarer, wenn auch nicht weniger philosophisch, drückt sich Mitchell in seinem Essay *Über die Evolution von Bildern* aus. Den gewöhnlichen Antworten auf die Frage „Was denn ein Bild sei“ überdrüssig geworden, definiert er das Bild als einen Gegenstand, der in gewisser Weise autonom funktioniert, sein eigenes Leben hat.<sup>90</sup> Durch diese selbstschöpferische Eigenschaft ist es nur die logische Konsequenz, dass die Bilder, ähnlich der menschlichen Entwicklungsgeschichte, eine Evolution durchlaufen. Anhand von Dinosaurierdarstellungen versucht er selbige nachzuzeichnen. Sein Fazit lautet: „Es ist, hoffe ich, klar geworden, daß die Verwendung eines quasi-evolutionistischen Modells für die Ontologie und Phylognese eines Bildes keineswegs zu einer ahistorischen oder kontextlosen Geschichte des Bildes führen muß.“<sup>91</sup> Das Bild als autonomen Gegenstand zu verstehen, heißt nicht seinen Kontext außer Acht zu lassen, sondern vielmehr die umgebenden Einflüsse in den Diskurs mit einzubeziehen.

---

<sup>88</sup> Ungváry, Rudolf: Über den Begriff des Bildes. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 7. Jg. Heft 26. 1987. S. 57.

<sup>89</sup> Vgl. ebd.

<sup>90</sup> Vgl. Mitchell, W.J.T.: Über die Evolution von Bildern. In: Belting, Hans u. Kamper, Dietmar (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München: Wilhelm Fink Verlag. 2000. S. 43.

<sup>91</sup> ebd. S. 53.

Die Debatte zum Thema Bild und dessen Theorien ist ein stetig andauerndes Tauziehen zwischen allen möglichen Disziplinen, die noch viele Seiten füllen könnte. Tatsache ist aber auch, dass gerade in der so auf Visualität fokussierten gegenwärtigen Gesellschaft, ein weiterführender Diskurs der Bildtheorie unabdingbar ist, den ich aber dennoch jemandem anderen überlassen möchte.

## 4.2. Theorien der Wahrnehmung

Im Bezug auf die Wahrnehmung von Bildern spart Mitchell nicht mit Kritik, besonders an der Einführung der künstlichen Perspektive im Jahre 1435. Albertis neuartiges System vermittelt seiner Meinung nach den trügerischen Eindruck von Wissenschaft, Vernunft und Objektivität. Die Betrachter eines Gemäldes wählten sich fortan in der Sicherheit, die künstliche Perspektive wäre mit dem natürlichen Sehvermögen des Menschen ident, das Gesehene somit ein Abbild der Realität. Die Erfindung der Fotografie, die die Realität ja quasi unendlich viele Male reproduzieren konnte, führte nicht etwa zu einem Umdenken, ganz im Gegenteil. Die maschinelle Erzeugung verstärkte die Annahme noch mehr, dass es sich hierbei um Repräsentationen von etwas Natürlichem handelte. Als Gegenposition dazu sieht Mitchell die bildenden Künstler, die es selbst unter dem Deckmantel des Realismus noch schaffen, dem Auge des Betrachters mehr zu eröffnen, als dieses überhaupt wahrnehmen kann.<sup>92</sup>

In Alberto Manguels Werk *Bilder lesen* lassen sich ähnliche Tendenzen feststellen. Auch für ihn ist das Verhältnis von Wort und Bild eine der Hauptproblematiken der Kunstinterpretation. Das Zentrum dieser Problematik liegt für ihn darin, dass anders als eine geschriebene Geschichte, die sich Seite um Seite, mit der Zeit, weiterentwickelt, ein Bild sofort und zur Gänze präsent ist. Die Geschichte eines Bildes endet zum Beispiel mit dem Rahmen oder mit dem Ende der Höhlenwand, man kann es nicht einfach umblättern. Was man aber als Betrachter tun kann, ist dem Bild eine Geschichte hinzuzufügen um ihm so, ähnlich der geschriebenen Geschichte, einen narrativen Charakter zu verleihen.<sup>93</sup> Dies passiert vordergründig durch persönliche Erfahrung, die sich beim Betrachten eines Bildes in die Wahrnehmung mischt. Manchmal bewusst, oft jedoch unbewusst setzen wir das Bild in einen persönlichen Kontext aus Vorwissen über den Künstler, eigenen Erfahrungen und

---

<sup>92</sup> Vgl. Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. S. 62ff.

<sup>93</sup> Vgl. Manguel, Alberto: Bilder lesen. Berlin/München: Verlag Volk und Welt, 2001. S. 17ff.

Erlebnissen und konstruieren so einen ganzen Rattenschwanz an zusätzlichen Informationen.

Die Fotografie nimmt in dieser Diskussion einen ganz besonderen Standpunkt ein. Mitchells Kritik ist wahrlich gerechtfertigt, nur weil eine auf Papier gebannte Momentaufnahme vorgaukelt, die Realität widerzuspiegeln, darf man das als Betrachter noch lange nicht glauben. Zu oft schon stellte sich die vermeintliche Realität als Inszenierung heraus, denn bei der Fotografie, wahrscheinlich mehr als bei anderen Kunstformen, sind Manipulation und Zensur ein integraler Bestandteil des Entstehungsprozesses und doch sind wir immer wieder gewillt, das wahrgenommene Bild als ein Stück wirklicher Realität anzunehmen.<sup>94</sup>

Die menschliche Wahrnehmung ist in ihrer Komplexität ein wichtiger und zentraler Aspekt in der Bild- und Fotografietheorie. Die Wahrnehmung eines stillstehenden, zweidimensionalen Bildes unterscheidet sich signifikant von der natürlichen Wahrnehmung, weil dabei auch persönliche Erfahrungen eine große Rolle spielen, die im gleichen Zuge auch die Differenz zwischen dem Foto und dem Bild in unserem Bewusstsein darstellt.<sup>95</sup> Was der Mensch glaubt zu sehen und wahrzunehmen ist einerseits von den visuellen Reizen beeinflusst und andererseits auch von den bereits gespeicherten persönlichen Voreinstellungen gegenüber dem betrachteten Objekt.<sup>96</sup>

Im menschlichen Wahrnehmungsprozess spielen aber nicht nur persönliche Erfahrungen eine Rolle, auch die übrigen Sinne helfen uns dabei, das was wir sehen zu verstehen und zu interpretieren. Allerdings sei hier noch einmal erwähnt, dass eben dieses komplexe Zusammenspiel oft dazu führt die visuellen Wahrnehmungen – begründet oder nicht – als unmittelbar wiedergegebene Realität zu erfassen. „Die Welt, die wir in unserer Wahrnehmung erschaffen, unterscheidet sich qualitativ von der physikalischen Welt, weil wir sie nur innerhalb der Grenzen unserer Sinne erfassen können.“<sup>97</sup> Im Gegensatz zum fotografischen Auge, dessen einzige Aufgabe es bislang ist, Abbilder der Realität auf Film zu bannen, konstruiert das menschliche Gehirn während des Sehens eigenständige Bilder, die sich zwar an der Realität orientieren, aber nie gänzlich objektiv der Wirklichkeit entsprechen können.

---

<sup>94</sup> Vgl. ebd. S. 79.

<sup>95</sup> Vgl. Schuster, Martin: Fotos sehen, verstehen, gestalten. Eine Psychologie der Fotografie.(2. Auflage) Berlin/Heidelber/New York: Springer Verlag. 2005. S.17.

<sup>96</sup> Vgl. ebd. S. 21.

<sup>97</sup> Rock, Irvin: Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen. Berlin: Spektrum. 1998. S. 3.

Viele Theoretiker die sich mit der fotografischen Wahrnehmung beschäftigen, berufen sich auf Platons Höhlengleichnis. Schon vor über 2000 Jahren gingen die griechischen Philosophen mit der menschlichen Wahrnehmung hart ins Gericht, wobei einer der Kernkritikpunkte durchaus noch in der Gegenwart funktioniert: „Noch nicht zu höherer Erkenntnis gelangt, hält die Menschheit sich noch immer in Platos Höhle auf und ergötzt sich – nach uralten Gewohnheiten – an bloßen Abbildern der Wahrheit.“<sup>98</sup>

Während die platonische Grundintention des Höhlengleichnis damals noch in der Erkenntnis der Wahrheit des Seins und der Vernunft lag (die wohl am besten durch Mathematik, Astronomie und Geometrie zu erreichen war), stellt dieses Bildungsgleichnis heute eine Grundlage der Medienkritik dar. Platons gefesselte Gefangene können nicht anders, als das, was ihnen die Schatten an der Höhlenwand vorspielen, als unmittelbare Realität anzunehmen, denn nur ein beschwerlicher Aufstieg an die Oberfläche würde den Wahrnehmungshorizont erweitern und dem Menschen die Erkenntnis des wahrhaftig Seienden bringen. Wagemutige würden nun behaupten, der Blick über den Tellerrand bzw. über den Bilderrahmen hinaus, wäre selten die Lieblingsbeschäftigung der Menschheit gewesen und deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass die Erfindung der Fotografie einerseits als (damaliger) Höhepunkt der technischen Entwicklung gefeiert wurde, andererseits aber auch viele Skeptiker und Kritiker auf den Plan rief. „Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen“<sup>99</sup>. Durch den Vorgang des Fotografierens, so Sontag, setzt man „sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt“<sup>100</sup> die bei oberflächlicher Betrachtung als Erkenntnis gedeutet werden könnte. Aber genau hier lässt sich das Paradoxon der fotografierten Realität orten: Eine Fotografie ist zwar ein Abbild der Wirklichkeit, die den Betrachter gleichzeitig in dem Glauben lässt, dass das, was er wahrnimmt zu einem bestimmten Zeitpunkt wirklich existiert hat, vermag es aber dennoch nicht, dem Betrachter die „ganze“ Wahrheit zu vermitteln. Denn über eine Momentaufnahme der Realität lässt sich nur schwer auf die Wirklichkeit außerhalb des Blickwinkels einer Linse schließen.

---

<sup>98</sup> Sontag, Susan: In Platos Höhle. In: Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien u. Gertrud Baruch. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1978 (2002). S. 9.

<sup>99</sup> ebd. S. 10.

<sup>100</sup> ebd.

Der Fotograf sollte seine Technik so einsetzen, „daß er *so weit als möglich* einen wahren Eindruck der Szene vermittelt“<sup>101</sup> meint zumindest Peter Henry Emerson. Soll heißen, eine Fotografie sollte auf keinen Fall ganzheitlich zu scharf sein, denn das menschliche Auge kann anatomisch bedingt auch nicht alles scharf sehen, die Erscheinungen am Rande, die wir „indirekt“ sehen, sind nicht so scharf wie die Objekte auf die sich das Auge fokussiert. Eine scharfe Fotografie kann somit niemals als „natürlich“ wahrgenommen werden:

„Es sollte gerade so scharf werden, daß es am besten die Erscheinung der Natur, so wie man sie von einem bestimmten Standpunkt aus wahrnimmt, wiedergibt und nicht schärfer, denn man muß bedenken, daß das Auge die Dinge nicht so scharf sieht wie die fotografische Linse – das Auge arbeitet fehlerhaft [...].“<sup>102</sup>

Obgleich Emerson für „unscharfe“ Fotografien plädiert (unscharf in dem Sinne, dass Details und Objekte außerhalb des Fokus des direkten Sehens, etwas verschwommen wahrgenommen werden) weist er den Vorwurf einiger Kritiker seiner Wahrnehmungstheorie, er wäre ein Vertreter der „Schule der verschwommenen Fotografie“ scharf zurück. Emerson setzt Verschwommenheit mit Zerstörung gleich und dies beabsichtigt er auf keinen Fall, vielmehr vertritt er die „summarische Andeutung organischer Strukturen und künstlerische Schärfentiefe der verschiedenen Bildebenen“.<sup>103</sup>

Emersons perfekte Fotografie zeichnet sich also durch bewusst eingesetzte Unschärfe aus, die es dem menschlichen Auge ermöglicht, sich auf einige wenige, maßgebliche Details zu fokussieren, durch scharfe Anhaltspunkte die es dem Betrachter ermöglichen ein fotografiertes Objekt so wahrzunehmen, wie er es auch in der Natur wahrnehmen würde.

Während Emersons Hauptaugenmerk auf Schärfe / Unschärfe von Fotografien lag, beschäftigte sich Alexander Rodtschenko mit grundsätzlichen Fragen zur Perspektive. Selbst als Maler und Künstler tätig, wandte er sich schließlich auch der Fotografie und ihren grundsätzlichen Problemen zu, seiner Meinung nach, die der immer gleichen „Optik des Nabels“. Die stete Betonung der mittleren Ebene, sei es in Gemälden oder auf Fotografien, liegt für Rodtschenko in der konsequenten Ablehnung von neuen „Blickwinkeln, Perspektiven und optischen Verkürzungen“.<sup>104</sup> Aber nur durch unerwartete

---

<sup>101</sup> Emerson, Peter Henry: Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregeln, die sich daraus ableiten lassen (1889). In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010. S. 169.

<sup>102</sup> ebd.

<sup>103</sup> ebd. S. 171.

<sup>104</sup> ebd. S. 182.

Perspektiven und neue Blicksituationen ist es dem Menschen möglich ein „neues“ Sehen zu entwickeln, eines das ein Sehen von allen Seiten her ermöglicht um somit auch die Fotografien (die die Welt bevorzugt aus verschiedenen Standorten aus erfassen sollten) „richtig“ wahrzunehmen.<sup>105</sup> Um dies zu gewährleisten predigt Rodtschenko die Verwendung einer ganz bestimmten Perspektive: von unten nach oben und von oben nach unten und ihre Diagonalen.

„Wir, denen man beigebracht hat, Gewöhnliches und Anerzogenes zu sehen, wir müssen die Welt des Sichtbaren neu entdecken. Wir müssen unser optisches Erkennen revolutionieren. Wir müssen den Schleier von unseren Augen reißen, der *vom Nabel aus* heißt.“<sup>106</sup>

Raoul Hausmann spricht im Bezug auf das menschliche Sehen und die Fotografie ein weiteres wichtiges Argument an, denn für ihn stellt die Fotografie als Zwischenstufe von Technik und Kunst ein Mittel dar, das die Sinne schärft und weiterentwickelt. Für ihn ist es seit jeher ein Faktum, dass sich das menschliche Sehen immer auch an der bildlichen Darstellung des Gesehenen orientiert hat, um die Umwelt besser begreifen und erfassen zu können (als Beispiel führt er die Höhlenmalereien von verschiedensten Jagdtieren an).<sup>107</sup> In punkto Bildkomposition, fordert er weniger innovative Sujets oder Perspektiven, vielmehr pocht er auf eine synthetische Form: „Die Beherrschung der Form ist für den Fotografen wichtiger als literarische Ideen.“<sup>108</sup> Auch wenn damit nicht gemeint ist, vollkommen auf jegliche „Erzählkraft“ einer Fotografie zu verzichten, vielmehr bedingt ein formal gut arrangiertes Bild eine größere Aussagekraft als ein mit Sujets vollgestopfter Bildausschnitt. Eines aber wird gegen Ende des Gesprächs mit Werner Gräff hin deutlich, ein guter Fotograf zeichnet sich durch seine Möglichkeit zur Empathie aus, er muss in der Lage sein in Menschen / Tieren / Gegenständen deren wirkliches Wesen zu „sehen“ und es auf Film zu bannen. Die technischen Gegebenheiten können nur eine Hilfestellung sein, der Mensch hinter der Kamera sollte, wenn möglich ein Gefühl für die individuellen Charakteristika haben, die ein gutes Bild ausmachen.

---

<sup>105</sup> Vgl. Rodtschenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928). In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010. S. 183.

<sup>106</sup> ebd. S. 185f.

<sup>107</sup> Vgl. Hausmann, Raoul / Gräff, Werner: Wie sieht der Fotograf? (1933). Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Gräff, Berlin. In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010. S. 188f.

<sup>108</sup> ebd. S. 191.

#### 4.2.1 Exkurs: Theorie der Fotografie

Im folgenden Abschnitt möchte ich, der Vollständigkeit der Grundlagen halber, noch einen kurzen Einblick über allgemeine theoretische Überlegungen zum Thema Fotografie abhandeln. Ich erachte dies als durchaus wichtig, nicht zuletzt um einerseits zu zeigen, wie sehr sich das Verhältnis Gesellschaft / Fotografie gewandelt hat, sondern auch um andererseits darzulegen, wie sich der theoretische Fokus im Laufe der Jahre verändert hat. Kurz nachdem das Verfahren der Fotografie der breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurde, erhitzten sich daran bereits die Gemüter. Ein neuartiges Verfahren, dass in „Windeseile“ eine wahrhaftige Abbildung der Natur, nicht nur produzieren, sondern die Abbildung auch noch beständig für längere Zeit erhalten konnte und obendrein noch in unbestimmtem Maße reproduzierbar war – das schrie für manche nach dem Werk des Teufels. Die Tatsache, einen flüchtigen Augenblick bzw. sogar das Antlitz eines Menschen mithilfe einer Maschine festhalten zu können, war für manch religiösen Gegner der Fotografie die Gotteslästerung schlechthin:

„Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, [...] sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung. Der Mensch ist nach dem Ebenbild Gottes geschaffen, und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden.“<sup>109</sup>

Der Autor steht dem neuen Verfahren unverkennbar negativ gegenüber, wenn nicht sogar ein wenig ängstlich. Nichtsdestotrotz wird ersichtlich, dass bei manchen nicht nur Unglaube bezüglich des neuartigen Verfahrens herrschte, sondern es wird auch deutlich, dass die Gegner der Fotografie geradezu euphorisch die Malerei als die einzig wahre Kunst proklamieren: „Höchstens der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge, im Augenblick höchster Weihe, auf den höheren Befehl seines Genius ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben.“<sup>110</sup>

Hierbei ist allerdings anzumerken, dass dieser Artikel (angeblich 1841 erschienen), anders als vom Autor behauptet, höchstwahrscheinlich nie in einer Zeitung erschienen ist und sich

---

<sup>109</sup> Dauthendy, Max: Des Teufels Künste. In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 68f.

