

Sylvia Brodersen

Modelfotografie

Eine fotografische Praxis
zwischen Konvention und Variation

Aus:

Sylvia Brodersen

Modefotografie

Eine fotografische Praxis zwischen Konvention und Variation

April 2017, 328 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 32,99 €, ISBN 978-3-8376-3870-7

Stets aufs Neue soll die Modefotografie Ideen der Mode oder eines modischen Lifestyles visualisieren und vermitteln. Permanent sieht sie sich vor die Herausforderung gestellt, ihr stilistisches und motivisches Repertoire zu erweitern.

Sylvia Brodersen diskutiert Wandlungsprozesse der Modefotografie, insbesondere in den 1990er Jahren, im Hinblick auf Kontext und Funktion der fotografischen Praxis. Dabei rücken Strategien der Bildkonzeption ebenso in den Fokus wie Fragen der Lektüre und der Bedeutungsgenerierung. Die Studie betritt ein noch wenig begangenes Terrain und trägt damit zur Geschichte des Genres bei.

Sylvia Brodersen, Kunsthistorikerin, studierte Kunstgeschichte und Medien & Kultur in Wien und Amsterdam und promovierte an der Philipps-Universität Marburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen u.a. in den Bereichen Geschichte und Theorie der Fotografie.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3870-7