<sup>110</sup> ebd. S. 69.

seine Originalquelle auch nicht mehr ausfindig machen ließ. Allerdings finde ich, er repräsentiert relativ gut die Fragestellung, die in den Anfängen der Fotografie mehr oder weniger alle beschäftigte: Ist die Fotografie Kunst?

Ein weiterer Text aus dem selben Jahr von Rodolphe Töpffer, Schriftsteller, Zeichner und Professor für Ästhetik in Genf, sieht in der Daguerreotypie zwar keine Gotteslästerung, steht ihr in Anbetracht ihres Anspruches auf eine eigenständige Bildkunst doch nicht weniger kritisch gegenüber. Obgleich er nach eigenen Angaben, die Erfindung an sich bewundert und wohl auch Freude beim Betrachten verspürt, vermisst er doch das gewisse Etwas: „Was den Daguerreotypen fehlt, [...] das ist die Seele, die sich auf die Leinwand überträgt, das ist das poetische Wollen, das sich in irgendeinem Stil ausdrückt, das ist ... das ist die Kunst.“<sup>111</sup> Töpffer definiert Kunst über die Fähigkeit die Nachahmung zum Ausdrucksmittel zu machen, während eine Daguerreotypie nur ein kaltes, stummes, identisches Abbild der Objekte wiedergibt, vermag die schöne Kunst der Malerei nur eine gewisse Ähnlichkeit zu erzeugen, diese lebt aber von den subjektiven Einflüssen des Künstlers. Er kann mit seinem Pinsel mehr Stimmung in seinem Werk und damit auch beim Betrachter erzeugen, als es der Abdruck auf einer Silberplatte jemals könnte.<sup>112</sup>

Abgesehen von einer gewissen „Emotionalität“ die echte Kunst beim Rezipienten auslösen sollte, gibt es noch ein weiteres Argument, das Töpffer anführt. Er ordnet den Produkten der Daguerreotypie den Begriff der Identität zu, der in diesem Sinne wohl als kontinuierliche Gleichheit verstanden wird, denn die Bilder sind ja identisch mit dem Original. Die Malerei hingegen ist, wie schon oben erwähnt, nur zu einer gewissen Ähnlichkeit fähig, aber diese Ähnlichkeit ist „eine Verbindung von Zeichen, die zahlreiche und komplexe Dinge und Beziehungen evoziert.“<sup>113</sup> Die Malerei also ist es, die durch die Ähnlichkeit den Geist anspricht, der wiederum dazu fähig ist, im Bild mehr zu sehen und zu erleben, als darauf auch wirklich abgebildet ist. Im Gegensatz dazu beschreibt er die Identität als das Bild einer Sache, nur imstande sich selbst auszudrücken. Der Geist wird durch ein identisches Abbild vom Objekt nicht angesprochen, deshalb kann eine Daguerreotypie auch nie solche Emotionen auslösen wie ein Gemälde. „Die Identität gibt nur die Sache noch einmal; die Ähnlichkeit der Sache, [...] vermag diesen oder jenen

---

<sup>111</sup> Töpffer, Rodolphe: Über die Daguerreotypie (1841). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 72.

<sup>112</sup> Vgl. ebd. S. 73f.

<sup>113</sup> ebd. S. 75.

Eindruck, diese oder jenes Gefühl, diesen oder jenen Gedanken zu erwecken und kann so [...] die Nachahmung zur Kunst werden lassen.“<sup>114</sup>

Das schlagendste Argument der frühen Fotografie, die detailreiche und –getreue Wiedergabe der Natur, wurde also zu Beginn noch gegen sie verwendet.

Nicht einmal zwanzig Jahre später hat die Fotografie, bei einigen zumindest, bereits ein Stadium erreicht, in dem sie den Vergleich mit anderen Bildkünsten nicht mehr scheuen musste. So bemerkt auch Francis Frith, selber Fotograf, dass die Fotografie mittlerweile einen Status erreicht hat, der über ein rein wissenschaftliches Interesse hinausgeht, vergleichbaren Bildkünsten schon sehr nahe kommt, aber nach wie vor deutliche und signifikante Fehler aufweist.<sup>115</sup> Der Vorteil, den die Fotografie gegenüber ihren Schwesternkünsten hat, ist gleichzeitig auch ihr größter Nachteil, sie ist zu wahrheitsgetreu. Der Fotograf muss lange warten, ehe die Lichtverhältnisse perfekt sind, lange suchen bis er ein Motiv findet, dass seinen Ansprüchen genügt. So einfach es auch sein mag eine Fotografie herzustellen, so schwer ist es, ein wirklich „gutes“ Bild zu produzieren. Durch den schnellen technischen Fortschritt, entwickelt sich auch das Verfahren der Fotografie rasant weiter, die Herstellung wurde billiger, unaufwändiger und schneller. Dadurch hatten auch immer mehr Menschen die Möglichkeit sich selbst an der Fotografie zu versuchen – darin sieht Frith auch die größte Problematik. Viele Bilder werden produziert, ohne lange nachzudenken, ohne irgendeinen künstlerischen Anspruch und dies noch dazu so oft man möchte. „Uns schaudert bei dem Gedanken, wie viele miserable >>Negative<< sich in diesem Augenblick in Kisten und Kästen häufen, um eines Tages eine Brut schlimmer >>Positive<< auszuhecken.“<sup>116</sup>

In punkto wahrheitsgetreu empfiehlt es sich den Artikel von Peter Henry Emerson aus dem Jahre 1893 zu untersuchen. Darin beschäftigt er sich mit naturalistischer Fotografie auf der einen Seite und der Kunst auf der anderen Seite. Vorweg merkt er an, dass er die Fotografie mittlerweile nicht mehr als Kunst ansieht, sondern als einen „mechanisch festgehaltenen Reflex der Natur.“<sup>117</sup> Naturalistische Fotografien mögen zwar in ihren Ergebnissen manchmal schöner sein als die Kunst, aber genauso kann die Natur selbst manchmal schöner sein als die Kunst, deswegen ist die Natur an sich noch lange keine Kunst.

---

<sup>114</sup> ebd. S. 76.

<sup>115</sup> Vgl. Frith, Francis: Die Kunst der Fotografie (1859). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 100.

<sup>116</sup> ebd. S.103.

<sup>117</sup> Emerson, Peter H.: Naturalistische Fotografie und Kunst (1893). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 183.

Fotografie ist für Emerson die Verbindung der Natur und einer Maschine, die entweder realistisch (nur die nackten Tatsachen) oder naturalistisch (dekorative Wiedergabe der Tatsachen), dabei aber immer unpersönlich ist. Im Gegensatz dazu stellt die Kunst eine Verbindung zwischen Mensch und Natur her, ohne eine Maschine als vermittelnde Instanz dafür aber mit Persönlichkeit: „In der Tat ist das persönliche Element in der wirklichen Kunst das alles überragende und das alles durchdringende.“<sup>118</sup> Kunst und Fotografie unterscheiden sich also schon in ihren Grundsätzen, dennoch sieht Emerson das „Dekorative“ (gleichzusetzen mit einer harmonischen Bildkomposition) als einziges Bindeglied zwischen Natur, Kunst und Fotografie. Ein Fotograf muss also um eine naturalistische Fotografie produzieren zu können, ein Gefühl für das Schöne, für die Illusion besitzen und um mit seinem Bild einen Künstler anzusprechen, muss es dekorativ sein, harmonisch klingen.<sup>119</sup>

„Mit einem Wort: Kunst ist der persönliche Ausdruck einer persönlichen Sicht der Natur oder eines Ideals. Eine dekorative Fotografie ist eine mechanische Widerspiegelung der Natur [...]. Der gute Fotograf muß [...] wirklich empfänglich für das Schöne sein, um Erfolg zu haben – danach ist er bloß noch Auslöser einer Maschine.“<sup>120</sup>

Die klare Forderung von Emerson lautet einerseits, als Fotograf ein künstlerisches Grundwissen zu haben um ein schönes Bild fotografieren zu können, andererseits versucht er die Debatte um die Frage, ob Fotografie denn nun Kunst sei oder nicht zu beenden. Emerson deklariert die Fotografie als eine Wissenschaft und fordert zudem dazu auf, Begriffe wie Kunst oder Künstler nicht mehr in Verbindung mit Fotografie zu gebrauchen, stattdessen führt er die Bezeichnung der „bildmäßigen“ Fotografie ein. Damit beschreibt er, dass jeder Fotograf die Intention alleine dahingehend haben sollte ein schönes Werk zu erschaffen.<sup>121</sup> Obgleich Emerson der Kunst und der Fotografie die Möglichkeit auf wahre Schönheit zugesteht, bleibt für ihn die Natur doch unerreichbar: „In der Tat, ich möchte behaupten, daß die Natur, wenn sie >>harmonisch klingt<<, schöner ist als Fotografie und Kunst: unvergleichlich in ihrer Zartheit, Feinheit und Vielfalt.“<sup>122</sup>

Dieser 1893 publizierte Aufsatz von Emerson ist eigentlich nur die logische Konsequenz seiner früheren Arbeiten. Während er 1889 mit seinem Werk *Naturalistic Photography*

---

<sup>118</sup> ebd. S. 184.

<sup>119</sup> Vgl. ebd. 183f.

<sup>120</sup> ebd. S. 184.

<sup>121</sup> Vgl. ebd. S. 185f.

<sup>122</sup> ebd. S. 186.

noch dafür plädierte, die Aufnahmen von fotografischen Bildern weitestgehend an die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit anzupassen (vgl. S. 36), um so wahre naturalistische Bilder zu erhalten, erklärt er dieses Vorhaben bereits zwei Jahre später als gescheitert. 1891 erklärt er mit einer weiteren Publikation den Tod der naturalistischen Fotografie und entschuldigt sich in aller Öffentlichkeit für seinen falschen Annahmen die Debatte um Kunst und Fotografie betreffend: „ich trete auf die Seite derer, die sagen, daß die Fotografie eine sehr beschränkte Kunst ist. [...] Fotografie ist in erster Linie die Gehilfin der Kunst und Wissenschaft.“<sup>123</sup> Auch seine Forderungen bezüglich Schärfe und Unschärfe in Fotografien revidiert er indem er absolute Schärfe bei Bildern für wissenschaftliche Zwecke durchaus als angebracht ansieht, während er es bei allen anderen Fotografien jedem selbst überlässt, wie scharf oder unscharf diese gemacht werden. Nach eigener Aussage bedauert er zutiefst, die Fotografie auf eine Stufe mit der Kunst gestellt zu haben, schließlich musste er schmerzlich erkennen, dass es sich bei der Fotografie um eine sehr beschränkte Kunst handelt.

„Die Beschränkungen der Fotografie sind so groß, daß dieses Medium, wenn auch seine Ergebnisse ein gewisses ästhetisches Vergnügen vermitteln können und es bisweilen auch tun, für immer als die niedrigste aller Künste gelten muß, [...] denn die Individualität des Künstlers ist hier eingeschränkt.“<sup>124</sup>

Emerson ist der Überzeugung, dass sich individuell und künstlerische hochwertige Fotografien nur durch Nachbearbeitung erstellen lassen, wie zum Beispiel durch Retusche. Retuschierte Fotos allerdings, sind für ihn unreine Fotografien, die als Indikator für die künstlerischen Beschränkungen der Fotografie gelten, die Fotografie führt sich somit selbst ad absurdum, will sie wirkliche Kunst sein.

Auch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist noch maßgeblich von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Fotografie beeinflusst. Marius De Zayas, amerikanischer Kunstkritiker, hat in seinem Artikel zu diesem Thema nur folgendes zu sagen:

---

<sup>123</sup> Emerson, Peter H.: Der Tod der naturalistischen Fotografie. Ein Widerruf (1891). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 179.

<sup>124</sup> ebd. S. 180.

„Fotografie ist nicht Kunst. Sie ist nicht einmal eine Kunst. Kunst ist der Ausdruck einer vorgefaßten Idee. Fotografie ist die Verifikation eines Gegenstandes mit bildnerischen Mitteln. Der Unterschied zwischen Kunst und Fotografie ist der Unterschied zwischen Idee und Natur.“<sup>125</sup>

Seiner Meinung nach, ruft die Natur im Menschen eine Idee hervor, die mithilfe von Phantasie und Kunst dargestellt werden kann. Allerdings befindet sich die Menschheit in einer Epoche in der die Kunst ihre Seele verloren hat, der religiöse Aspekt in der Kunst ist gänzlich von der Darstellung der verschiedenen Formen verdrängt worden. Die Kunst der (damaligen) Gegenwart hat, anders als in den Epochen davor, keine eigenständige Form stattdessen werden althergebrachte Formen immer wieder neu aufgelegt. Dies führt unweigerlich dazu, dass die Kunst ihr Geheimnis verliert, die Idee die die Natur anregt, kann nicht mehr realisiert werden. Ein weiterer fundamentaler Unterschied zwischen Kunst und Fotografie sieht De Zayas im Gefühl: „Kunst hat uns gelehrt, im Anblick eines Werkes die Emotionen nachzuvollziehen, die der Künstler gehabt hat. Fotografie lehrt uns, unsere eigenen Gefühle zu realisieren und zu fühlen.“<sup>126</sup>

De Zayas sieht die Fotografie und den mechanischen Prozess des Verfahrens als adäquates Mittel um eben diese Form der Kunst wieder herzustellen: „In dieser auf das Faktische ausgerichteten Epoche ist die Fotografie die konkrete Darstellung abgeschlossener Fakten. In dieser Epoche, die Wahrheit materialistisch definiert, ist die Fotografie das Mittel, die materielle Wahrheit der Form zu geben.“<sup>127</sup>

Ein anderer Artikel mit dem Titel *Fotografie und künstlerische Fotografie* vom selben Autor aus demselben Jahr, fängt mit diesen Worten an: „Fotografie ist keine Kunst, aber Fotografien können Kunst sein.“<sup>128</sup> Einerseits lässt sich in diesen beiden Publikationen recht gut erkennen, dass sich die Problematik der Fotografietheorie auch Jahrzehnte später noch um die gleichen Fragestellungen dreht. Andererseits zeigt es auch, dass sich Befürworter und Gegner bei dem Thema - Fotografie eine Kunst - wohl immer die Waage halten werden. Die Frage kann, wenn gewünscht mit Ja beantwortet werden, muss sie aber nicht. Zusätzlich dazu finde ich, dass jener Satz einen schönen Abschluss bildet, der

---

<sup>125</sup> Zayas, Marius de: *Fotografie* (1913). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 45.

<sup>126</sup> ebd. S. 47.

<sup>127</sup> ebd.

<sup>128</sup> Zayas, Marius de: *Fotografie und künstlerische Fotografie* (1913). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 47.

hoffentlich sowohl den Fotografen als auch den Künstlern recht ist oder zumindest gerecht wird.

#### **4.2.1.1. Benjamin und die Fotografie**

Eine eingehende theoretische Beschäftigung mit Fotografie führt früher oder später unweigerlich zu den Schriften Walter Benjamins. Die wohl bekanntesten und ergiebigsten sind *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* sowie *Die kleine Geschichte der Photographie*, welche nach wie vor zu den aktuellsten Beiträgen der gegenwärtigen Medientheorie gehören.

Der Fakt, ein Kunstwerk reproduzieren zu können und es auch zu wollen, ist für Benjamin nichts Neues. Immer schon wurden Werke kopiert von Schülern, um dem Meister ebenbürtig zu werden, um den Bekanntheitsgrad des Künstlers zu steigern oder auch einfach nur von gewinnorientierten Dritten.<sup>129</sup> Darin sieht Benjamin auch kein Problem, die manuelle Reproduktion war immer schon ein Teil des Kunstwerkes, viel kritischer hingegen steht er zur technischen Reproduktion. Durch die massenhafte Anfertigung von Reproduktionen des Originals geht das „Hier und Jetzt“ des Kunstwerkes (das einmalige Dasein in einer einmaligen Verortung) verloren und damit auch die einmalige Geschichte des Kunstwerkes, welche gleichsam den Begriff seiner Echtheit bezeichnet. Für Benjamin drückt sich diese Echtheit als „empfindlich(st)er Kern“ eines Kunstwerkes aus, durch die technische Reproduktion verliert das Kunstwerk nicht nur seine – oft zitierte – „Aura“ sondern auch die Einbettung in Traditionen und Rituale geht verloren, auch diese sind Bedingungen für die Einzigartigkeit eines Kunstwerkes. Möchte man den Begriff der „Aura“ sehr vereinfacht erläutern so orientiert man sich am besten an Benjamins Definition: „eine einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“<sup>130</sup>, laut Benjamin zielt dieser widersprüchliche Satz auf jene Unnahbarkeit ab, die als eine der Hauptmerkmale eines Kultbildes fungiert. Die „Aura“ eines Kunstwerkes beschreibt somit den Kultwert dessen.

Der Kultwert ist neben dem Ausstellungswert auch eine der beiden Eigenschaften mit denen man Kunstwerke rezipiert, durch die technische Reproduktion aber, löst man den

---

<sup>129</sup> Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1989. S. 11

<sup>130</sup> ebd. S. 19.

Kultwert aus dem Ritual heraus und steigert somit den Ausstellungswert des Kunstwerkes. Wurde früher zum Beispiel ein Kunstwerk durch seinen Kultwert als ein Instrument der Magie rezipiert und erst viel später als Kunst an sich erkannt, so wird heute durch den Druck des Ausstellungswertes ein Gebilde mit ganz neuen Funktionen geschaffen, wobei der Film und die Fotografie hier als anschauliche Beispiele dienen.<sup>131</sup>

Der Fotografie konstatiert Benjamin eine Verdrängung des Kultwertes durch den Ausstellungswert auf ganzer Linie – mit nur einer Ausnahme – dem Portrait. „Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.“<sup>132</sup>

Abgesehen von dem technischen Zauber, die die frühe Fotografie auf den Menschen ausübte, gab es noch eine andere, fast magische Komponente die die Betrachter einer Fotografie zu fesseln schien. Im Gegensatz zu einem gemalten Bildnis, schafft es die Fotografie im Betrachter ein Bedürfnis zu wecken – obwohl er sich bewusst ist, dass das ihm vorliegende Bildnis ein Abbild der Realität ist – bei all der technischen Ausgereiftheit doch noch etwas Zufälliges zu entdecken, etwas Einmaliges, welches das „Hier und Jetzt“ des fotografischen Bildes ausmacht.<sup>133</sup> Und genau dieses Bedürfnis titulierte den Widerspruch, der der Fotografie innewohnt: Eine Fotografie ist nie einzigartig, sie ist im Benjaminschen Sinne nicht echt, denn ein Negativ kann, theoretisch, unendlich viele Male reproduziert werden, die Aura geht somit verloren, das Kunstwerk an sich wird nicht mehr als solches rezipiert.