Inhalt

I. EINLEITUNG | 7

1.1 Fragestellungen und Vorgehensweise | 7

1.2 Zur Rezeption von Modefotografie und Mode | 15

1.2.1 Modefotografie als Diskurs | 15

1.2.2 Mode und Gesellschaft | 24

II. DOKUMENTATION, VERMITTLUNG UND REPRÄSENTATION | 31

2.1 Schnittstellen von Fotografie und Mode | 31

2.1.1 Fotografien der Mode | 32

2.1.2 Präsenz und Nebensächlichkeit der Mode:

Frühe Modefotografien in *Vogue* | 34

2.1.3 Die Abwesenheit der Mode | 37

2.2 Die Eroberung der Kunstwelt | 41

2.2.1 Mode, Kunst und Lifestyle | 42

2.2.2 Vom Magazin in den Ausstellungsraum | 52

2.2.3 Zur Bedeutung der Autorschaft | 56

2.3 Alles ist möglich?

Grenzauflösungen und Neukontextualisierungen | 66

III. WELT DER BILDER: TRADITION UND VISION | 71

3.1 Zum Besonderen des Bewährten | 71

3.1.1 Bilder nach Bildern | 72

3.1.2 Die gute alte Zeit | 82

3.1.3 Das Modeportrait | 93

3.2 Zur Erhabenheit der Imagination | 102

3.2.1 Erzählungen in Bildern | 105

3.2.2 Die Erschaffung von Bildwelten | 113

3.2.3 Zum Modofilm auf SHOWstudio | 124

3.3 Im Spannungsbereich von Vergangenheit und Zukunft | 134

IV. KÖRPERINSZENIERUNGEN: POSEN, RÄUME UND ILLUSIONEN | 137

4.1 Inszenierungen von Illusion und Realität | 137

4.1.1 Im Reich der Puppen | 139

4.1.2 Die Tradition der Straße | 151

4.1.3 Wenn alles von Belang ist | 164

4.2 Wer willst Du morgen sein? | 178

4.2.1 Die Zukunft ist jetzt | 179

4.2.2 Die Frage nach dem Original | 184

4.2.3 Faszination des Anderen | 189

4.3 Über das (Re-)Konstruieren von Identität | 195

V. ZWISCHEN BEGEHREN UND ANGST: MODE, SEX UND TOD | 201

5.1 Zu Reizen, Anreizen und Trieben | 201

5.1.1 Mode und Sex? Sehr chic! | 202

5.1.2 Porno Chic-Bilder im Magazin | 215

5.1.3 Porno Chic neu definiert | 229

5.1.4 Anmerkungen zu Pornografie, Kunst und Fotografie | 245

5.2 Modefotografien – frei von allem Übel? | 253

5.2.1 Mode und Tod: Tod als Tabu? | 254

5.2.2 Der schöne Tod | 260

5.2.3 Krieg, Krankheit und andere Katastrophen | 267

5.3 Möge der Kreis geschlossen bleiben | 283

VI. MODE ALS FOTOGRAFIE | 289

LITERATUR | 297

ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 323

DANK | 325

I. Einleitung

The history of fashion photography
is inseparable from that of fashion itself.¹

EUGÉNIE SHINKLE, 2008

1.1 FRAGESTELLUNGEN UND VORGEHENSWEISE

Richard Avedon fotografiert 1989 die berühmte Schauspielerin Isabelle Adjani auf einem Friedhof: In die Kamera blickend und verstört lachend hat sie auf einem Sarkophag Platz genommen. Die Haare sind unfrisiert und sie trägt einen vierzig Jahre alten und zerfetzten Mantel aus dem Privatbesitz des Fotografen.² Entstanden ist die Aufnahme anlässlich der Werbekampagne des Chanel-Duftes Egoïste. Entsprechend Martin Harrisons Auslegung ist es Avedons Intention gewesen, Adjani im Zustand eines Nervenzusammenbruches einzufangen. Folglich versinnbildlicht die Darstellung ihres psychischen sowie physischen Verfalls den Tod einer althergebrachten Form der Modefotografie.³ Avedons Fotografie veranschaulicht in der Tat, dass Mode- und Werbebilder auf den ersten Blick nicht mehr zwangsläufig als solche zu identifizieren sind.

Die Abkehr von einem augenscheinlich kommerziellen Zweck impliziert einen Umbruch, infolge dessen Freiräume entstehen und Öffnungen zu anderen fotografischen Bereichen vorangetrieben werden. Dennoch erfüllen Modefotografien in ihrem ursprünglichen Kontext (meist im Rahmen der Modestrecke oder einer Werbekampagne) eine Funktion, die über den Ausdruck der individuellen Kreativität

1 Shinkle, 2008: 2.

2 S. Harrison, 1991: 300.

3 »We appear to be witnessing the end of fashion photography [...]. She [Isabelle Adjani, Anm. der Autorin] is literally laughing on the grave of fashion.« Harrison, 1991: 300.

hinausgeht. Aufgrund dieser Verknüpfung von Kreativität und Kommerzialität bieten sie sich als Repräsentanten der vielbeschworenen Grenzauflösung von Hoch- und Alltagskultur geradezu an. Die Fotografie hat sich mittlerweile als eigenständige Form der Gegenwartskunst etabliert und die Modefotografie ist im Laufe dieser Phase tiefgreifender Transformationen als bedeutender Akteur hervorgetreten, der eine Brücke zwischen Alltagskultur und künstlerischer Praxis schlägt. Darzulegen, auf welche Art und Weise im Besonderen die Modefotografie der 1990er Jahre das Modefoto als ausstellungswürdiges Objekt und wissenschaftlichen Forschungsgegenstand legitimiert hat, ist einer der Grundgedanken dieses Buches.

Modefotografie wird im Rahmen dieser Untersuchung als Einsatzgebiet der Fotografie verstanden, das sowohl kommerzielle wie künstlerische Intentionen verfolgen kann und auf bestimmte Wirkungsweisen sowie Prozesse der Wahrnehmung und Deutung ausgerichtet ist. Beleuchtet werden sollen die ästhetischen Verfahren, die zur Wiedergabe von Mode – gemeint ist im Grunde genommen Kleidermode – eingesetzt werden. Wobei sich der Fokus auf die Untersuchung von Bildlösungen richtet, die durch die Auflösung von Grenzen ein dynamisches Genreverständnis forcieren oder die Prozesse der Eigenwahrnehmung als fotografische Praxis vorweisen. Da Modefotos immer wieder aufs Neue Ideen von Mode oder einem modischen Lebensgefühl visualisieren und überzeugend vermitteln sollen, so lautet die These, stellt sich die Modefotografie zwangsläufig der Herausforderung, ihr stilistisches und motivisches Repertoire zu aktualisieren und erweitern. Von Interesse ist dabei auch, wie sich die Verschränkung von Strategie und Ästhetik auf den konventionellen Leitsatz, die Modefotografie ist der Mode verpflichtet, auswirkt.

Im Hinblick auf die Wandlungsprozesse der Modefotografie stellt sich die Frage nach veränderten Erwartungshaltungen an das Modefoto und Rezeptionsmechanismen werden zu einem zentralen Aspekt der Untersuchung. Da die Bedeutung des Bildes in der Werbung stets intentional ist, hat Roland Barthes das Beispiel des Werbefildes herangezogen, um die Botschaften, die ein Bild enthalten kann, zu analysieren. »Die Signifikate der Werbebotschaft werden *a priori* von gewissen Attributen des Produktes gebildet, und diese Signifikate gilt es so klar wie möglich zu vermitteln; enthält das Bild Zeichen, so hat man die Gewißheit, daß in der Werbung diese Zeichen eindeutig und im Hinblick auf eine optimale Lektüre gesetzt sind [...]«⁴, äußert Barthes und folgert, dass man in der Werbung nie ein buchstäbliches Bild im Reinzustand antrifft, da es stets durch eine symbolische Botschaft ergänzt wird.⁵ Weil man davon ausgehen kann, dass die Bedeutung des Modefotos in der Regel ebenfalls intentional ist, richtet sich der Blick verstärkt auf Aspekte der Bedeutungsgenerierung und der Lektüre. Wie erschaffen diverse Bildstrategien An-

4 Barthes 2013 [a]: 28-29.

5 Barthes 2013 [a]: 37.

knüpfungspunkte zum Betrachter und wie wird durch Modefotografien Wahrnehmung konzipiert und die Gegenwart erfahren? Wie wird ein bestimmtes Publikum (beziehungsweise der potentielle Konsument) gezielt angesprochen und welche Rolle spielen Bilder in der Konstruktion und Vermittlung von Konzepten der Zugehörigkeit, Abgrenzung, Individualität und Identität?⁶ Diese Fragestellungen sind wesentliche Ausgangspunkte für eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Modefotografie.

Modefotografie als wissenschaftlicher Forschungsgegenstand

Hauptargument für die Relevanz einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik ist, dass die Modefotografie im Zuge ihrer Verbreitung unmittelbaren Einfluss auf die Gesellschaft und das Individuum ausübt. Modefotografien umgeben den Menschen. Im Alltag sind sie beinahe überall anzutreffen. Konstant werden neue Bilder produziert und geraten meist ebenso schnell wieder in Vergessenheit. Charles Baudelaire stellt bereits 1864 fest: »Da alle Zeiten und Völker ihre Schönheit hatten, haben auch wir notwendigerweise die unsere.«⁷ Modefotos nehmen in diesem Prozess der zeitlichen Verankerung eine tragende Rolle ein und können ein verbindendes Generationengefühl schaffen. Sie formen und treiben zeitgenössische Vorstellungen (beispielsweise davon wie Schönheit und Weiblichkeit zu definieren sind) voran und haben somit erhebliche Auswirkungen auf Wahrnehmungskategorien des Selbst und des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Insofern ist das Eingeständnis dieser umgreifenden Mechanismen Grundlage einer jeden ernsthaften Auseinandersetzung mit diesem speziellen fotografischen Zweig. Eben darauf mag auch ein gewisses Unwohlsein, das Modefotografien durchaus auslösen können, zurückzuführen sein. Denn trotz ihrer unverkennbaren Wirkung ist der Modefotografie von Seiten der Wissenschaft erst zögerlich Aufmerksamkeit entgegengebracht worden. Seit Ende der neunziger Jahre ist das Thema jedoch immer mehr in den Fokus der fächerübergreifenden Forschung gerückt.