Was aber, wenn man die Folgen der technischen Reproduktion von Fotografien ausklammert, ein Bild (egal ob Original oder Abzug) trotzdem als Kunstwerk betrachtet und sich gleichsam den Betrachtern von vor über hundert Jahren auf die Suche macht: nach der „Aura“, nach dem „Hier und Jetzt“, nach dem Kult?

Tatsächlich stellt man aber auch bei Benjamin fest, dass er in seinen Ausführungen zur Fotografie nicht immer unbedingt einer Meinung mit sich selbst ist. So lässt sich zwar aus seinem Kunstwerk-Aufsatz eine Definition des Begriffes der „Aura“ entnehmen, selbige bleibt aber bis zuletzt fragmentarisch. Obwohl Benjamin den auratischen Begriff in der *Kleinen Geschichte der Photographie* zu Beginn ähnlich definiert, wie im Kunstwerk-

---

<sup>131</sup> ebd. S. 24f.

<sup>132</sup> ebd. S. 25.

<sup>133</sup> Vgl. Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). In: Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Ditzingen: Reclam. 2010. S. 251f.

Aufsatz, lässt sich eine Aufsplitterung des Begriffes, in eine philosophische Aura, eine ästhetische Aura und in eine technische Aura feststellen.

Zur Philosophie:

„Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. (...) Nun ist, die Dinge sich, vielmehr den Massen ‚näherzubringen‘, eine genau so leidenschaftliche Neigung der Heutigen, wie die Überwindung des Einmaligen in jeder Lage durch deren Reproduzierung. Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstandes aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft zu werden.“<sup>134</sup>

Zur Ästhetik:

„An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“<sup>135</sup>

Zur Technik:

„Diese Bilder sind in Räumen entstanden, in denen jedem Kunden im Photographen vorab ein Techniker nach der neuesten Schule entgegentrat, dem Photographen aber in jedem Kunden der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse mit einer Aura, die bis in die Falten des Bürgerrocks [...] sich eingenistet hatte. Denn das bloße Erzeugnis einer primitiven Kamera ist jene Aura nicht. Vielmehr entsprechen sich in jener Frühzeit Objekt und Technik so scharf, wie sie in der anschließenden Verfallsperiode auseinandertreten.“<sup>136</sup>

Als Schlussfolgerung lässt sich also sagen, dass der Begriff der „Aura“ zwar bei Benjamin hauptsächlich in der Fotografie verortet ist, von ihm selbst aber den neueren fotografischen Erzeugnissen aberkannt wird. Betrachtet man die Fotografie, nach Benjamin, als reines Reproduktionsmittel, so verkommt das Bild zum Abbild, welches Einmaligkeit und Dauer ebenso in sich vereint wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit.<sup>137</sup> Die Aura liegt in Trümmern.

In Benjamins Schriften wird eines klar, die Fotografie ist für ihn keine Kunst per se, wohl aber ein zulässiges Mittel um Kunst herzustellen. Seine von ihm ins Feld geführten Begriffe und Definitionen wie „Aura“, „Kultwert“ oder „Hier und Jetzt“ entspringen zwar aus seinen

---

<sup>134</sup> ebd. S. 261.

<sup>135</sup> ebd.

<sup>136</sup> ebd. S. 258.

<sup>137</sup> Vgl. ebd. S. 261.

Überlegungen zum Thema Fotografie, lassen sich aber im Nachhinein nicht wirklich kausal nachvollziehen, wie auch Rolf Krauss bemerkt „Die These, daß die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken deren Aura beschädige oder vernichte, bringt für die Kunsttheorie viel, für die Theorie der Photographie nichts, sind deren Hervorbringung per Definition keine Kunstwerke.“<sup>138</sup>

Und dennoch möchte ich bei meiner Analyse der frühen erotischen Fotografien mich der Benjaminschen Begriffe bedienen und zumindest ansatzweise versuchen, das herauszulesen was Walter Benjamin selbst in manch einer Fotografie sah. Besonders im Bezug auf die erotische Fotografie lässt sich der Begriff der „Unnahbarkeit“ anwenden. Obwohl sich der Betrachter eines erotischen Bildes, selbiges noch so nah vor Augen führen kann, wird er den erotischen Moment doch nie erreichen, es bleibt für ihn ein sehnsüchtiger Blick in räumliche und / oder zeitliche Ferne, aber was ihm bleibt, ist die Suche nach seinem persönlichen Kultwert des Bildes – der „Aura“ die ihn in ihren Bann zieht – das optisch Unbewusste:

„Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.“<sup>139</sup>

Die Aufmerksamkeit, die hier auf bestimmte Details in einer Fotografie gelegt wird, die Formulierung des „optisch-unbewussten“ ist wohl eine Folge des Vergleichs der Fotografie mit der Psychoanalyse. Bei beiden liegt das Hauptaugenmerk darauf, etwas was vorher noch „unsichtbar“ war, sichtbar zu machen und es somit einer eingehenden Analyse zu unterziehen. Sowohl in der Psychoanalyse als auch in der Fotografie ist das Wahrgenommene immer mit den eigenen individuellen Erfahrungen in Bezug zu bringen – was aber im Umkehrschluss auch bedeuten müsste, dass ein objektives Abbild der Wirklichkeit immer nur subjektiv rezipiert werden kann.<sup>140</sup> Selbiges bringt auch Bernd

---

<sup>138</sup> Krauss, Rolf H.: Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Ostfildern: Cantz Verlag. 1998. S. 45.

<sup>139</sup> Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931). In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Ditzingen: Reclam. 2010. S. 252.

<sup>140</sup> Vgl. Stiegler, Bernd: Benjamin und die Photographie. Zum historischen Index der Bilder. In: Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift. Bilder. Denken. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. 2004. S. 139.

Stiegler zum Ausdruck, wenn er der Fotografie und ihrer Reflexion ein Oszillieren zwischen objektiver Darstellung und subjektiver Wahrnehmung, zwischen einer Entdeckung des Lebens der Objekte (durch die hohe Präzision der Darstellung) und der „terra incognita“ des menschlichen Auges und der menschlichen Wahrnehmung konstatiert.<sup>141</sup>

#### **4.2.1.2. Barthes und die Fotografie**

Roland Barthes Überlegungen zur Fotografie beginnen mit dem Wunsch, die Fotografie in ihrem Wesen zu erfassen, bzw. festzustellen was denn die Fotografie an sich ist. Relativ bald gibt er zu bedenken, dass eine Klassifizierung der Fotografie nicht sinnvoll ist, weder in rhetorische noch in ästhetische Prinzipien, da sich diese nicht nur auf die Fotografie sondern auch auf viele andere und ältere Formen der Darstellung anwenden lassen. Ein markantes Wesensmerkmal bringt er aber dann doch recht schnell zur Sprache: „sie wiederholt mechanisch, was sich existenziell nie mehr wird wiederholen können.“<sup>142</sup> Damit knüpft Barthes, einige Jahrzehnte später, an den Benjaminschen Reproduktionsgedanken an und hebt ebenso wie Walter Benjamin den Zufall, der jeder Fotografie innewohnt, hervor. Ein weiteres Merkmal, das Barthes diesem Medium zuschreibt – allerdings nicht ohne selbiges sofort wieder zu hinterfragen – ist eine gewisse Zwangsläufigkeit, in dem Sinne, dass eine Fotografie nur durch etwas oder jemanden entstehen bzw. existieren kann. „Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“<sup>143</sup> Gemeint ist damit, die überproportional große Rolle die der Referent in jeder Fotografie spielt, wenn er das Einzige ist, das sich im Fokus des Analyseinteresses bewegt. Diese Widersprüche und Unklarheiten waren es schließlich auch, die Barthes Interesse die Fotografie an sich zu begreifen, noch stärker werden ließen. Problematisch hierbei war für ihn der Gedanke in einer wissenschaftlichen Sackgasse zu stehen, er getraute sich nicht von seinen eigenen Überlegungen zu einer bestimmten Fotografie auf das Wesen sämtlicher fotografischer

---

<sup>141</sup> Stiegler, Bernd: Objektives Sehen und subjektiver Blick. Zur Theorie der Fotografie in den zwanziger Jahren. In: Schöttker, Detlev (Hg.): Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2003. S. 157.

<sup>142</sup> Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1985. S. 12.

<sup>143</sup> ebd. S. 14.

Erzeugnisse zu schließen, ebenso wenig wie alle fotografischen Produkte der Menschheit unter einem bestimmten Gesichtspunkt zu subsumieren.

Er beschloss im Zuge seiner theoretischen Auseinandersetzung schließlich eine für sich allgemein geltende subjektive Wissenschaft zu verwenden: „eine *mathesis singularis* (und nicht mehr *universalis*)“<sup>144</sup> sowie, basierend auf seinen persönlichen Gefühlen, den Versuch zu unternehmen „die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine PHOTOGRAPHIE gäbe, zu formulieren“<sup>145</sup>

Seinen Ansichten nach, kann eine Fotografie Gegenstand von drei verschiedenen Tätigkeiten, Absichten oder Emotionen sein, wobei der Fotograf als „operator“ bezeichnet wird, der Betrachter als „spectator“<sup>146</sup> und das fotografierte Objekt/Subjekt als „spectrum“. Im Gegensatz zu anderen Theoretikern grenzt er sich aber komplett aus dem Kreis des operators aus, selbst als Amateurfotograf sieht er sich nicht imstande die Gefühlswelt des operators nachzuempfinden. Deshalb bleiben für ihn zwei Erfahrungen übrig „die des betrachteten und die des betrachtenden Subjekts.“<sup>147</sup>

Als Betrachter und gleichsam Fotografierte kämpft er im Augenblick, in dem sich das Objektiv auf ihn richtet mit einer kindlichen Beklommenheit, zu ungewiss ist für ihn die Qualität der mit seinem Abbild versehenen Fotografie, verstärkt noch durch die Abhängigkeit von seinen eigenen Inszenierungsmöglichkeiten:

„Ich beschließe also, auf meinen Lippen und in meinen Augen ein leichtes Lächeln ‚spielen zu lassen‘, das ‚undefinierbar‘ wirken und mit den mir eigenen Qualitäten zugleich zum Ausdruck bringen soll, daß ich das ganze photographische Zeremoniell amüsiert über mich ergehen lasse: ich gehe auf das Gesellschaftsspiel ein, ich posiere, weiß, daß ich es tue, will, daß ihr es wißt, und doch soll diese zusätzliche Botschaft nicht im mindesten das kostbare Wesen meiner Individualität verfälschen [...]“<sup>148</sup>

Diese Gründe sprechen dafür, dass er sich im Laufe seiner weiteren Ausführungen für eine Analysemethode entscheidet, die zum einen, seinen Anforderungen gerecht werden kann und zum anderen, nur das hinterfragt, wovon Barthes auch Wissen besitzt. Für all jene, die sich weniger auf den technischen Aspekt konzentrieren wollen, eine mögliche Alternative.

---

<sup>144</sup> ebd. 16

<sup>145</sup> ebd. S. 17.

<sup>146</sup> „spectator“ erinnert hier nicht zufällig an das Spektakel, benennt Barthes doch auch das was fotografiert wird als „kleines Götzenbild“.

<sup>147</sup> ebd. S. 18.

<sup>148</sup> ebd. S. 20.

Zugegebenermaßen wird bei solch einer analytischen Methode die Subjektivität wohl sehr stark gegenüber einem wissenschaftlichen Anspruch vorherrschen, aber wenn man in der Bartheschen Gedankenwelt bleibt, so scheint es die einzige Möglichkeit der Unklarheit rund um den theoretischen Diskurs den diese zufällige, rätselhafte und ungewisse Kunst auslöst, Herr zu werden.<sup>149</sup>

Bei den Analysen verschiedener Bilder bemerkt Barthes schließlich das Vorherrschen einer gewissen Dualität, die sich schlußendlich in allen Fotografien finden lässt. Aus dieser Annahme heraus formuliert er zwei Punkte, die (zumindest bei ihm) ein gewisses Interesse wecken sich mit dem Bild näher zu beschäftigen: „studium“ und „punctum“.

Das Element „studium“ bezeichnet ein kulturell geprägtes Interesse an einer bestimmten Fotografie, das bei einem Mitglied desselben Kulturkreises zwar ein gewisses Maß an Gefallen oder Ergriffenheit erzeugt, es aber trotzdem nicht vermag den Betrachter zu einer längeren und eingehenderen Analyse zu bewegen.

„studium“ wird also nicht über das „studieren“ einer Fotografie definiert, sondern von Barthes als allgemeines Interesse an einem bestimmten Foto, sei es aus Gründen der Aktualität oder der Historizität, beschrieben. Allerdings ist das „studium“ nichts was einen Betrachter packt oder in seinen Bann zieht, viel mehr deckt das „studium“ das Feld eines oberflächlichen, halbherzigen Interesse ab, das man für alles aufbringen kann, das man gut findet oder mag. Obwohl das „studium“ wie Barthes bemerkt, immer nur ein halbes Verlangen und halbes Wollen in Gang setzt, sorgt es doch unumgänglich dafür, dass sich der „spectator“ mit den Intentionen des „operator“ auseinandersetzt. Egal ob man als Betrachter Gefallen an der Fotografie findet, man beschäftigt sich damit, versucht die Motive des Fotografen nachzuvollziehen und die eigene Aufmerksamkeit auf die Funktionen der Fotografie zu lenken, die da im Bartheschen Sinne wären: Abbilden, Bedeutung stiften, Informieren und Wünsche wecken.<sup>150</sup>

Das Element „punctum“ hingegen, drückt eine gewisse persönliche Bedeutung der Fotografie für den Betrachter aus. Es durchbricht den mittelmäßigen Schleier des „studiums“ und stellt erneut eine Parallele zu Walter Benjamin her: „Das punctum einer

---

<sup>149</sup> Vgl. ebd. S. 25.

<sup>150</sup> Vgl. ebd. S. 35ff.

Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“<sup>151</sup>

Barthes kommt immer wieder auf diese beiden Elemente zurück und fügt ihnen, im Laufe seiner Ausführungen, weitere definierende Merkmale hinzu. So lässt sich in einem Absatz weiter hinten ein Zusatz finden, der das „studium“ als immer codiert beschreibt, während das „punctum“ weitgehend frei von kulturellen Codes bleibt. Dem „punctum“ aber, weist er eine andere Eigenschaft zu: egal wie deutlich oder undeutlich es zu vernehmen ist, schlussendlich stellt es immer eine Zutat dar, es ist etwas was er einer Fotografie zwar hinzufügt, aber was trotzdem von vornherein schon da war.<sup>152</sup>

Eine andere Klassifizierung die Barthes in seinem Werk vornimmt, ergibt sich aus den Überlegungen zur Motivation des „operators“, die, seiner Vorstellung nach, darin besteht den „spectator“ zu überraschen (wobei dieser Akt erst dann vollkommen sein kann, wenn das fotografierte Subjekt nichts davon weiß).

Für Barthes ergeben sich daraus nun verschiedene Arten von Überraschungen:

- Die Überraschung über die Seltenheit des Referenten,
- Die Überraschung über das Festhalten einer Bewegung, die selbst das menschliche Auge nicht nachvollziehen hätte können,
- Die Überraschung der Großtat
- Die Überraschung technischer Gebrechen und ihrer Erzeugnisse (Doppelbelichtungen, verzerrte Perspektiven, Unschärfen, ...)
- Die Überraschung der Originalität des Sujets.<sup>153</sup>

Die Überraschung resultiert aus der Tatsache, dass man als Betrachter nicht weiß, warum diese Fotografie angefertigt wurde, laut Barthes zeugt aber ein überraschendes Sujets nicht unbedingt von der Qualität der Fotografie, wenn er schreibt: „Zuerst photographiert die PHOTOGRAPHIE, um zu überraschen, das Bemerkenswerte; bald aber deklariert sie, im Zuge einer bekannten Verkehrung, das zum Bemerkenswerten, was sie photographiert.“<sup>154</sup>

Und auch hier lässt sich bei Barthes wieder ein Gedanke Benjamins finden: Die Tatsache, dass jeder mittlerweile die Möglichkeit hat, sich auf dem Feld der Fotografie wie auch immer geartet zu betätigen, führt zu einer Flut an (veröffentlichen) Bildern, die in weiterer

---

<sup>151</sup> ebd. S. 36.

<sup>152</sup> Vgl. ebd. S. 60-65.

<sup>153</sup> Vgl. ebd. S. 42-43.

<sup>154</sup> ebd. S. 43.

Folge nichts anderes als einen Qualitätsverlust bedingen. Die Fotografie als Medium für die Massen kann somit unmöglich Kunst produzieren.

Ein weiterer interessanter Aspekt den Barthes behandelt ist ein spezieller Typus von Fotografien die er „einförmig“ nennt. Einförmig deshalb weil sie nicht in der Lage sind ein „punctum“ zu generieren und weil sie die Realität, statt sie in irgendeiner Weise zu verformen oder zu verändern einfach nur transportieren. Einförmigkeit wird bei Barthes mit Alltäglichkeit gleichgesetzt, man betrachtet sie zwar, aber ohne eine Verbindung mit dem Bild aufzubauen. Als Beispiele werden hierfür zum einen Reportagefotografien angeführt, die zwar registriert und betrachtet werden, zumindest bei Barthes aber nicht mehr als ein oberflächliches Interesse hervorrufen; ihnen fehlt das Detail, das „punctum“, um sie zu etwas Besonderem werden zu lassen.

Das zweite Beispiel für einförmige Fotos sind pornographische Bilder. Im Gegensatz zu erotischen Fotografien, die Barthes als gestörte, rissige pornographische Bilder bezeichnet, vermögen sie es nicht ein anhaltendes Interesse beim Betrachter zur eingehenderen Studie zu wecken.