Während der kommerzielle Ursprung der Modefotografie in den Sphären des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens weniger problematisch erachtet zu werden scheint, werfen die Faktoren Kommerzialität und Allgegenwärtigkeit im Bereich der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte evidente Zweifel am Kunststatus auf. Doch wie Isabella Graw in ihrer Studie zum Kunstmarkt einwendet: »Kein Kunstwerk ist an sich wertvoll, sein Wertausdruck findet sich stets woan-

6 Angesichts seiner Vagheit wird der Terminus Identität zunächst mit Bedacht benutzt, soll im Laufe der Untersuchung jedoch deutlicher definiert und im Hinblick auf eine Ablösung von vorgegebenen Identitätsmustern, gemeint sind prinzipiell durch Mode und Medien vermittelte Konstruktionen, verankert werden.

7 Baudelaire, 1990 [c]: 101.

ders.«⁸ Einen fortwährenden Bedeutungsgehalt erhalten Kunstwerke insbesondere durch die Thematisierung innerhalb eines akademischen Diskurses. Im Hinblick auf die Modefotografie ist dabei vor allem das Problem der Selektion aus einem beinahe unerschöpflichen Fundus stets präsent: Welche Fotos erfüllen lediglich eine kommerzielle Funktion und welche können als Nahtstellen von Kunst und Kommerz hervorgehen? Obwohl Ausstellungskuratoren ebenso wie Herausgeber von Bildbänden mit ihrer Auswahl bereits eine Basis für die wissenschaftliche Vertiefung geschaffen haben, bleibt die subjektive Differenzierung zwischen dem Trivialen und dem Bemerkenswerten ein unabdingbarer Aspekt der Auseinandersetzung mit Modefotografien. Zwar weisen die vielschichtigen Funktionsebenen sowie das unmittelbare Wirkungspotential die Modefotografie durchaus als komplexes Thema von beständiger Aktualität aus, doch es sind eben auch genau diese Merkmale, die einer Hinwendung vonseiten der Kunstgeschichte auf paradoxe Weise im Weg zu stehen scheinen. Das Anliegen dieser Arbeit ist daher, anhand der Untersuchung von Tendenzen der jüngeren Modefotografie, einen Beitrag zur Aufarbeitung der Geschichte der Modefotografie zu liefern und zugleich die Komplexität sowie Relevanz des Forschungsgegenstandes aufzuzeigen.

Zur Vorgehensweise

Um nicht nur die Palette an Bildverfahren, sondern zudem auch die komplexen Wirkungsweisen geltend zu machen, ist sich gegen die Darstellung in Form einer möglichst umfangreichen Überblicksarbeit zu den bedeutendsten Fotografen entschieden worden. Dafür werden verstärkt wahrnehmbare fotografische Positionen und Gestaltungsweisen im Hinblick auf bestimmte Aspekte betrachtet und anhand ausgewählter Werkbeispiele veranschaulicht.⁹ Grundlage der Untersuchung ist somit die selektive Auswahl einer Materialzusammenstellung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und stattdessen repräsentativ verstanden werden will. Im Fokus stehen Arbeiten, die in den 90er Jahren im Rahmen von Modestrecken und Werbekampagnen in Mode- und Lifestyle-Magazinen veröffentlicht wurden. Während Modestrecken in der Regel redaktionell bearbeitet und für die Einbindung in ein bestimmtes Magazin produziert werden, wird die Werbekampagne durch Mo-

8 Graw, 2008: 17.

9 Wenn Begriffe wie Fotograf, Künstler und Betrachter im maskulinen Singular verwendet werden, geschieht dies zugunsten der Lesbarkeit und im Sinne einer abstrahierenden Verallgemeinerung, die sowohl weibliche als auch männliche Subjekte meint. In einzelnen Fällen kommt es jedoch vor, dass die Doppelnennung zur Betonung der weiblichen Rolle innerhalb des jeweiligen Kontextes benutzt wird.

dehäuser in Auftrag gegeben.¹⁰ Üblicherweise spielen bei der Umsetzung einer Werbekampagne finanzielle Hintergründe eine größere Rolle als bei der Konzeption einer Modestrecke. Obwohl sich dies restriktiv auf den kreativen Freiraum der Produktion auswirken kann, haben viele der Fotografen, die in dieser Arbeit behandelt werden, ihre gewagtesten und experimentierfreudigsten Werke im Rahmen der Werbekampagne vorgelegt.¹¹ Da sich ab den 80er Jahren einschneidende Entwicklungen in der britischen Printlandschaft vollzogen haben und London sich im darauf folgenden Jahrzehnt immer prägnanter als ein kreatives Zentrum von Mode und Kunst herauskristallisiert hat, werden zu einem großen Teil Arbeiten aus den britischen Lifestyle-Magazinen *The Face*, *i-D* und *Dazed & Confused* sowie Werke von Fotografen, die in diesem Zeitraum hauptsächlich in Großbritannien tätig gewesen sind, beleuchtet. Es wird sich jedoch bewusst gegen die Eingrenzung auf einen bestimmten Entstehungsraum oder Verbreitungskontext entschieden, weil dies den vielfältigen Ausrichtungen von Modefotos ebenso wie dem internationalen Tätigkeitsbereich des Modefotografen nicht gerecht werden würde.

In seinem Aufsatz *Die Fotografie als Botschaft* unterscheidet Barthes zwischen drei Bestandteilen aus denen sich die Botschaft zusammensetzt: der Senderquelle, dem Übermittlungskanal und dem Empfängermilieu. Bereits der Name des Übermittlungskanals (der Zeitung oder, Barthes Analyse weiterführend, zum Beispiel auch der Name einer Website), kann ein Wissen bilden, »[...] das die Lektüre der eigentlichen Botschaft nachhaltig steuern kann.«¹² Durch die Einbeziehung von

10 Venohr unterscheidet in gleicher Weise zwischen den beiden Produktionsweisen. Dabei differenziert sie jedoch konsequent zwischen Werbefotografie, die durch Modefirmen in Auftrag gegeben wird, und Modefotografie, deren Schauplatz die Modestrecke im Magazin ist. Da sich Venohr in erster Linie mit dem Medium Modezeitschrift beschäftigt, erscheint eine strikte Differenzierung schlüssig. Forschungsansätze, die Modefotografie primär als visuelles Erzeugnis betrachten, integrieren indessen meist auch Werbefotografien. Da die vorliegende Untersuchung Modefotografie als fotografische Praxis versteht, deren Werke in verschiedenen Kontexten auftauchen und wirken können, werden beide Erscheinungsformen behandelt. Erwähnt werden sollte in diesem Zusammenhang zudem, dass der Einfluss von Modehäusern auf die Produktion von Modestrecken immer stärker geworden ist. Vgl. Venohr, 2010: 49.

11 Vgl. Bright, 2007: 22.

12 Barthes, 2013 [b]: 11. Besonders die Modestrecke im Magazin ist durch eine Bild-Text-Relation gezeichnet, die eine Lektüre der Fotografien steuern kann. Bereits der Titel der Modestrecke kann die Lektüre der Modestrecke beeinflussen. Insofern die Modenachweise keine bemerkenswerten Abweichungen von der traditionellen Beschreibungsform aufweisen, wird sich in dieser Arbeit auf den fotografischen Gegenstand konzentriert. Zur Bedeutung des Zusammentreffens der Strukturen Text und Bild s. Barthes, 1985 (a).

etablierten Hochglanzmagazinen wie *Vogue*, deren Namen spezifische Assoziationen (Klasse, Luxus, Tradition etc.) hervorrufen, sollen im Hinblick auf den Erscheinungskontext Rückschlüsse auf unterschiedliche Intentionen und Interpretationen des Modefotos gezogen werden.¹³