„Nichts Homogeneres als eine pornographische Photographie. Sie ist stets naiv, absichtslos und ohne Kalkül. Wie ein Schaufenster, in dem, angestrahlt, nur ein einziges Schmuckstück gezeigt wird, geht sie vollkommen in der Zurschaustellung einer einzigen Sache auf: des Geschlechts: nie ein zweites, unpassendes Motiv, das halb verdecken, verzögern oder ablenken würde.“<sup>155</sup>

Das „blinde Feld“ ist für Barthes ein weiteres Unterscheidungskriterium im Hinblick auf erotische und pornographische Fotografien. Das „blinde Feld“ definiert sich über seine Fähigkeit, die Realität des Bildes über den Rahmen hinaus zu transportieren und weiter geschehen zu lassen (wie zum Beispiel beim Film). In einer Fotografie kann ein „blindes Feld“ nur dann entstehen, wenn sie auch ein „punctum“ enthält, dieses eine Detail löst die Personen auf dem Bild aus ihrer Starre und ermöglicht es ihnen aus dem Rahmen herauszutreten. Während also eine pornographische Fotografie das Geschlecht zu einem ausgestellten, unbewegten Objekt degradiert, bildet es in einer erotischen Fotografie nicht den Mittelpunkt des Bildes. Dadurch wird der Betrachter animiert, die – nennen wir es Geschichte – abseits des Rahmens weiterzuspinnen um so sein Verlangen zu stillen.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> ebd. S. 51.

<sup>156</sup> Vgl. ebd. S. 67-68.

Schließlich und endlich gelingt es Barthes dann doch, das Wesen bzw. den Sinngehalt der Fotografie zu erfassen und habhaft zu werden. Der notwendige fotografische Referent, wäre er nicht vor dem Objektiv - gäbe es kein Bild, erstellt eine Verbindung aus Realität und Vergangenheit die in jeder Fotografie zu finden ist. Barthes nennt dies „Es-ist-so-gewesen“ oder auch das „Unveränderliche“. Für ihn stellt die Referenz somit ein Grundprinzip der Fotografie dar, das zwar nicht die Vergangenheit in die Gegenwart übersetzen soll, durch die Beglaubigung der Tatsache aber, dass das Abgebildete zu einer bestimmten Zeit tatsächlich so gewesen ist, vermag ein gewisses Erstaunen entstehen. „Die PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über das, was nicht mehr ist, sondern nur und mit Sicherheit etwas über das, was gewesen ist. [...] das Wesen der Photographie besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt.“<sup>157</sup>

Am Ende seiner Gedanken zum Thema Fotografie fasst Barthes noch einmal zusammen, was die Fotografie für ihn ausmacht. Er bezeichnet sie als ein bizarres Medium, das ihm ein verrücktes, halluzinatorisches Bild liefert. Die Wahrheit lässt sich finden auf der Ebene der Zeit, die Ebene der Wahrnehmung ist falsch, die Wirklichkeit reibt sich ab. Und doch erhält die Fotografie bei Barthes, anders als bei Benjamin, den Anspruch darauf eine eigenständige Kunst zu sein, zwar eine banale, aber immerhin.<sup>158</sup>

Dieser kurzer Abriss aus verschiedenen Epochen und theoretischen Zugängen soll mitunter auch verdeutlichen, wie wandelbar die Einstellung zur Fotografie war (und möglicherweise immer noch ist) und wie eng die Geschichte der Fotografie, mit der der Wahrnehmung und dem Verständnis des „Sehens“ verwoben ist. Zudem lässt sich im Laufe der Zeit erkennen, dass Theorien der Wahrnehmung auch immer mit der Definition des Sichtbaren und des Unsichtbaren im Zusammenhang stehen. Oft kreist das Interesse der Theoretiker nicht um die Frage was nun tatsächlich auf einer Fotografie zu sehen ist, sondern vielmehr darum was der Betrachter darauf sehen sollte. „Die Fotografie ist radikaler Zweifel an der Evidenz des Sichtbaren und zugleich seine emphatische Proklamation.“<sup>159</sup> Obwohl es so scheint, als würden die Tatsachen auf der Hand (bzw. auf dem Fotopapier) liegen, ist die Wahrnehmung des Unsichtbaren oft gleich bedeutsam und nicht weniger interessant.

---

<sup>157</sup> ebd. S. 95.

<sup>158</sup> Vgl. ebd. S. 126ff.

<sup>159</sup> Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010. S. 158.

#### **4.2.1.3. Konklusion**

Fragen nach der Wahrnehmung, der Darstellung und der Wiedergabe der Realität waren immer schon ein zentraler Aspekt im fototheoretischen Diskurs, nicht zuletzt weil die Fotografie als Medium erstmals dafür sorgte, ein objektives Abbild der Wirklichkeit zu produzieren. Die Befürworter des neuen Mediums waren fasziniert von der Tatsache, den menschlichen Blick plötzlich auf Papier bannen zu können, während die Gegner hauptsächlich eben diese Fähigkeit der objektiven Darstellung kritisierten.<sup>160</sup>

Die Kamera (und somit auch das fotografische Bild) schafft es, sich zwischen Mensch (seinem Blick) und Natur (die abgebildete Wirklichkeit) zu positionieren und im Gegensatz zu den damals vorherrschenden künstlerischen Verfahren, anstelle von reinen Abbildern der Subjekte, weitestgehende Ebenbilder zu schaffen. Stiegler attestiert der Fotografie zwischen Kunst und Wissenschaft einen Zwitterstatus, einerseits definiert sich das fotografische Bild als Kunstprodukt, andererseits wird durch die detailgetreue Wiedergabe der Realität eine zweite Natur im Bilde sichtbar. „Die Photographie oszilliert zwischen Kultur und Natur, zwischen ästhetischem und wissenschaftlichem Bild, zwischen Kontingenz und Notwendigkeit, Subjektivität und Objektivität.“<sup>161</sup> Und eben auch zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.

---

<sup>160</sup> Stiegler, Bernd: Objektives Sehen und subjektiver Blick. Zur Theorie der Fotografie in den zwanziger Jahren. In: Schöttker, Detlev (Hg.): Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2003. S. 157.

<sup>161</sup> Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 19.

Das Wechselspiel zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem, wie schon eingangs erwähnt, war auch namensgebend für einen Aufsatz von Bernd Stiegler, der sich mit der Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie beschäftigt. Die durchaus komplexe Beziehung zwischen Sicht- und Unsichtbarem spielt schon lange eine tragende Rolle in der Fotografietheorie und der Geschichte ihrer Wahrnehmung. Stiegler beschreibt das Sichtbare und das Unsichtbare als „Pole, an denen sich die Photographie ausrichtet und ihr spezifisches Feld der Sichtbarkeit definiert. Jede Theorie ist durch sie bestimmt. Keine Geschichte der Photographie kann ohne sie auskommen.“<sup>162</sup>

In sechs Schritten wagt er den Versuch, die Geschichte der fotografischen Wahrnehmung zu (re-)konstruieren, einige davon werde ich genauer betrachten.

Die Anfänge liegen im Blick durch die Lupe, die Wirklichkeit, fotografisches Bild und den menschlichen Blick zu einem homogenen Bereich der Sichtbarkeit verschmelzen lässt; sie zeigt dem Betrachter die Wirklichkeit als Bild und das Bild als Wirklichkeit. Die Fotografie ist somit „ein Simulakrum des Gegenstandes, eine analoge, physische Übertragung des Abgebildeten.“<sup>163</sup> Aber nicht nur das, durch die Lupe werden in den Fotografien Details entdeckt, die das menschliche Auge zuvor nicht zu vernehmen vermochte, dies führte dazu, dass dem Betrachter bewusst wurde, dass er es hier wahrlich mit einem Abbild der Realität zu tun hat und nicht etwa mit einem von Künstlerhand gemaltem Bild. Das Gesehene wird authentifiziert und garantiert das Wissen darum, dass eine Übertragung der Wirklichkeit in das Bild auch stattgefunden hat.<sup>164</sup>

Die Anfänge der Fotografie und die frühen Texte zu diesem Thema sind mehrheitlich in einem enthusiastischem Kanon verfasst, das „neue“ Sichtbare wird gefeiert und verherrlicht, die Welt und die Wirklichkeit werden neu entdeckt.

Auch Emerson und sein Plädoyer für Unschärfe werden bei Stiegler angeführt, unter den Vorzeichen, durch die Unschärfe des Bildes das wahre Wirkliche zu erkennen. Die Forderung nach einer Portion sogenannter „fuziness“ ist die Konsequenz des Versuchs der Fotografie an einer Mimesis des Blicks, also genau das abzubilden was das Sichtbare in der menschlichen Wahrnehmung ausmacht. Unschärfe war also nicht nur dazu da, den menschlichen Blick anzuleiten, sondern auch ein adäquates Mittel gegen mechanisch bedingte „Unkunst“ und individuelle Nachbearbeitungen der Abzüge durch den Künstler.

---

<sup>162</sup> Stiegler, Bernd: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie. In: Haupt, Sabine und Stadler, Ulrich (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Zürich: Voldemeer AG. 2006. S. 141.

<sup>163</sup> ebd. S. 143.

<sup>164</sup> Vgl. ebd.

Die damaligen Edeldruckverfahren<sup>165</sup> sind nicht nur dazu entwickelt worden, vorhandenen Fotografien zu modifizieren bzw. zu veredeln vielmehr wandten sie sich gegen einen falsch verstandenen Realismus, der die Natur zwar abzubilden vermochte, die wahre Wirklichkeit aber dennoch verfehlte.<sup>166</sup>

Die Mimesis ist ein weiterer zentraler Aspekt der Fotografie und kommt nicht nur in den Aufsätzen von Stiegler öfter vor. Bereits in den Anfängen der frühen Fotografie kommt es zu einer Debatte rund um das Neue Sehen – als logische Konsequenz der Einführung des fotografischen Verfahrens – und zu einer Neuordnung des klassischen Konzepts der Mimesis.

„Bereits in den ersten Rezensionen anlässlich der Bekanntmachung der neuen Erfindung durch Daguerre zeigt sich, dass die Fotografie das Medium der Mimesis par excellence darstellt und in den Augen der Betrachter ein Menschheitstraum wahrgeworden ist: die Selbstmitteilung der Natur.“<sup>167</sup>

Allerdings sehen das nicht alle, die sich mit den perfekten Abbildungen der Wirklichkeit beschäftigen so, im Bereich der Wissenschaft sorgt die Fotografie zwar für ein hohes Maß an Objektivität, im Bereich der Ästhetik sind aber gerade die Attribute wie Perfektion, Vollkommenheit und die Fülle an Details, die der Fotografie zugesprochen werden, ausschlaggebend, um ihr den Anspruch auf Kunst zu verweigern.<sup>168</sup>

Das Neue Sehen sorgt neben der Neudetermination des Begriffs der Mimesis aber auch dafür, dass im Bereich der Fotografie mit alten Traditionen gebrochen wird (besonders in der Zeit der fotografischen Avantgarde der 1920er und 30er), interessant ist hierbei die These, die Wirklichkeit sei durch festgefahrene Rituale und Modi Operandi verstellt. Dass die menschliche Wahrnehmung kulturell codiert ist, ist bekannt, sie ist aber auch von Traditionen bestimmt und eben mit diesen soll gebrochen werden, tradierte Perspektiven sollen durch neue Formen der Bildkomposition ersetzt werden, um das Gewohnte hinter sich zu lassen und vielmehr, Dinge nicht immer nur aus der Zentralperspektive zu

---

<sup>165</sup> Häufig verwendete Edeldruckverfahren waren zB.: Chromgelantineverfahren oder Bromöldruck.

<sup>166</sup> Vgl. ebd. S. 148ff.

<sup>167</sup> Stiegler, Bernd: Objektives Sehen und subjektiver Blick. Zur Theorie der Fotografie in den zwanziger Jahren. In: Schöttker, Detlev (Hg.): Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2003. S. 158.

<sup>168</sup> ebd. S. 159.

betrachten.<sup>169</sup> Die Erfindung der Fotografie fällt in eine Zeit der gesellschaftlichen Umbrüche, die Industrialisierung sorgt dafür, dass sich die Menschen unter völlig neuen Vorzeichen in ihrem Alltag zurechtfinden müssen. Gerade aber weil das Medium Fotografie das Einläuten des industriellen Zeitalters so magisch begleitet, schafft sie es der menschlichen Wahrnehmung ein Instrument zu verleihen, das sich perfekt an die neuen Bedürfnisse des Sichtbaren anpasst, wodurch ein gesteigertes Sehen ermöglicht wird. „Eine Revolution der Sichtweise, so wollen es die Manifeste der Avantgarde, bewirkt eine Revolution der Denkungsart [...]. Photographie [...] wird zur Sehschule, die die Welt zeigt, wie sie ist, und die dominante Tradition Geschichte werden lässt.“<sup>170</sup> Fotografie als repräsentatives Modell einer objektiven Mimesis.

Im Abschnitt Nummer 5 mit dem klingenden Titel *Ich sehe was, was du nicht siehst: Der unsichtbare Affekt* führen die Überlegungen von Stiegler schlussendlich wieder auf die Theorien von Benjamin und Barthes zurück, wenn auch er zu bedenken gibt, dass in der Fotografie immer auch eine alltäglich verdrängte Wahrnehmung gefunden werden kann, auch schon bekannt als das „optisch-unbewusste“ (Benjamin) oder „punctum“ (Barthes).<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Vgl. Stiegler, Bernd: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie. In: Haupt, Sabine und Stadler, Ulrich (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Zürich: Voldemeer AG. 2006. S. 151f.

<sup>170</sup> ebd. S. 152.

<sup>171</sup> Vgl. ebd. S. 154f.

## 5. Fotoanalyse

Jede Analyse, sei es ob von einem Text, Kunstwerk oder einem Bild, bedarf einer speziellen Methode, die im besten Fall auch noch wissenschaftlich-theoretisch fundiert ist. Im Falle der Fotoanalyse gestaltet sich die Wahl der richtigen Methode als etwas schwieriger. Erwin Panofskys Ikonographie und Ikonologie erscheint insofern als unpassend, als sie primär für die bildende Kunst entwickelt wurde und sich in einem zentralen Element viel mit dem Künstler selbst beschäftigt. Angesichts der Vielzahl der frühen erotischen Fotografien, die zum Schutz vor staatlicher Verfolgung größtenteils anonym produziert wurden, lässt sich die Ikonologie Panofskys nur bedingt anwenden.

Eine weitere weit verbreitete Methode ist eine Fotoanalyse nach den Prinzipien der Objektiven Hermeneutik. Dieses Verfahren der qualitativen Empirie nach Ulrich Oevermann geht von dem zentralen Standpunkt aus, dass sämtliche Daten in den Kultur- und Geisteswissenschaften die eine Art von Bedeutung bzw. Sinn konstituieren, als Text anzusehen sind. Das bedeutet, dass im Falle einer Fotoanalyse zwar eine methodisch regelgeleitete Analyse stattfindet, diese aber meist nur im Zusammenspiel mit sprachlichem Material (Wahrnehmungsprotokolle) zu verifizieren sind. Im Falle der Fotografien, die ich beabsichtige zu analysieren, halte ich es für eher unwahrscheinlich heute noch verschriftlichte Protokolle aufzufinden die von einem teilnehmenden Beobachter beim Entstehen einer erotischen Daguerreotypie verfasst wurden. Nicht zuletzt weil die Methode der Objektiven Hermeneutik den exemplarischen Einzelfall anstelle einer umfassenden Repräsentativität zum Ziel hat, ist auch sie unpassend.<sup>172</sup> Immerhin ist mein Ziel die repräsentativen Inszenierungsformen in ihrer Gesamtheit zu erfassen und nicht nur eine exemplarische Einzelanalyse durchzuführen.

Ebenso schwierig verhält es sich mit der sozialwissenschaftlichen Methode. Fotos nach interpretationsgeleitenden Fragen zu analysieren und sie somit wie einen Text zu „lesen“ scheint mir wiederum nicht zielführend zu sein. Erotische Fotografien nach Fragen wie der Intention des Fotografen, dem Zweck des Bildes oder dem eigenen Empfinden beim Nachstellen der Person(en) auf den Fotografien zu analysieren, könnten durchaus amüsante,

---

<sup>172</sup> Vgl. Peez, Georg: Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik. In: Marotzki, Winfried u. Niesyto, Horst (Hg.): Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive. Wiesbaden: VS Verlag. 2006. S. 122-123.

wohl kaum aber erkenntnisbringende Ergebnisse hervorrufen. Auch würde, meiner Meinung nach, eine Analyse nach technischen Aspekten, bei meinem jetzigen Wissensstand auf diesem Gebiet und den Umständen unter denen die frühen erotischen Fotografien aufgenommen wurden, kaum Interessantes ans Licht bringen.<sup>173</sup>

Es bleibt also nur die Entwicklung einer eigenen Methode zur Fotoanalyse und zwar mithilfe signifikanter Aspekte aus verschiedenen fototheoretischen Feststellungen, den Überlegungen von Walter Benjamin und Roland Barthes und altbewährtem Werkzeug aus der Bildanalyse.

## **5.1. Methodik**

### **5.1.1. Exkurs: Inszenierte Fotografie**

Obgleich man es als obsolet erachten könnte Begriffe wie Inszenierungsformen oder inszenierte Fotografie zu definieren, bedingt der Anspruch auf Vollständigkeit zumindest eine kurze aber dennoch ausführlichere Abhandlung zu diesem Thema.

Die Inszenierung in der Fotografie lässt sich nämlich auf dieselbe Art und Weise lesen, wie die Inszenierung eines Theaterstücks. Laut Brockhaus beschreibt eine Inszenierung nämlich die Gesamtheit der Vorbereitungen zur Aufführung eines Theaterstücks und die daraus hervorgehende künstlerische Interpretation desselben.<sup>174</sup> Kernaspekt jeder Inszenierung ist die Umsetzung einer (künstlerischen) Idee in einem mehr oder weniger geschlossenen Raum mit Zuhilfenahme mehr oder weniger (künstlerischer) Mittel.

Bazon Brock unterteilt in seinem Aufsatz *Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivation* die Fotografie in zwei Bereiche: „inszenierende“ und „objektivierende“. Die frühe inszenierende Fotografie bediente sich in ihren Anfängen meist denselben Techniken zur Bilderzeugung die auch schon in den bildenden Künsten über Jahrhunderte weg zum Einsatz kamen, vor allem was die Bildkomposition, Sujets und den Verwendungszweck der produzierten Bilder betraf. Die Hauptintention der inszenierenden Fotografie ist die Errichtung von Bildwirklichkeiten, wobei hierbei das

---

<sup>173</sup> Vgl. ebd.

<sup>174</sup> Vgl. Brockhaus Enzyklopädie. 19. Aufl. Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH. 1989. S. 547.

Medium Fotografie selbst bilderzeugend eingesetzt wird.<sup>175</sup> Früher wurden inszenierte Fotografien auch oft als Kunstfotografien bezeichnet, was aber insofern nicht mehr zulässig ist, als nun auch Aktionen die nicht mehr rein künstlerischer Natur sind, verglichen werden. Zudem entspannt sich das Verhältnis Fotografie und Kunst ein wenig, wenn beide im Hinblick auf einen dritten Bereich verglichen werden. Die Möglichkeiten zur Bewältigung von individuellen und gesellschaftlichen Wirklichkeitserfahrungen<sup>176</sup>, bezeichnet Brock als eine Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Fotografie, zumal beide nicht als einzige Möglichkeit die Realität wahrzunehmen existieren können. „Deshalb ist es ganz aussichtslos, von *der* Kunst oder *der* Fotografie zu sprechen, sondern von unterschiedlichen Formen bildend-künstlerischer oder fotografischer Realitätsbewältigung.“<sup>177</sup>

Objektivierende Fotografie charakterisiert sich dadurch, dass hier das Medium Fotografie als Möglichkeit erachtet wird, die externe Realität ins Bild zu transportieren und sie gleichzeitig als eigenständige Wirklichkeit für den Betrachter darzustellen.<sup>178</sup>

Eine objektive Fotografie, als Beispiel erwähnt Brock hier ein journalistisches Foto einer Straßendemonstration, ist darauf aus, diese Demonstration mit all ihren willkürlichen Zufällen objektiv für den Betrachter wiederzugeben, damit dieser sich bis zu einem gewissen Punkt in diese Erfahrung hinein fühlen kann. Eine inszenierende Fotografie würde bei solch einem Ereignis darauf achten, durch Manipulation des Fotografien am Objekt, eine gewisse Grundstimmung zu erzeugen, oder sogar den Betrachter samt seiner Empfindung in eine gewisse Richtung zu lenken.

Als weiteren Unterschied führt Brock die Anzahl der Bilder an. Seinen Ausführungen zufolge sind inszenierende Fotografien meist Einzelbilder, in denen die Kreativität und Technik des Fotografen zum künstlerischen Höhepunkt kommen. Die objektivierende Fotografie jedoch lebt von der Sequenz, jedes einzelne Bild erhält den Bezug zu einem vorausgegangen und / oder nachfolgenden Bild aufrecht.<sup>179</sup>

Coleman eröffnet seine Publikation mit der Feststellung der generellen Vertrauenswürdigkeit der Menschen in die Fotografie. Das, was sie sehen erachten sie als real gegeben, Fotografie soll „ein genaues, verlässliches Mittel der Transkription von

---

<sup>175</sup> Brock, Bazon: Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung (1972). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 236.

<sup>176</sup> Vgl. ebd. S. 237.

<sup>177</sup> ebd.

<sup>178</sup> Vgl. ebd.

<sup>179</sup> Vgl. ebd. S. 237-238.

Wirklichkeit“<sup>180</sup> bleiben. Neben der fortwährenden Debatte um den Kunstgehalt in der Fotografie, sieht sich das Medium auch noch damit konfrontiert seine Glaubwürdigkeit zu erhalten. Dies geschieht laut Coleman durch eine an religiöse Strukturen erinnernde Beziehung zwischen Fotograf und Rezipient.

„Die Glaubensartikel dieser Beziehung sind: auf der einen Seite, daß der Urheber die Übertragung der Realität ins Bild nicht entscheidend beeinflusst hat, auf der anderen Seite, daß der Betrachter nicht die Identität des Urhebers, sondern nur die bildgewordene ursprüngliche Realität in Betracht zieht.“<sup>181</sup>

Dem Urheber ist es gänzlich selbst überlassen, welchem Teil der Realität er sich bedient um ein Bild zu erzeugen, was in weiterer Folge natürlich höchst subjektiv ausfällt. Coleman führt zudem neue Begrifflichkeiten ein, die dokumentarische Fotografie bezeichnet er als informative Fotografie, die soziale Situationen thematisiert. Straight photography ersetzt er durch kontemplative / darstellende Fotografie, diese beinhaltet Porträt, Akt und Landschaft.<sup>182</sup>

Inszenierende Fotografie definiert Coleman als die dritte Richtung der Fotografie, die darauf abzielt ganz bewusst ein Ereignis hervorzurufen um dieses dann in einem Bild festzuhalten. Entweder komponiert der Fotograf das komplette Motiv selbst, oder er greift in den Handlungsverlauf eines „natürlichen“ Ereignisses so ein, dass es seinem künstlerischen Anspruch genüge tut.

„Der entscheidende Unterschied besteht also darin, daß der Fotograf entweder die äußere Welt als gegeben nimmt und sie auf dem Weg zum Bild nur durch fotografische Mittel (...) ändert oder daß er sie als Rohmaterial behandelt, das vor der Entwicklung des Negativs nach Wunsch manipuliert werden kann.“<sup>183</sup>

Einen etwas kritischeren Umgang mit dem Begriff der inszenierten Fotografie findet man bei Matthias Weiß, der sich in seinem Aufsatz an eine weitere und adäquatere Begriffsbestimmung heranwagt. Seines Erachtens nach, fehlt bis dato eine reflexiv-theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff Inszenierung auf dem Gebiet der

---

<sup>180</sup> Coleman, A. D.: Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition (1976). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 240.

<sup>181</sup> ebd.

<sup>182</sup> Vgl. ebd. S. 240f.

<sup>183</sup> ebd. S. 242.

Fotografie.<sup>184</sup> Die Anlehnung der Definition an den Theaterbereich war immer schon gegeben, zu Recht, dennoch scheint sie aus heutiger Sicht nicht mehr passend zu sein. Vielmehr fordert Weiß den Definitionsspielraum des Begriffs zu erweitern, denn die Inszenierung war und ist auch noch immer in vielen anderen nicht-theatralen Kunstgattungen heimisch, Inszenierung und Fotografie seit ihrem Beginn zumindest in ihren Kernaspekten aneinander gekoppelt. Interessant bei Weiß ist zudem, dass er die frühe Fotografie völlig aus dem Feld der inszenierten Fotografie ausklammert. Seiner Meinung nach, bedingten die langen Belichtungszeiten immer ein gewisses Maß an Vorbereitungen und Überlegungen um schlussendlich ein halbwegs ansehnliches Endergebnis zu erhalten. Im Umkehrschluss bedeutet dies auch, dass eigentlich jede Fotografie, die in den ersten 30 Jahren hergestellt wurde, arrangiert und inszeniert war.<sup>185</sup>

Nichtsdestotrotz lassen sich auch bei Weiß Kennzeichen der inszenierten Fotografie finden. Er nennt als erstes Merkmal die Tatsache, dass der Fotograf oder zumindest einen kleine überschaubare gestalterische Gruppe, das Bild nach der eigenen und nur der eigenen Vorstellung arrangiert. Er fungiert als „In-Szene-Setzer“ des Tableaus. Als zweites Merkmal führt er die Inszenierungsintention an, die erfolgt einzig und allein vor dem Hintergrund des Fotografiertwerdens.<sup>186</sup> Abschließend wird der inszenierten Fotografie noch ein gewisses Maß an Performativität zugesprochen, die den Begriff wieder zurück in den Theaterbereich führt. Performativ insofern, „als dass sie in je spezifischer Weise in die Wirklichkeit eingreift, ja Wirklichkeit nachgerade herstellt oder zumindest herzustellen versucht“<sup>187</sup>.

Fritz Franz Vogel grenzt inszenierte Fotografie in seiner Publikation *The Cindy Shermans* zumindest aus semantischer Sicht von der reinen Fotografie ab. Fotografien sind nach Peirce als Indexe einzuordnen, während inszenierte Fotografien zwei Bereiche vereint: „Technisch entspricht die inszenierte Fotografie dem Index [...], inhaltlich jedoch dem Ikon [...].“<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl. Weiß, Matthias: Was ist inszenierte Fotografie? Eine Begriffsbestimmung. In: Blunck, Lars (Hg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung-Fiktion-Narration. Bielefeld: transcript Verlag. 2010. S. 37.

<sup>185</sup> Vgl. ebd. S. 41f.

<sup>186</sup> Vgl. ebd. S. 50.

<sup>187</sup> ebd. S. 52.

<sup>188</sup> Vogel, Fritz Franz: *The Cindy Shermans. Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005.* Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2006. S. 19.

Index insofern, als das Verfahren zur Herstellung einer inszenierten Fotografie immer der gleiche (chemische) Prozess bleibt, Ikon insofern, als das zu Sehende nach ästhetischen Gesichtspunkten konstruiert wurde.<sup>189</sup>

Im Bezug auf die Definition von inszenierter Fotografie bewegt sich Vogel auf schon erwähntem Terrain. Inszenierte Fotografie ist auch für ihn eine Idee die in einem gegebenem Rahmen (vom Menschen hinter der Kamera) bildlich umgesetzt wird, eine szenisch aufbereitete erfundene Welt. Aktfotografie ordnet Vogel nicht wie angenommen, der inszenierten Fotografie zu, sondern der inszenierenden Fotografie, allerdings sind die Unterschiede dieser beiden Begriffe so gering, dass eine begriffliche Trennung mit gutem Gewissen außer Acht gelassen werden kann, denn: „Die inszenierende Fotografie ist an sich eine dokumentarisch-objektivierende Fotografie, die aber subjektiv verändert, verfälscht, kanalisiert oder arrangiert wurde.“<sup>190</sup> Dies trifft wohl auch hundertprozentig auf die inszenierte Fotografie zu. In Anbetracht dessen, dass eine fotografische Inszenierung zu gleichen Teilen fotografische Kompetenz und dramaturgische Kenntnisse verlangt, sind die von Vogel angeführten Elemente einer Inszenierung vor der Kamera ein guter Anhaltspunkt für die folgende Analyse von erotischen Fotografien, wichtige Elemente sind demnach:

1. Ausgewählter Ort
2. Künstliche oder arrangierte Kulisse
3. Ausgewähltes Licht
4. Figuren
5. Requisiten
6. Ausschnitt aus einem Handlungsablauf / Dramaturgie
7. Idee/Erzählung<sup>191</sup>

Diese Elemente in Kombination erzeugen ein, im besten Falle ästhetisch anspruchsvolles Ergebnis der Inszenierung, das schlussendlich in einem fotografischen Bild umgesetzt und festgehalten wird.

Im Bezug auf Fotografie mit erotischen bzw. pornografischen Motiven findet Vogel zwar Worte, diese sind jedoch nicht unbedingt mit einer positiven Konnotation versehen:

---

<sup>189</sup> Vgl. ebd.

<sup>190</sup> ebd. S. 30.

<sup>191</sup> Vgl. ebd. S. 31.

„Seit ca. 1845 ist der realiter nackt abgebildete Körper ein instrumentalisierbares und industrialisierbares Werkzeug, ein in erogone Zonen kartografiertes Schaustück, ein in serielle Szenen dramatisierbares Lustspiel fern jeder himmlischen Leidenschaft.“<sup>192</sup> Allerdings kann er diesen Fotografien durchaus auch etwas Positives abgewinnen, denn diese Sujets veränderten die Blickrichtung. Im Gegensatz zu den bildenden Künsten oder Landschaftsfotografien, bei denen der Maler / Fotograf auf ein Motiv blickt oder eine Szene mit seinem Pinsel dokumentiert, kehrt sich die Blickrichtung bei erotischen Fotografien um, zudem eines der Hauptmerkmale meist eine leicht bekleidete Frau ist, die den Betrachter verführerisch anblickt.<sup>193</sup> Abschließend unterstreicht Vogel noch die (vorherrschende) moralische Unbedenklichkeit der Konsumation von pornografischen Bildern. Schließlich geht es dabei „nicht um (Be- und Aus)nutzung eines weiblichen Körpers oder die Degradierung eines Frauenbildes, sondern in erster Linie um Stimulation durch eine technisch illusionistische, thematisch triviale, aber deswegen nicht zu diskreditierende Bildmaschine.“<sup>194</sup>

Und wenn das alle machen, kann es ja eigentlich gar nicht so falsch sein.

Methoden zur Analyse von Bildern oder Fotografien gibt es reichlich, eine allgemein gültige jedoch nicht. Wie schon eingangs erwähnt, ist dies unter anderem der Grund, warum ich für die vorliegende Arbeit eine eigene Methodik zur Analyse der Inszenierungsformen der frühen erotischen Fotografien entwickeln möchte.

Am sinnvollsten und nachvollziehbarsten erscheint es, die zu untersuchenden Fotografien anhand eines Fragenkataloges zu analysieren. Sicherlich ist dabei bedenken, dass nicht jedes Bild gleich viel Untersuchungsmaterial hervorbringen wird und auch nicht immer jede der Fragen anwendbar sein wird, dennoch scheint es mir für mich und den potenziellen Leser so am einfachsten.

Aus den Abhandlungen von Walter Benjamin zum Thema Fotografie möchte ich für meine Analysemethode den Aspekt des „optisch-unbewussten“ aufgreifen. Benjamin beschreibt damit ein Detail, unscheinbar auf den ersten Blick und eher zufällig<sup>195</sup>, dennoch so bestechend als es die Aufmerksamkeit des Betrachters erregen kann. Koppelt man

---

<sup>192</sup> ebd. S. 149.

<sup>193</sup> Vgl. ebd. S. 150.

<sup>194</sup> ebd. S. 184.

<sup>195</sup> Zufällig meint in diesem Fall, etwas was zumindest im Nachhinein zufällig erscheint, denn ob der Fotograf vor über 160 Jahren wirklich etwas dem Zufall überließ, dazu kann ich heute nichts sagen.

Benjamins Suche nach dem „optisch-unbewussten“ mit einem nach Barthes zentralen Wesensmerkmal der Fotografie dem „punctum“ (das den selben Bestandteilen einer Fotografie nachgeht) so erhält man das „optisch-unbewusste punctum“ als eines der Analysekriterien.

Zusätzlich dazu ist es natürlich hilfreich auf konventionelle Bestandteile der Bildanalyse zurückzugreifen, vor allem wenn es darum geht, die ersten Eindrücke beim Betrachten festzuhalten. Wichtig zu Beginn ist die sogenannte vorikonographische Bestandsaufnahme, hierunter fallen Informationen (soweit vorhanden) wie Name des Künstlers, Titel des Werkes, Bildgattung, verwendete Technik und Format des Bildes. In dieser ersten Phase wird zudem auch grob beschrieben was auf dem Bild überhaupt zu sehen ist (entweder von Vorder- nach Hintergrund oder von links nach rechts), sowie erste augenscheinliche Auffälligkeiten notiert. In einem zweiten Schritt wird das Bild oder die Fotografie einer formalen Analyse unterzogen, hierbei rücken Farbe, Perspektive, Komposition, Licht und Schatten, u.a. in den Fokus. Die dritte Ebene der Bildanalyse beschäftigt sich schließlich mit der Interpretation des Bildes, Intentionen des Künstlers und einer Verortung des Kunstwerkes in gesellschaftlichen Zusammenhängen.<sup>196</sup>

Die zentralen Fragen der herkömmlichen Bildanalyse lauten also: Was ist dargestellt? Wie ist es dargestellt? Warum ist es so dargestellt?

Somit ergibt sich ein analytischer Fragenkatalog der in drei Teile gegliedert ist:

Teil A bedient sich den Elementen der herkömmlichen Bildanalyse und beinhaltet Fragen nach dem Künstler bzw. Atelier, Titel des Bildes, Format, verwendete Technik und zu welcher Zeit es entstanden ist.

Teil B analysiert das Dargestellte nach technischen und formalen Aspekten und beinhaltet Fragen nach Licht / Schattenkomposition, Kulisse (dazu zählen auch die Dekoration und etwaige Requisiten), Kostüme (soweit vorhanden), die dramaturgische Grundidee und den „Grad“ der Nacktheit.

Teil C ist der subjektivste und abschließende Part der Analyse, der einen interpretativen Ansatz ebenso enthält wie die Suche nach dem „optisch-unbewussten punctum“, sowie der Frage nach eventuellen Schlüsselsymbolen nachgeht. Dabei möchte ich noch einmal betonen, dass dieser Teil nur meine persönlichen Überlegungen wiedergibt und kaum wissenschaftlich fundierte Tatsachen enthält.

---

<sup>196</sup> Vgl.: Kunst: Grundlagen der Bildanalyse. [http://pub.ab-one.de/kunst/bildanalyse/ba\\_3.htm](http://pub.ab-one.de/kunst/bildanalyse/ba_3.htm). (15.12.2011).

## 5.2. Analyse

### 5.2.1. Akademische Studien

Die erste zu analysierende Daguerreotypie stammt aus der Frühzeit des Verfahrens. Geschätzt wird die Entstehung auf 1855, der Fotograf ist ebenso unbekannt wie das Modell und der Ort an dem sie entstanden ist, was angesichts der damaligen strafrechtlichen Situation bezüglich erotischer Bilderwerke nicht unüblich ist.

Das unkolorierte Bild zeigt eine weiße, weibliche Ganzkörperstatue auf einem Sockel platziert, der von einer völlig entkleideten Frau – so scheint es zumindest – von der rechten Seite etwas zugeflüstert wird. Die ganze Szenerie wurde vor einem Spiegel arrangiert. Einen natürlichen Rahmen erhält das Bild durch die beidseitige Anordnung von hellen Vorhängen, zudem ist in der Spiegelung im Hintergrund noch ein Möbelstück – möglicherweise eine Frisierkommode zu erkennen. Die ganze Szene ist gut ausgeleuchtet, sowohl die Frau aus Stein als auch das lebende Modell sind in allen Einzelheiten gut zu erkennen.



Abbildung 3: Daguerreotypie um 1855

Die gesamte Inszenierung ist eher spärlich ausgestattet, bis auf die Statue, den dazugehörigen Sockel und die beidseitig drapierten Vorhänge verzichtet sie auf weitere Dekorelemente und Requisiten, zumal anzunehmen ist, dass die Spiegelung des Mobiliars im Hintergrund nicht unbedingt Teil der Szene sein sollte. Auf ein Kostüm oder sonstiges textiles Zubehör wurde bei dem lebenden Modell gänzlich verzichtet, wahrscheinlich erübrigte sich dies durch die Körperhaltung, denn obwohl die

Dame völlig entkleidet ist, lässt sich nur ihr seitliches Körperprofil erkennen und selbst das scheint an den ganz bestimmten Stellen etwas unscharf zu sein. Diese Tatsache im Zusammenspiel mit dem Vorhandensein der

Statue, lässt die Vermutung zu, diese Daguerreotypie könnte im Zuge der Produktion von Akademien entstanden oder selbst als solche vertrieben worden zu sein.