Aufgrund der Vielfalt innovativer und stilprägender Modefotografien sowie Faktoren wie dem bevorstehenden Jahrtausendwechsel, die auf kollektive Wahrnehmungsschemata einwirken, ist das ausgehende zwanzigste Jahrhundert ein spannungsreicher zu untersuchender Abschnitt. Die 90er Jahre stehen daher im Zentrum des Interesses, jedoch werden Positionen aus der früheren Geschichte der Modefotografie nicht ausgeblendet. »Decades avoid the neatness of their purely temporal boundaries,«¹⁴ äußert sich Michael Bracewell über die Unmöglichkeit präziser zeitlicher Abgrenzungen. Ebenso lassen sich die 90er Jahre nicht als autonome Dekade betrachten. Denn besonders ab den 70er Jahren haben sich solch tiefgreifende und nachwirkende Umbrüche in Bezug auf die Funktionszuschreibung des Modefotos und das Selbstverständnis des Auftragsfotografen vollzogen, dass Namen wie Helmut Newton und Guy Bourdin im Rahmen einer ausführlichen Studie ein wesentlicher Platz zugesprochen werden sollte.

Ausgerichtet ist die Untersuchung des Forschungsgegenstands primär auf einen kunsthistorischen Zugang. Bisher wurde der Modefotografie und besonders der Frage nach ihren komplexen Rezeptionsmechanismen und dynamischen Verhältnissen zu anderen Bildformen von der Kunstgeschichte zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Damit geht die Untersuchung über bisherige Ansätze – die sich meist nicht der speziellen fotografischen Praxis, sondern dem Œuvre eines bestimmten Fotografen angenommen haben – hinaus. Obwohl sich der vergleichende Blick immer wieder auf die Kunstfotografie sowie Traditionen und Verfahren der Kunst

13 Wenn möglich, werden Veröffentlichungsquellen im Original als Bildmaterialien herangezogen. Die Sammlung der National Art Library, London bietet umfangreiches Material, da u.a. die Ausgaben der genannten Magazine beinahe vollständig in den Bestand aufgenommen wurden. Das in ausgewählten Bibliotheken nutzbare digitale Archiv der amerikanischen *Vogue*, das dem Nutzer Zugriff auf sämtliche seit 1892 erschienenen Ausgaben bietet, ist ebenfalls zu erwähnen. Zugunsten der kontextuellen Unterscheidung werden Titel von Modestrecken hier durch die Schreibweise ›Titel‹ kenntlich gemacht und Werke, deren Titel aus Bildbänden oder Ausstellungskatalogen übernommen wurden oder die ursprünglich nicht im Kontext Mode- oder Werbefotografie entstanden sind, kursiv hervorgehoben. Es wird davon ausgegangen, dass eine Herauslösung aus dem ursprünglichen Kontext und die Transformation vom Bestandteil einer Serie zum autonom abgebildeten oder ausgestellten Werk Verfremdungen hervorrufen können.

14 Bracewell, 2010: 19.

richtet, geschieht dies nicht zur Belegung eines Kunst-Kommerz-Gefälles.¹⁵ Wechselwirkungen werden nicht vorab ausgeklammert und allzu selbstverständliche Hierarchieparadigmen sollen in Frage gestellt werden. Aus dem Interesse für genre- und medienübergreifende Prozesse und Bildverfahren entwickelt sich ein interdisziplinärer Ansatz, in dem auch Methoden aus den Film- und Medienwissenschaften, der Soziologie und Kulturwissenschaft Anwendung finden. Durch die Integration relevanter theoretischer Texte zur Fotografie ergibt sich ein detailliertes Bild der diversen Funktionsweisen und Zusammenhänge. Da Mode als Phänomen der Gesellschaft nicht einzig auf die Fotografie als Medium baut, sondern auch durch die Verflechtungen mit anderen Medien neue Moden erschafft und vermittelt, erscheint der Blick auf mediale Relationen ebenso bedeutsam wie die Verortung in einem zeitgenössischen Kontext.

Zum Aufbau der Arbeit

Einleitend wird in I.1.2 der Forschungsstand aufgearbeitet und einige bedeutsame Positionen des Modediskurses werden angesprochen. In einem ersten Schritt wird auf Umbrüche hingewiesen, die im Zusammenhang mit Beschaffenheit und Rezeption von Mode und Modefotografie stehen.