Es ist eine relativ kühle Szenerie, fehlende Dekoration, die spärliche Kulisse und die Statue aus Stein unterstreichen diesen Eindruck. Umso heftiger der Kontrast der in der Zärtlichkeit der Berührung der Statue liegt, fast schon schützend legt das Modell den Arm um die Statue um ihr mit geschlossenen Augen, auf Zehenspitzen stehend etwas ins Ohr zu flüstern oder ihr sanft auf die Wange zu hauchen. Ob es die Intention des Fotografen war, dass die weibliche Statue dabei leicht aber doch verschmitzt lächelt sei nun dahingestellt, kann aber für manch einen Betrachter durchaus das optisch unbewusste darstellen, jenes Detail, dass einen bei dem Bild verweilen lässt, in meinem Falle jedoch, kann ich hier kein „optisch-unbewusstes punctum“ finden. Obwohl die Szene ein hohes erotisches Potential in sich trägt, bleibt da doch etwas kindlich-unschuldiges, die Erotik wird nicht offensiv zur Schau gestellt, sondern entfaltet ganz subtil ihre Wirkung.

Eine etwas anders inszenierte Akademie stammt aus dem Jahre 1858. Das Bild trägt keinen Titel, wurde jedoch von Bruno Braquehais produziert, der sich im Paris der damaligen Zeit als zuverlässiger Lieferant von Akademien einen Namen machte. Hier finden sich wie in der Daguerreotypie zuvor typische Elemente der wissenschaftlichen Studien zum menschlichen Körper, ein halbnacktes Modell sowie eine weibliche Statue, armlos, dafür wieder auf einem Sockel arrangiert. Auch in diesem Falle ist die gesamte Szene gut ausgeleuchtet, die Details in der Bildmitte sind ebenso gut zu erkennen wie am linken Bildrand.



Abbildung 4: Akademie um 1858

Der Fokus dieser unkolorierten Aufnahme bewegt sich auffällig von der Mitte des Bildes nach links in den Vordergrund, hier wurden auf einem relativ kleinen Bildausschnitt viele Requisiten angeordnet. Der Hintergrund wurde dezent mit schweren, floral gemusterten Vorhängen ausstaffiert, der Boden mit Teppichen verdeckt. Von einer Kulisse ist hier ebenso wenig zu erkennen, wie von einer dramaturgischen Grundidee, kaum verwunderlich, sollte bei den Akademien doch der Körper und seine Konturen im Mittelpunkt stehen. Umso verwunderlicher ist die Auswahl und Anordnung der

Dekorationen neben dem weiblichen Modell. Die Dame selbst ist nicht komplett entkleidet, mit ihren Händen, in denen sie ein rundes Tablett ähnliches Stück hält, verdeckt sie zugleich den Großteil ihrer Brüste. Der Unterkörper der weiblichen Statue ist mit einer Art Stola verdeckt, ebenso wurde um das lebende Modell in der unteren Körperhälfte ein transparentes Tuch drapiert, das zwar nicht wirklich viel verhüllt, aber zumindest den Blick auf eine bestimmte Stelle trübt. Zwischen dem lebenden Modell in der Bildmitte und der Statue am linken Bildrand türmen sich – man könnte fast sagen zusammenhangslos – viele Requisiten. Neben einem großen, mit ethnisch anmutenden Ornamenten verzierten Krug, finden sich hier auch Kopf- und Handteile einer Ritterrüstung, ein Säbel mitsamt Schild, ein weiterer kleinerer Trinkkrug, sowie ein gestreiftes Stück Stoff und ein Rosenkranz der um den Säbel gehängt wurde.

In diesem Falle, habe ich für mich definitiv das gefunden, was ich vorhergehend das „optisch-unbewusste punctum“ genannt habe. Der Rosenkranz stellt für mich auf diesem Bilde jenes Detail dar, das mich in Erstaunen versetzt hat. Die Intention dieses Arrangements könnten vielfältiger Natur gewesen sein, vielleicht wollte Braquehais damit einfach nur subtil provozieren, oder aber hervorheben, dass man trotz der Produktion von Akademien nicht vom Glauben abgefallen ist. Dazu würde auch die Verwendung von Teilen einer Ritterrüstung passen, zumindest wenn diese als schützendes Zubehör eines Kreuzritters angesehen werden.

Im Gegensatz zum ersten Bild, das zwar recht kühl wirkt, dafür aber in sich stimmig ist, scheint die Inszenierung dieser Aufnahme etwas zusammengewürfelt. Die Requisiten sind untereinander nicht wirklich zusammenhängend, der Blick des lebenden Modells wirkt abwesend und leer, meiner Meinung nach hält sich die Erotik hier sehr in Grenzen. Obwohl die Akademien ja eigentlich dazu angefertigt wurden, den menschlichen Körper zu studieren und damit besser malen zu können, frage ich mich doch wie das funktioniert haben mag, zumal die Konturen des Modells in sitzender und teilweiser verhüllter Position nicht wirklich erkennbar sind.

Anders verhält es sich hier bei zwei Aufnahmen von Léopold Reutlinger, produziert in Paris im Jahre 1890. Das erste Bild zeigt eine, für damalige Verhältnisse durchaus respektable, Fotomontage in Schwarz-Weiß. Motiv ist eine Himmelszene, in der sich das Modell auf einem Sichelmond räkelt. Auffällig ist gleich zu Beginn die extreme

Ausleuchtung der Beine des Modells, während hingegen der Oberkörper etwas weniger Licht abbekommt. Als Kulisse dient ein dunkler Hintergrund, der mit einzelnen Sternen und Wolkenschleiern durchzogen ist. Das Modell selbst ist nicht völlig entkleidet, sie trägt



ein leicht wallendes, helles Tuch um die Hüften, das auch teilweise den Sichelmond verdeckt und irgendwo hinter ihrem Rücken wieder endet. In halb liegender, dem Betrachter frontal zugerichteter Pose, hebt sie die rechte Hand über ihren Kopf, als versuche sie im Liegen eine Pirouette zu drehen. Ihr Blick ist weder einladend, noch schelmisch kokett, sondern eher kühl und konzentriert.

Das zweite Bild zeigt dasselbe Modell, diesmal stehend, wieder von vorne, scheinbar tanzend mit einer Schlange aus Papier

Abbildung 5: Akademie um 1890

oder Stoff. Dem Hintergrund wurde in dieser Aufnahme keine besondere Beachtung geschenkt, er ist einfach nur ein heller Untergrund.

Im Gegensatz zum vorhergehenden Bild, blickt das Modell hier nicht direkt in die Kamera, sondern hält in ihrer rechten Hand den Kopf der Schlange und sieht entweder diese direkt an, bzw. an ihrem Kopf vorbei in den linken Bilderrand.

Bei beiden scheint das Modell sich in ihren Posen, an tänzerischen Elementen bedient zu haben. Höchstwahrscheinlich um ein akkurates Maß an Körperspannung zu erhalten, damit die Akademien auch wirklich ihren Zweck erfüllen und zur Studie des menschlichen Körpers herangezogen werden können. Dafür spricht auch die nachträgliche Retusche einzelner Körperpartien. In Anlehnung an Marmorstatuen wurden auch hier bei beiden Aufnahmen, prekäre Stellen im Nachhinein bearbeitet, so dass die primären Geschlechtsmerkmale nicht mehr zu erkennen sind. Ästhetisch sind die Bilder meiner Meinung nach trotzdem, als erotisch würde ich sie aber nicht unbedingt einstufen.



Abbildung 6: Akademie um 1890

Ein weiteres Bild, das zumindest von Uwe Scheid auch den Akademien zugeordnet wird, dürfte nicht nur zur damaligen Zeit höchst kontrovers gewesen sein. Ungefähr auf 1885 wird diese Aufnahme datiert, der Fotograf ist nicht bekannt, ebenso nicht der Entstehungsort. Zu sehen ist auf diesem Bild eine junge Frau, die mit beiden Händen an ein



Abbildung 7: Akademie um 1885

einfaches Holzkreuz gebunden wurde. Im Hintergrund erstreckt sich ein weiter Horizont, bewölkt, ein Meer und zumindest ist teilweise ein Strand oder Ufer zu erkennen. Im Bildvordergrund wurden zudem noch Steine angeordnet, mit der sich das Modell zusätzlich abstützt sowie ein Unterbau aus Holz, der wohl für zusätzliche Stabilität sorgen sollte. Das Modell ist nicht völlig nackt, auch ihre Scham wurde mithilfe eines längeren Tuches verhüllt, das sich um ihre Hüften legt und im Bildvordergrund verschwindet. Abgesehen davon, trägt sie nichts weiteres am Körper, auffallend ist vielleicht noch ihre etwas zerzausten Haare, die den Anschein erregen, sie wäre der steifen Meeresbrise schon

etwas länger ausgesetzt geworden. Zusätzlich dazu blickt auch dieses Modell nicht direkt in die Kamera, vielmehr hat sie ihr Haupt, fast schon ein wenig demütig gesenkt, die Augen sind geschlossen.

Erotik und Religiosität blicken beide gemeinsam auf eine lange, bewegte Geschichte zurück, die sich oft überschneidet und noch öfter aneinander reibt. Deshalb ist es zwar relativ gewagt, die Kreuzigungsszene mit einer nackten jungen Frau zu inszenieren, aber nicht unbedingt unverständlich. Wenn man die damalige Einstellung zum Thema Nacktheit mit einbezieht, der entblößte Körper galt damals als Sünde, so könnte man als dramaturgische Grundidee dieser Inszenierung annehmen, dass sie in dem Moment wo sie die Sünde begeht direkt dafür angeprangert wird. Auch die Ansiedlung dieser Szene am Wasser unterstreicht diesen Eindruck, den Wasser, in Form von einer Sintflut zum Beispiel, ist eine von Gott angewandte Strafe.<sup>197</sup> Diese Inszenierung könnte also einerseits als provokative Antwort auf den damals vorherrschenden moralischen Codex gewesen sein, oder aber eine bis aufs Detail durchdachte Darstellung von erotischer Religiosität oder zumindest religiöser Erotik.

<sup>197</sup> Vgl. Bauer, Stefan: Wasser als Symbol in Mythos und Religion. [http://www.forum.lu/pdf/artikel/5733\\_258\\_Bauer.pdf](http://www.forum.lu/pdf/artikel/5733_258_Bauer.pdf). (05.01.2012).

Man kann zwar auf diesem Bild den Körper der jungen Frau und seine Formen gut erkennen, ich persönlich würde dieses Bild aber nicht den Akademien zuordnen. Mir erscheint viel zu viel Wert auf das richtige Setting gelegt worden zu sein, Kulisse, Motiv und Modell ergänzen sich fast schon ein wenig zu gut, als dass der Fokus bei dieser Aufnahme rein nur auf dem nackten Körper liegen könnte. Es ist ein in sich stimmiges und durchaus ästhetisches Bild, dennoch auch hier finde ich nichts was mich verweilen lässt, das „optisch-unbewusste punctum“ eröffnet sich mir nicht.

Die Künstlerakte aus der Frühzeit der Fotografie mögen zwar zum Teil wahrhaftig als Vorlage zum Studium des menschlichen Körpers gedient haben, dennoch liegt der Schluss – besonders bei Sichtung mehrerer Bilder die unter diesem Sammelbegriff veröffentlicht wurden – nahe, dass ein Großteil nur aus einem Grunde mit diesem Stempel versehen wurde: „Tatsächlich dürfte das Gros der meist von Pariser Spezialverlagen editierten Mappen mit entsprechenden Studienposes weniger akademischen als erotischen Interessen entgegengekommen sein.“<sup>198</sup> Der Deckmantel der Kunst fungierte schon damals als adäquates Mittel um nicht ganz rechtskonforme Ideen zu verwirklichen.

### 5.2.2. Schleierhafte Inszenierungen

Eine häufig vorkommende Inszenierungsform der frühen Daguerreotypien war, wie es mir scheint, die Frauen mit Schleiern aller Art darzustellen. Die erste Aufnahme stammt ca. aus dem Jahre 1855, Fotograf, Modell und Entstehungsort sind unbekannt.

Auf dem Bild ist eine junge Frau zu sehen in halbliegender Position auf ihren linken Arm gestützt, den Oberkörper hat sie zum Betrachter gerichtet. Die gesamte Szene ist gut ausgeleuchtet, höchstwahrscheinlich mit einer frontalen

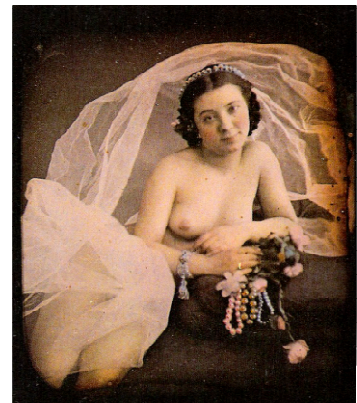


Abbildung 8: Daguerreotypie um 1855

Lichtquelle. Der Fokus in diesem Bild liegt ganz klar auf ihrem entblößten Dekolleté, zumal ihre Beine teilweise verdeckt sind und auch nicht ganz abgebildet wurden. Eine Kulisse in dem Sinne ist nicht zu erkennen, der Hinter- und Untergrund sind dunkel

<sup>198</sup> Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S. 101.

gehalten, einzig der tüllhafte Schleier der um das Modell drapiert wurde fungiert als heller Kontrast zum Rest des Bildes. Während er im Bereich des Kopfes und Oberkörpers als eine Art Brautschleier verstanden werden kann, sorgt er im Bereich des Unterkörpers für die Verhüllung der Scham. Zusätzliche Dekorelemente finden sich im Haar des Modells, welches schön frisiert mit einer Perlenkette verziert wurde. An ihrem rechten Ringfinger trägt sie einen Ring und ein aufwändiges Armband. Zusätzlich dazu wurden vor ihren Händen noch verschieden farbige Perlenketten und Blumen angeordnet, welche zumindest teilweise an einen Brautstrauß erinnern. Diese Requisiten lassen den Schluss zu, dass es sich hier in Bezug auf eine dramaturgische Grundidee um das Thema Hochzeit dreht. In den meisten europäischen Ländern symbolisiert ein Ring am rechten Ringfinger das Ehegelöbnis. Allerdings lässt sich in dieser nachkolorierten Aufnahme nicht hundertprozentig sagen, ob das Modell wirklich einen Ring am rechten Finger trägt oder dieser nachträglich dazu retuschiert wurde. Dieses auf den ersten Blick scheinbar unbedeutende Detail, repräsentiert zumindest für mich, das „optisch-unbewusste punctum“. Wenn der Ring wirklich erst nachträglich in das Bild eingefügt wurde, könnte damit versucht worden sein innerhalb der moralisch verwerflichen Tätigkeit eine erotische Fotografie herzustellen, diese unter Umständen dadurch zu rechtfertigen. Zur damaligen Zeit war außerehelicher Geschlechtsverkehr nicht nur gesellschaftlich verpönt, sondern auch durch die Kirche als Sünde verboten. Möglicherweise handelt es sich hier um eine Auftragsarbeit, denn das Modell scheint mit ihrem sanften und doch einladenden Gesichtsausdruck eine freudige Erwartung auf ihren Bräutigam zu suggerieren. Welche Zensurbehörde würde es denn einem rechtschaffenen Ehemann wohl verübeln, wenn er eine, zugegebenermaßen pikante, Aufnahme seiner lieblichen Braut sein Eigen nennt.

Eine weitere Daguerreotypie aus demselben Jahr, greift ebenfalls das Thema der verschleierten Frau auf. Auch bei dieser Aufnahme sind weder der Fotograf, noch das Modell, noch der Ort bekannt an der sie produziert wurde. Das Bild zeigt eine junge Frau, die von der Seite abgelichtet wurde. Sie scheint auf einem Sessel zu knien, möglicherweise stützt sie sich auch nur an einer Lehne ab, die durchaus aufwändig geschnitzt wurde und aus dunklem Holz gefertigt zu sein scheint. Ihre Hände sind wie zum Gebet gefaltet, ihr Blick richtet sich nach oben, ihr Unterkörper ist auf der Aufnahme nicht zu sehen. Im Hintergrund ist ein verschwommenes Fensterähnliches Gebilde zu erkennen, es könnte aber auch ein Torbogen oder Durchgang sein, in jedem Fall scheint durch diese Öffnung ein

wenig Licht zu fallen, das Modell selbst ist eigens ausgeleuchtet, der restliche Hintergrund ist relativ dunkel.

Die Kostümierung dieser jungen Frau beschränkt sich auf ein schleierartiges Tuch aus hellem Stoff, der wie ein Umhang ihren halben Kopf und ihren Rücken bedeckt. Ihre rechte Hand schmückt eine weiße Perlenkette in drei Reihen, in ihren Händen hält sie einen aufwändig nachkolorierten Rosenkranz. Ebenso wie auf der Aufnahme zuvor, ist es klar ersichtlich, dass der erotische Fokus hier auf das Dekolleté des Modells gerichtet ist.

Auch hier liegt die Pikanterie dieser erotischen Daguerreotypie im Gegensatz von Religion und Sexualität. Das dramaturgische Grundkonzept dieser Aufnahme spielt mit den Gegensätzen von Erotik und religiöser Moral, eine junge Dame, offensichtlich Gottesfürchtig, würde sich nie so unzüchtig zeigen. Man könnte auch annehmen, dass die Intention des Fotografen darin lag zu zeigen, dass man trotz eines starken Glaubens den man auch auslebt, ein gesundes Verhältnis zu seiner eigenen Sexualität haben kann. Eine andere Möglichkeit wäre, dass dieses Bild die Interpretation des Fotografen von Maria



Abbildung 9: Daguerreotypie um 1855

Magdalena zum Ausdruck bringt, die ja bekanntlich eine enge, wenn auch nicht näher definierte Beziehung zu Jesus hatte und im Laufe der Geschichte mit Begriffen wie Sünderin und Prostituierte in Zusammenhang gebracht wurde.<sup>199</sup> Oder aber ihr sehnsüchtiger Blick nach oben richtet sich direkt an Gott selbst und an seine Fähigkeit zur Vergebung, man könnte annehmen sie betet gerade deshalb weil sie nackt ist.