Teil II widmet sich zunächst der Beziehung von Mode und Fotografie. Im Fokus stehen sich wandelnde Funktionszuschreibungen der Modefotografie, die verschiedenen Rollen als Wissens- und Kommunikationsmedium sowie der Versuch einer Definition als fotografische Praxis. Der zweite Teil des Kapitels, der unter dem Leitsatz *Die Eroberung der Kunstwelt* steht, befasst sich mit dem Gleiten zwischen Alltags- und Hochkultur. Im Hinblick auf die verschiedenen Kontexte der Modefotografie (Magazin, Ausstellungsraum, Fotobuch etc.) wird die Entwicklung des Lifestyle-Magazins, vor dem Hintergrund perspektivischer Umbrüche im Bereich der Kunst und der Wechselwirkungen zwischen Kunst- und Modebetrieb, skizziert. Schließlich wird die Frage nach der Autorschaft angesprochen und das Interesse auf den Modefotografen und sein Selbstverständnis als Auftragsfotograf/Künstler gerichtet.

In Teil III wird die Modefotografie als Bestandteil einer Welt begriffen, die maßgeblich auf visuelle Eindrücke baut und in der Bilder allgegenwärtig sind. Es wird nachgegangen, wie sich Modefotografie als Vermittlungssystem der Mode zur Vergangenheit verhält und wie ihre Produzenten aus dem Bilderfundus von Hoch- und Populärkultur schöpfen. Besonderes Augenmerk wird auf Rezeptionsmechanismen gelegt, die durch Verschränkungen von Tradition und Innovation ausgelöst werden. Der zweite Teil des Kapitels rückt die Gestaltungsweisen und Prozesse der

15 Die Bezeichnung des Kunstfotografen bezieht sich im weiteren Verlauf auf Fotografen, deren Werke primär im Rahmen der Kunst präsentiert und rezipiert werden.

analogen und der digitalen Bildgestaltung in den Mittelpunkt. Ansätze der Bilderzählung und die Erschaffung neuer Bildwelten werden näher betrachtet. Zuletzt wird ein Blick auf Nick Knights Online-Projekt SHOWstudio unternommen, um intermediale Bezüge von Fotografie und Film sowie die Verknüpfung mit den neuen Medientechnologien zu veranschaulichen.

In Teil IV verdichtet sich die Analyse auf eines der Hauptmotive – den Körper. Die These wird formuliert, dass der Körper im Modefoto ebenfalls den Mechanismen der Mode unterliegt. Daraus ergeben sich Fragen zur ästhetischen und funktionalen Beschaffenheit der dargestellten Körper: Wie werden anhand fotografischer Strategien Körper konstruiert und welche Wirkung forcieren die scheinbar gegenläufigen Tendenzen des authentischen und des künstlichen Körpers? Die Entwicklung des digitalen Bildes soll als einschneidendes Moment kenntlich gemacht werden, da es besonders im Hinblick auf die Konstruierbarkeit des Körpers von Interesse ist und die Wahrnehmung des Körpers innerhalb des technischen Fortschrittes zur Diskussion stellt.

Der Körper bleibt in Teil V ein signifikantes Motiv, das auf wesentliche Aspekte des Lebens hinweist. Als Schnittstelle der Bereiche Mode, Sex und Tod dient der Körper der gezielten Ansprache und Erzeugung von Bedürfnissen, Wünschen und Ängsten. Aus dieser Perspektive betrachtet, lassen sich weitere Aussagen zu Regeln und Tabus der Modefotografie ableiten und Tendenzen der Kunst sowie gesellschaftliche Zusammenhänge werden diskutiert.

Im abschließenden Kapitel, das den Titel *Mode als Fotografie* trägt, wird der Status- und Funktionswandels des Modefotos resümierend betrachtet und die jüngsten Entwicklungen der Modefotografie werden angesprochen. Anhand eines Vergleiches von Printmedien und Onlineveröffentlichungen werden aktuelle Tendenzen erwähnt und ein Ausblick zur Stellung des Magazins als Schauplatz der Modefotografie formuliert.