Obwohl die Inszenierung dieser Aufnahme für meinen Geschmack recht stimmig und ästhetisch

ist, schafft sie es nicht das „optisch-unbewusste punctum“ zu erzeugen. Es mag für einen kurzen Moment beim Betrachter einen schockierenden Moment hervorrufen, wenn man eine betende Frau auf diese Weise in Szene setzt, doch unglücklicherweise schwindet mit jenem Moment auch das Interesse an einer weitergehenden Untersuchung, denn eines ist dieses Bild für mich weniger – fesselnd.

<sup>199</sup> Vgl. Ökumenisches Heiligenlexikon: Maria Magdalena.

[http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria\\_Magdalena.html](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria_Magdalena.html). (05.01.2012).

Ein anderes, sehr interessantes und koloriertes Bild stammt ebenfalls aus dem Jahre 1855 und wie die beiden Daguerreotypen zuvor ist auch hier wenig bekannt über Urheber, Modell oder Entstehungsort. Auf dem Bild ist eine junge Frau abgelichtet, die an einem Tisch vor einem Spiegel sitzt. Auch hier ist kein auffällig inszeniertes Lichtkonzept zu erkennen, der Bildfokus – das Modell – ist gut ausgeleuchtet, ebenso der Tisch an dem sie sitzt. Im Hintergrund erkennt man einen zusätzlichen Stuhl, sowie einen bläulichen Vorhang in der linken oberen Bildecke. Der Spiegel ist auf beiden Seiten von hellen Vorhängen eingerahmt, die in der Mitte mit einer karierten Kordel zusammengebunden sind. Im



Gegensatz zu den bisher analysierten Bildern **Abbildung 10: Daguerreotypie um 1855** zeichnet sich dieses durch die Fülle an Requisiten aus. Auf dem Tisch an dem das Modell sitzt, findet man neben einer Tischdecke aus feinem Stoff ein Blumengesteck, eine Schreibfeder, einige Bücher mit schwarzem Einband, eine weiße Perlenkette sowie ein kleiner Spiegel und ein aufwändig verziertes Fläschchen. Auch das Modell selbst ist mit dekorativem Zubehör behangen, neben einem Schleier aus schwarzer Spitze trägt sie diverse Armbänder und Halsketten, sowie Blumen im Haar. Nur ihr Dekolleté ist unbedeckt, zusätzlich zum Schleier trägt sie einen schwarzen Rock, möglicherweise aus Seide.

Im Grunde genommen ist es eine sehr verspielte Szene, nicht zuletzt weil nur die Position des Modells zum Spiegel dafür sorgt, dass der Betrachter einen pikanten Blick erhaschen kann. Zusätzlich dazu ist der Ausdruck auf dem Gesicht der jungen Frau durchaus als entzückt zu interpretieren, sei es aus Freude über ihr eigenes Spiegelbild oder über das Wissen das sie beobachtet wird, oder sogar beides. Denkbar wäre auch, dass die Szene das vorbereitende Ritual einer jungen Frau auf ihren Verehrer darstellen könnte, allerdings kommt hierbei das „optisch-unbewusste punctum“ ins Spiel. Ich empfinde es ein wenig irritierend dass das Modell in schwarze Spitze und schwarze Seide gekleidet ist. Auf der einen Seite war es zur damaligen Zeit noch üblich in Schwarz zu heiraten<sup>200</sup>, andererseits setzte sich im 19. Jahrhundert langsam aber sicher schwarz als bevorzugte Trauerkleidung

<sup>200</sup> Vgl. Geschichte des Brautkleides. <http://www.hochzeitsmode-dresden.de/geschichte.html>. (05.01.2012).

durch.<sup>201</sup> Es wäre also gut möglich, dass hier eine junge Witwe abgebildet ist, die sich noch während der Trauerzeit auf einen neuen (oder alten) Liebhaber vorbereitet, oder eine frischvermählte Braut die voller Vorfreude auf die bevorstehende Hochzeitsnacht wartet, im Grunde genommen bleibt es dem Betrachter selbst überlassen für welche Geschichte hinter dem Bild er sich entscheidet.

Ein Schleier kann Symbol für Vieles sein, er kann Statussymbol einer Gesellschaftsschicht sein, er kann als Zeichen des Anstandes getragen werden, er wurde bereits im alten Rom verwendet und ist heute noch in manchen Religionen ein wichtiger Bestandteil der glaubenskonformen Bekleidung. Auch im 19. Jahrhundert wurde zum Beten in der Kirche bevorzugt Schleier getragen, das bedeutet, dass der Schleier immer auch ein religiös behaftetes Kleidungsstück war. Bei dieser kleinen Auswahl an Bildern wird der Schleier auf verschiedenste Art und Weise eingesetzt, sei er als Brautschleier inszeniert, als züchtiger Kontrast einer nackten Gläubigen oder als Zeichen für Trauer bzw. Hochzeit. Meist provokativ, dennoch gekonnt.

### 5.2.3. Im Harem



Abbildung 11: Daguerreotypie um 1860

Zum Abschluss werde ich noch drei erotische Daguerreotypien analysieren die nicht nur für die damalige Zeit ein beliebtes Motiv verwendeten. Das erste Bild stammt ca. von 1860 und wurde anonym veröffentlicht.

Diese kolorierte Aufnahme aus der Frühzeit der Fotografie zeigt zwei junge Frauen im Bildvordergrund, die sich selbst vor einem künstlerisch gestalteten Bildhintergrund ablichten ließen. Im Gegensatz zu anderen Daguerreotypien aus dieser Zeit ist der Hintergrund hier besonders gut und auch im Detail zu erkennen, möglicherweise wurde er sogar im Nachhinein noch einmal

nachkoloriert. Es scheint entweder selbst ein Kunstwerk zu sein vor dem die beiden sitzen,

---

<sup>201</sup> Vgl. Geschichte der Trauerkleidung. „Der Jugendkult blendet den Tod aus“. In: Berliner Morgenpost Online. <http://www.morgenpost.de/familie/article1352812/Der-Jugendkult-blendet-den-Tod-aus.html>. (05.01.2012)

entweder gemalt oder zumindest ein hochwertiger Nachdruck einer Landschaft. Im oberen Teil des Bildes finden sich einige Hügel, während die Bildmitte von einem Gewässer – höchstwahrscheinlich ein See oder ein ruhiger Nebenarm eines Flusses – ausgefüllt ist; am Ufer steht ein einziges Gebäude.

Die beiden Modelle im Bildvordergrund sitzen vor einem Tisch oder einem Podest auf dem noch ein kleines Blumenarrangement platziert wurde. Das linke Modell sitzt aufrecht, ihren Körper sieht man nur im Profil, ihren Kopf aber hat sie der Kamera zugewandt. Die Dame auf der rechten Seite, ist in einer halbliegenden Position, den Körper frontal zum Betrachter gerichtet, ihr Blick verschwindet aber in der linken unteren Bildecke. Beide tragen um den Hals Perlenketten und verschiedenste Blumen im gut frisierten Haar, das linke Modell richtet sich diese sogar gerade noch einmal. Beide Frauen tragen zudem ein Tuch, eine davon um die Hüften, prekäre Stellen verdeckend, die andere versteckt ihre Scham durch übereinandergeschlagene Beine, trotzdem liegt auch über ihren Oberschenkeln ein Tuch. Der Fokus liegt auch hier wieder einmal auf dem Dekolleté der beiden. Vorausgesetzt die Intention des Fotografen war es hier eine Art von Badeszene zu inszenieren, erscheint das Bild als stimmig. Sollte dem nicht so sein, drängt sich der Eindruck auf, dass die Inszenierung in diesem Falle ein wenig missglückt ist, denn separat betrachtet, haben Bildhinter- und Vordergrund nichts miteinander zu tun und die Kombination der einzelnen Elemente ist ein wenig irritierend, allerdings kann man leicht bekleidete Damen eigentlich vor jeden Hintergrund setzen, denn dieser liegt meist sowieso nicht im Interesse des Betrachters.

Was das „optisch-unbewusste punctum“ betrifft, so habe ich es für meinen Teil hier nicht gefunden, zum Verweilen hat mich auf dieser Daguerreotypie nichts bewegt.

Im Gegensatz dazu macht diese ebenfalls anonym veröffentlichte Daguerreotypie aus dem Jahre 1855 einen besser choreografierten Eindruck. Entstehungsort, sowie weitere Angaben zu den Modellen sind leider nicht bekannt.

Zu sehen sind auf diesem Bild drei junge Damen die sich in einem kahl eingerichteten Zimmer aufhalten. Eine der drei „Grazien“ spielt im Stehen eine kleine Lyra Harfe, während die anderen beiden am Boden sitzen und liegen und ihr lauschen. Die drei Modelle sind gut ausgeleuchtet, während der Rest des Zimmers ein bisschen im Schatten verschwindet. Der Boden ist mit einem gestreiften Teppich ausgelegt, die beiden Frauen wurden auf mehreren Kissen platziert. Im Hintergrund erkennt man schwere Vorhänge

links und rechts, sowie ein Möbelstück auf dem ein Tuch bzw. Kleidungsstück hängt. Wie schon erwähnt hält das stehende Modell ein Instrument in der Hand, das Modell dass rechts von ihr sitzt hat ihren Kopf auf ihren linken Arm gestützt, während sie mit der rechten Hand eine Trommel hält. Die Frau die vor den beiden in scheinbar bequemer Position liegt, hat ihre Hand auf eine Vase bzw. einen Krug gelegt. Ihr Kostüm betreffend, ist sie das am meisten bekleidete Modell von allen drein. Zusätzlich zu ihrem Rock, der ihren gesamten Unterkörper bedeckt, trägt sie eine zartrosa Weste um die Schultern, deren ziervoller Saum im Nachhinein noch einmal koloriert wurde. Der Blick auf ihr Dekolleté ist frei, Perlenketten im Haar und um den Hals, sowie ein Armband komplettieren ihr Ensemble. Die junge Dame mit der Trommel ist komplett nackt, verdeckt aber durch ihre sitzende Haltung den Großteil ihres Körpers. Abgesehen von der Trommel in ihrer Hand wurde ihr Körper nur noch mit Perlenohrringen geschmückt. Das stehende Modell hat ihren Körper zwar frontal zur Kamera gerichtet, ihr Blick schweift aber verträumt in die Ferne. Bekleidet ist die Dame mit einem sogenannten „Hauch von Nichts“, der sich zwar über ihren Körper erstreckt, durch seine Transparenz aber mehr ent- als verhüllt.

Auch um ihren Hals finden sich Perlenketten, ihr Haarschmuck ist ein wenig aufwändiger, dieser besteht aus drei Sternen. Ihre Brüste bedeckt sie mit ihrem eigenen Arm, ansonsten hat der Betrachter freien Blick auf ihren Körper.

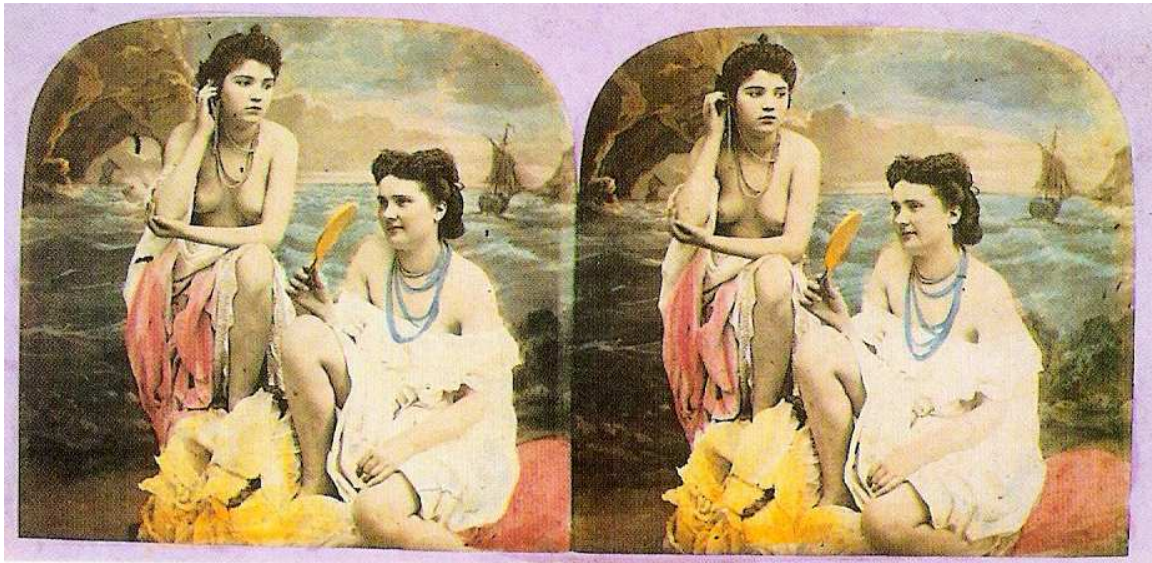


Abbildung 12: Daguerreotypie um 1855

Drei junge Frauen musizieren gemeinsam und das nur spärlich bekleidet. Nicht unbedingt die einfallsreichste Idee um ein erotisches Foto in Szene zu setzen, dennoch transportiert dieses Bild, meiner Meinung nach noch ein wenig mehr als das vorhergehende. Ein gewisses Maß an Vertrautheit, das sich allerdings nur auf die beiden Modelle am Boden bezieht. Die Hauptfigur dieser Szene ist viel zu steif und abwesend um dem Betrachter glaubhaft das Gefühl vermitteln zu können, er wirft wirklich einen Blick durch das Schlüsselloch.

Vielleicht war es aber auch gewollt, gerade dieses Modell so von den anderen abzugrenzen, es haftet ihr etwas „Höheres“ an, verstärkt durch ihren Haarschmuck und ihr Kostüm. Ein

überirdisches Wesen, das mit seinen Klängen nicht nur die Herren der Schöpfung in ihren Bann zieht.



**Abbildung 13: Stereodaguerreotypie um 1858**

Eine ähnliche Szenerie wie in Abbildung 11 finden wir hier, ca. um 1858 ist diese erotische Stereodaguerreotypie entstanden. Wie so oft sind Urheber und weitere Informationen rund um die Produktion nicht bekannt.

Zwei junge weibliche Modelle sind hier vor einer stürmischen See im Hintergrund zu sehen. Diese kolorierte Stereodaguerreotypie besticht gleich auf den ersten Blick durch die farbenfrohe Inszenierung, welche für damalige Zeit nicht unbedingt üblich war. Licht und Schatten sind nicht sonderlich erwähnenswert eingesetzt, der Bildhintergrund scheint gemalt worden zu sein. In der linken oberen Bildecke lässt sich eine Felsformation erkennen, in der rechten Ecke ist ein Segelschiff zu erkennen. Die Wellen gehen hoch, es scheint ein stürmischer Tag am Meer zu sein, obwohl im Gegensatz dazu, der Horizont auf gutes Wetter schließen lässt. Die junge Frau auf der linken Seite ist stehend abgebildet, ihren linken Fuß hat sie abgestützt, ihre rechte Hand ist an ihrem Ohr, mit der linken Hand stützt sie diese ab. Sie blickt nicht direkt in die Kamera, ihr Körper ist dem Betrachter aber frontal zugerichtet. Sie ist nicht gänzlich entkleidet, ihr Unterkörper ist von einem Rock bedeckt, ihr Dekolleté ist entblößt. Sie trägt zudem einige Ketten um den Hals, allerdings ist nicht zu erkennen was ihre rechte Hand an ihrem Ohr macht. Sie könnte an einer Muschel lauschen oder einen Ohrring an ihr Ohr halten, dafür würde sprechen, dass das zweite Modell möglicherweise einen Spiegel in der Hand hält. Die junge Frau rechts im Bild sitzt vor einem gelben Strauß, eventuell eine exotische Blume, und hält eben jenen

Spiegel mit ihrer rechten Hand etwas in die Höhe. Sie trägt ein gerüschtes Kleid aus weißem Stoff, der nur einen freien Blick auf ihre Schultern und ihre Beine zulässt, ansonsten hält sie sich ungewohnt bedeckt. Auch sie trägt um den Hals mehrere Ketten, die wie es scheint im Nachhinein blau koloriert wurden. Anzunehmen ist, dass der Fotograf das Thema Exotik hier umgesetzt hat, die Kostüme und Dekorelemente sprechen ebenso dafür, wie das Meer im Hintergrund. Denkbar wäre aber auch, dass hier versucht wurde etwas Ähnliches wie eine Begegnung zwischen exotischer Schönheit aus der Ferne (linkes Modell) und „zivilisierter“ jungen Dame darzustellen, prinzipiell würde ich dies als gelungen erachten, eine kleine Auffälligkeit bietet dieses Bild aber doch noch. Seltsam erscheint es mir, wenn das Modell auf der rechten Seite wirklich einen Spiegel hochhält, warum das zweite Modell geradewegs bewusst daran vorbei blickt und das auf beiden Aufnahmen. Es könnte allerdings auch möglich sein, dass man bei Betrachtung dieser Stereodaguerreotypie mittels eines Stereoskops einen anderen Eindruck bekommt. Eventuell würde dann dieses auf den ersten Blick unscheinbare Detail auch den Status des „optisch-unbewussten punctum“ erlangen, so allerdings schafft es auch diese Aufnahme nicht langfristig von Interesse zu sein.

Obgleich diese Aufnahme mit denselben Elementen arbeitet wie die erste, könnten sie nicht unterschiedlicher sein. Erscheinen die beiden Frauen auf dem ersten Bild bei der Körperpflege am Fluss erwischt worden zu sein, vermittelt dieses Bild wesentlich mehr. Ein Hauch von Exotik schwingt hier ebenso mit, wie der Traum von fernen Ländern. Unumstritten vermögen beide Bilder die Fantasie des Betrachters anregen, ausschlaggebend ist hier, wie bei fast allen erotischen Bildern, nur die persönliche Präferenz.

Mehrere junge Damen in einer Aufnahme zu inszenieren, war damals wie heute nichts Außergewöhnliches, die Idee eines eigenen, privaten Harems muss für einige Betrachter schon seit geraumer Zeit ein spannendes Motiv gewesen sein. Zumindest in Abbildung 12 finde ich ist die Umsetzung dieser Thematik gelungen, zumal man den Frauen in den Bildern auch einmal Tätigkeiten zugesteht, die über nackt sein und Haare kämmen hinausgeht. Wenn nun auch noch die Ausdrücke auf den Gesichtern der Modelle etwas weniger abwesend wirken würden, wären die Inszenierungen durchaus gelungen.

## 6. Resümee

Zugegebenermaßen war es doch ein wenig überraschend, wie umfangreich der Erkenntnisgewinn auf dem Gebiet der erotischen Fotografie am Ende war. Angefangen bei der angestrebten Begriffsdefinition der Erotik über die Fotografietheorien aus vergangenen Jahrhunderten und die Analyse der Bilder selbst. Die Erfindung der Fotografie revolutionierte die Medienwelt und damit auch gleichzeitig die Gesellschaft, plötzlich war es möglich, einfach und später auch noch für jedermann erschwinglich, Bilder herzustellen mit selbstgewählten Motiven. Lässt man den jahrhundertlangen Streit um den Anspruch der Kunst in der Fotografie außer Acht, so kann man ihr durchaus zugestehen, eines der erfolgreichsten künstlerischen Medien zu sein – bis heute noch. Deshalb ist eine theoretische Beschäftigung mit der Fotografie auch noch weiterhin nötig, die Rahmenbedingungen und Ergebnisse ändern sich zu rasant als dass ein Ende des Diskurses um dieses Medium in nächster Zeit in Sicht sein sollte.

Erstaunlich war zudem die Fülle an erotischen Fotografien, die bereits kurz nach Veröffentlichung des fotografischen Verfahrens in Umlauf kamen. Das deutet darauf hin, dass die Erotik einen sehr hohen Stellenwert im Leben der Menschen innehatte, wenn auch dies nicht öffentlich zur Schau gestellt werden durfte. Obwohl Zensurbehörden und die Judikative mit aller Macht versuchten die Distribution von erotischen Bildern zu unterbinden, fanden die Produzenten immer einen Weg und sei es unter dem Deckmantel der Kunst, pikante Aufnahmen unters Volk zu bringen. Ebenso interessant wie die gesellschaftlichen Bedingungen im 19. Jahrhundert zu untersuchen, war es sich mit der Geschichte der Körperideale auseinanderzusetzen und wie sich diese im Laufe der Zeit veränderten.

Schwierigkeiten bereitete die Methodik zur Fotoanalyse, bis dato habe ich noch keine gefunden die allgemein gültig wäre und auf die für mich interessanten Fragestellungen eingehen würde. Bei der Analyse und dem Vergleich der ausgewählten Beispiele stachen gleich mehrere Tatsachen ins Auge. Zum einen war es unheimlich schwierig eine Auswahl zu treffen, die in dieser Arbeit verwendeten Aufnahmen repräsentieren nur einen winzigen Bruchteil des vorhandenen Bildmaterials. Doch eines lässt sich selbst aus dieser kleinen Menge erkennen, in erotischer Hinsicht war der Mensch schon immer ein recht fantasievolles Wesen. Selbst auf den ersten Blick kaum durchdachte Aufnahmen,

eröffneten bei näherer Betrachtung meist ein gewisses Maß an Inszenierung, deren Formen in unterschiedlichster Weise eingesetzt wurden. Man findet offene Provokation, subtile Erotik, plumpe Nacktheit, uralte erotische Fantasien und akademische Studien, die es wohl nie in das Atelier eines Künstlers geschafft haben. Ich habe mich in dieser Arbeit auf einen relativ kurzen Zeitraum - die Frühzeit der Fotografie - beschränkt, genauer auf die Jahre 1850 bis 1890 und dabei bereits soviel Neues, Verwunderliches und Interessantes gefunden, sodass eine umfangreichere Weiterbeschäftigung mit dieser Thematik nahe liegt, denn die Geschichte der erotischen Fotografie ist auch heute noch nicht fertig geschrieben. Die Erotik ist aus der Fotografie ebenso wenig wegzudenken, wie die Fotografie aus unserem Alltag.

## 7. Bibliographie

### Monographien

Alberoni, Francesco: Erotik. Weibliche Erotik, männliche Erotik – Was ist das? München: Seehamer Verlag. 1999.

Baatz, Willfried: Geschichte der Fotografie. Köln: DuMont Buchverlag. 1997.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1985.

Bataille, Georges: Die Erotik. München: Matthes & Seitz. 1994.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1989.

Belting, Hans u. Kamper, Dietmar (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München: Wilhelm Fink Verlag. 2000.

Davids, Miriam: Körper im Spiegel der Gesellschaft. Die soziale Bedeutung der Attraktivität. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller. 2007.

Dupouy, Alexandre: Das erotische Foto. New York: Parkstone Press. 2004

Faulstich, Werner: Kultur der Pornographie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardowick: Wissenschaftler - Verlag. 1994.

Freud, Sigmund. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1991.

Freud, Sigmund: Kulturtheoretische Schriften. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1974.

Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag. 2008.

Grauer, Angelika / Schlottkre, Peter F.: Muß der Speck weg? Der Kampf ums Idealgewicht im Wandel der Schönheitsideale. München: DTV. 1987.

Haupt, Sabine und Stadler, Ulrich (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Zürich: Voldemeer AG. 2006.

Hunt, Lynn: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1994.

Hyde, H. Montgomery: Geschichte der Pornographie. Eine wissenschaftliche Studie. Stuttgart: Hans E. Günther Verlag. 1965.

Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. 2006.

Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S.

Köhler, Michael, Barche, Gisela (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte. Ideologie. München u. Luzern: C.J.Bucher GmbH. 1985.

Köhler, Michael: Akte. Eine Geschichte der erotischen Fotografie. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1991.

Krauss, Rolf H.: Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Ostfildern: Cantz Verlag. 1998.

Lautmann, Rüdiger: Soziologie der Sexualität. Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur. Weinheim, München: Juventa Verlag. 2002.

Mangold, Roland, Vorderer Peter und Bente, Gary (Hg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Göttingen/Bern/Toronto/Seattle: Hogrefe-Verlag. 2004.

Manguel, Alberto: Bilder lesen. Berlin/München: Verlag Volk und Welt. 2001.

Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2008.

Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München: Schirmer/Mosel. 1984.

Österreichische Nationalbibliothek (Hg.): Der verbotene Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden. Wien: Ritter Verlag. 2002.

Paz, Octavio: Die doppelte Flamme. Liebe und Erotik. (2. Auflage) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1995.

Plachta, Bodo: Zensur. Stuttgart: Reclam. 2006.

Reden, Alexander Sixtus / Schweikhardt, Josef: Eros unterm Doppeladler. Eine Sittengeschichte Altösterreichs. Wien: Ueberreuter. 1993.

Rock, Irvin: Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen. Berlin: Spektrum. 1998.

Sachs-Hombach, Klaus: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln: Herbert von Halem Verlag. 2004.

Schelsky, Helmut: Soziologie der Sexualität. Über die Beziehungen zwischen Geschlecht, Moral und Gesellschaft. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1955.

Schöttker, Detlev (Hg.): Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2003.

Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift. Bilder. Denken. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. 2004.

Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2005.

Schuster, Martin: Fotos sehen, verstehen, gestalten. Eine Psychologie der Fotografie.(2. Auflage) Berlin/Heidelberg/New York: Springer Verlag. 2005.

Seemann, Helfried / Lunzer, Christian (Hg.): Das süße Mädel und die erotische Photographie im Wien der Jahrhundertwende. Wien: Album Verlag. 1994.

Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien u. Gertrud Baruch. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1978 (2002).

Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010.

Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006.

Van Bolen, Carl: Die Geschichte der Erotik. Wien: Willy Verkauf. 1951.

Vogel, Fritz Franz: The Cindy Shermans. Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005. Köln, Weimar: Böhlau Verlag. 2006.

## Aufsätze aus Sammelbänden

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931). In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Ditzingen: Reclam. 2010. S. 248-269.

Bieger, Laura: Schöne Körper, hungriges Selbst – Über moderne Wunschökonomie der Anerkennung. In: Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag. 2008. S. 53-68.

Brock, Bazon: Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung (1972). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie III. 1945-1980. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 236-239.

Coleman, A. D.: Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition (1976). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie III. 1945-1980. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 239-243.

Dauthendy, Max: Des Teufels Künste. In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 68-69.

Emerson, Peter H.: Der Tod der naturalistischen Fotografie. Ein Widerruf (1891). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 179-182.

Emerson, Peter Henry: Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregeln, die sich daraus ableiten lassen (1889). In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010. S. 168-175.

Emerson, Peter H.: Naturalistische Fotografie und Kunst (1893). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 183-186.

Freud, Sigmund: Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität. In: Freud, Sigmund: Kulturtheoretische Schriften. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1974. S. 11-32.

Frith, Francis: Die Kunst der Fotografie (1859). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 100-103.

Hausmann, Raoul / Gräff, Werner: Wie sieht der Fotograf? (1933). Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Gräff, Berlin. In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010. S. 187-196.

Liessmann, Konrad Paul: Erotik. Anmerkungen zum Verhältnis von Geist und Lust. In: Österreichische Nationalbibliothek (Hg.): Der verbotene Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden. Wien: Ritter Verlag. 2002. S. 9-12.

Mitchell, W.J.T.: Über die Evolution von Bildern. In: Belting, Hans u. Kamper, Dietmar (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München: Wilhelm Fink Verlag. 2000. S. 43-54.

Peez, Georg: Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik. In: Marotzki, Winfried u. Niesyto, Horst (Hg.): Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive. Wiesbaden: VS Verlag. 2006. S. 121-141.

Rodtschenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928). In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam. 2010. S. 181-186.

Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: „Akademien“ Fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler: Von Delacroix bis Loth. In: Köhler, Michael, Barche, Gisela (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik. Geschichte. Ideologie. München u. Luzern: C.J.Bucher GmbH. 1985. S. 62-119.

Schroer, Markus: Zur Soziologie des Körpers. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2005. S. 7-47.

Sontag, Susan: In Platos Höhle. In: Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien u. Gertrud Baruch. München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1978 (2002). S. 9-28.

Stiegler, Bernd: Benjamin und die Photographie. Zum historischen Index der Bilder. In: Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift. Bilder. Denken. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. 2004. S. 128- 143.

Stiegler, Bernd: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie. In: Haupt, Sabine und Stadler, Ulrich (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Zürich: Voldemeer AG. 2006. S. 141- 160.

Stiegler, Bernd: Objektives Sehen und subjektiver Blick. Zur Theorie der Fotografie in den zwanziger Jahren. In: Schöttker, Detlev (Hg.): Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2003. S. 157-169.

Töpffer, Rodolphe: Über die Daguerreotypie (1841). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 70-77.

Weiß, Matthias: Was ist inszenierte Fotografie? Eine Begriffsbestimmung. In: Blunck, Lars (Hg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung-Fiktion-Narration. Bielefeld: transcript Verlag. 2010. S. 37-52.

Zayas, Marius de: Fotografie (1913). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie II. 1912-1945. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 45-47.

Zayas, Marius de: Fotografie und künstlerische Fotografie (1913). In: Kemp, Wolfgang u. Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995. Theorie der Fotografie II. 1912-1945. München: Schirmer/Mosel. 2006. S. 47-49.

Zillmann, Dolf: Pornografie. In: Mangold, Roland u.a. (Hg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Göttingen/Bern/Toronto/Seattle: Hogrefe-Verlag. 2004. S. 565-585.

### Nachschlagewerke

Brockhaus Enzyklopädie. 19. Aufl. Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH. 1989.

Dr. Wermke, Matthias u.a. (Hg.): Duden. Das Fremdwörterbuch. 8. Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG. 2005.

Hornby, A.S., Parnwell, E. C.: The Oxford English-Reader's Dictionary. Oxford: University Press. 1979.

### Internetquellen

Bauer, Stefan: Wasser als Symbol in Mythos und Religion.  
[http://www.forum.lu/pdf/artikel/5733\\_258\\_Bauer.pdf](http://www.forum.lu/pdf/artikel/5733_258_Bauer.pdf). (05.01.2012).

Drösser, Christoph: Wurden in viktorianischer Zeit die Tischbeine züchtig verhüllt? In: Zeit Online. <http://www.zeit.de/2011/48/Stimmtes-Tischbeine>. (5.12.2011).

Geschichte des Brautkleides. <http://www.hochzeitsmode-dresden.de/geschichte.html>. (05.01.2012).

Geschichte der Trauerkleidung. „Der Jugendkult blendet den Tod aus“. In: Berliner Morgenpost Online. <http://www.morgenpost.de/familie/article1352812/Der-Jugendkult-blendet-den-Tod-aus.html>. (05.01.2012)

Kunst: Grundlagen der Bildanalyse. [http://pub.ab-one.de/kunst/bildanalyse/ba\\_3.htm](http://pub.ab-one.de/kunst/bildanalyse/ba_3.htm). (15.12.2011).

Liessmann, Konrad Paul: Philosophicum Lech. Über die Zukunft des Eros. In: ORF on science. <http://sciencev1.orf.at/liessmann/15746.html>. (09.01.2011).

nujolie.com: Über nujolie. <http://www.nujolie.com/index.php?p=132>. (18.03.2011).

Kleemann, Andreas: Nackt statt Akt. Zum Wandel der klassischen Aktfotografie durch das Internet. In: suite101.de Das Netzwerk der Autoren. 06.04.2010.  
<http://www.suite101.de/content/nackt-statt-akt-a74197>. (18.03.2011).

Ökumenisches Heiligenlexikon: Maria Magdalena.  
[http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria\\_Magdalena.html](http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria_Magdalena.html). (05.01.2012).

Wiktionary. Das freie Wörterbuch. <http://de.wiktionary.org/wiki/Erotik>. (19.07.2010).

## Zeitschriften

Pohlmann, Ulrich: Akt und Gesetz. Auswirkungen des Schaufensterparagrafen der ‚Lex Heinze‘. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 6. Jg. Heft 21. 1986. S. 41-43.

Schmidt-Linsenhoff Viktoria: „Körperseele“, Freilichtakt und Neue Sinnlichkeit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 1. Jg. Heft 1. 1981. S. 41-59.

Ungváry, Rudolf: Über den Begriff des Bildes. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 7. Jg. Heft 26. 1987. S. 57-63.

## 8. Quellennachweis der Bilder

### Abbildung 1: Visitenkarte 10,3 x 6,5 cm um 1860

Dupouy, Alexandre: Das erotische Foto. New York: Parkstone Press. 2004. S. 24.

### Abbildung 2: Pin-up

Back 2 retro. <http://back2retro.wordpress.com/2011/02/02/pin-up-girl/>. (18.02.2011).

### Abbildung 3: Daguerreotypie um 1855

Ewing, William A.: Zärtliche Berührungen. Liebe & Verlangen in der Fotografie. Leipzig: Edition Leipzig. 1999. S. 103.

### Abbildung 4: Akademie um 1858

Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S. 119.

### Abbildung 5 & 6: Akademien um 1890

Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S. 128-129.

### Abbildung 7: Akademie um 1885

Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S. 130.

### Abbildung 8 & 9 & 10: Daguerreotypien um 1855

Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S. 56, 58, 77.

### Abbildung 11: Daguerreotypie um 1860

Reden, Alexander Sixtus / Schweikhardt, Josef: Lust und Leidenschaft um 1900. Wien: Tosa Verlag. 2000. S. 34.

### Abbildung 12: Daguerreotypie um 1855

Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S. 89.

### Abbildung 13: Stereodaguerreotypie um 1858

Koetzle, Michael: 1000 Nudes. Uwe Scheid Collection. Köln: Benedikt Taschen Verlag. 1994. S. 463.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## **Abstract**

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Inszenierungsformen in den frühen erotischen Fotografien. Ausgehend von einem Definitionsversuch des Begriffes der Erotik beinhaltet der theoretische Teil der Arbeit einen kurzen historischen Aufriss der Geschichte der erotischen Fotografie und zeichnet den Wandel der Schönheitsideale im Laufe der Zeit nach, immer mit Blick auf die rechtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen Mitte des 19. Jahrhunderts. Diskutiert werden hier allgemeine Theorien der Fotografie, wobei insbesondere auf die fototheoretischen Schriften Walter Benjamins und Roland Barthes eingegangen wird.

Basierend auf den theoretischen Ausführungen und mithilfe der klassischen Bildanalyse wird eine eigene Analysemethode entwickelt, mit der ausgewählte Fotografien aus dem Zeitraum 1850 – 1890 auf ihre erotische Inszenierung hin untersucht werden.

Die Ergebnisse der Analysen zeigen einerseits, dass die frühen Fotografien je nach Zielpublikum sehr wohl verschiedene Inszenierungsformen der Erotik aufweisen. Zudem wird andererseits ersichtlich, dass die Darstellung von sexuellen Fantasien nicht erst mit Entwicklung des fotografischen Verfahrens begonnen hat, sondern viel mehr darin ihren inszenatorischen Höhepunkt findet.

# Curriculum Vitae

Bianca Leutgab

---

28. August 1986, in Schladming, Steiermark

## Ausbildung

---

|            |                                                                              |
|------------|------------------------------------------------------------------------------|
| 2005-2011: | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien |
| 2000-2005: | HBLA „Elisabethinum“ in 5600 St. Johann im Pongau                            |

## Berufspraxis

---

|                                   |                                                                                      |
|-----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>seit Jänner 2012</i>           | Assistentin Producer Kino bei der Dor Filmproduktionsges.m.b.H.                      |
| <i>Juli bis Oktober 2011</i>      | Produktionsassistentin bei der ORF/ARD Fernsehserie „Paul Kemp – Der Mediator“       |
| <i>Jänner bis Juni 2011</i>       | Trainee bei der Dor Filmproduktionsges.m.b.H.                                        |
| <i>Seit 2007:</i>                 | freie Mitarbeiterin in der Werbeagentur Lang, im Bereich Werbetext und Übersetzungen |
| <i>Februar und April 2007:</i>    | Zweimonatiges Praktikum im Bereich der Archivierung der ATV Privatfernseh-GmbH       |
| <i>August 2006 bis Juni 2010:</i> | freie Mitarbeiterin Marketing der Standard Verlags GesmbH                            |