1.2 ZUR REZEPTION VON MODEFOTOGRAFIE UND MODE

Der Bezug zu gesellschaftlich relevanten Themen, die gleitende Position innerhalb einer Kunst-Kommerz-Relation als auch die Dualität von Ästhetik und Inhalt liefern diverse Anknüpfungspunkte zur Auseinandersetzung mit Modefotografien und haben den Weg für komplexe Fragestellungen bereitet. Das Vorhaben dieses einleitenden Kapitels ist zunächst die Darlegung des Forschungsstandes. In diesem Zusammenhang sollen bemerkbare Veränderungen hinsichtlich der Rezeption der Modefotografie als fotografische Praxis sowie bestimmte Aspekte, die zu einem Rezeptionswandel beigetragen haben, angesprochen werden.

Anschließend wird sich dem Forschungsgegenstand über den Begriff der Mode angenähert. Denn es ist anzunehmen, dass sich Wesenszüge, die der Mode zugesprochen werden, auch auf die Wahrnehmung des vermittelnden Mediums Fotografie auswirken. Auffallend ist, dass sich der Blick auf das Phänomen Mode häufig nicht auf dessen ästhetische Beschaffenheit richtet, sondern auf die Funktionen, die es im Zusammenleben erfüllt. Mode wird demnach vorwiegend im Alltag verortet und mit Assoziationen des Banalen verknüpft. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts stellt sich jedoch ein Paradigmenwechsel ein, der mit einem Definitionswandel der Mode einhergeht. Selbstverständlich erheben die folgenden Ausführungen zum Modediskurs nicht den Anspruch, die gesamte Diskussion um Prozesse und Funktionen der Mode zu beleuchten. Stattdessen werden vor dem Hintergrund dieses Umbruchs wiederkehrende Schlüsselbegriffe (unter anderem Mode und Stil, Abgrenzung und Zugehörigkeit, Klasse und Subkultur) eingeführt.

1.2.1 Modefotografie als Diskurs

»Frustratingly lacking in British culture is an established critical and historical framework within which to consider fashion photography«,¹⁶ bemängelt Val Williams in ihrem Text, der 1998 anlässlich der Ausstellung *Look at Me. Fashion and Photography in Britain 1960 to the Present* im gleichnamigen Katalog erschienen ist. Williams These wird aufgegriffen und es wird eingangs die Frage nach ihrer Legitimität gestellt (nicht nur in Bezug auf die britische Modefotografie, sondern im Allgemeinen auf die Modefotografie als fotografische Praxis). Kernanliegen ist eine Wiedergabe der Forschungssituation und die Überlegung, welche Faktoren ein Aufgreifen des Themas Modefotografie vorantreiben.

Im Dezember 1975 erscheint in der *New York Times* eine Rezension der aktuellen Wanderausstellung *Fashion Photography: Six Decades*, verfasst von dem Kunstkritiker Hilton Kramer. Der Zeitungsartikel mit dem aussagekräftigen Titel

16 Williams, 1998: 99.

The Dubious Art of Fashion Photography befasst sich primär mit dem Kunstanspruch der Modefotografie und dem Widerstand des fotografieinteressierten Publikums. Aufgrund des Sensationsgehaltes prognostiziert Kramer der Ausstellung viel Erfolg und spricht ihr somit in erster Linie Unterhaltungspotential zu, zieht den Aspekt der Bildung allerdings nicht in Erwähnung. Stattdessen weist er auf die Gefahren der musealen Präsentation hin, da dieser Schritt den erkämpften Status des Mediums Fotografie ins Wanken bringen könne. Kramer lehnt die Integration der Modefotografie in den Kunstkontext zwar nicht entschieden ab, aber er kritisiert das überblicksartige Ausstellungskonzept. Demnach seien einige Werke, unter anderem jene von Cecil Beaton und Irving Penn, zu Recht ins Ausstellungsprogramm aufgenommen worden, andere empfindet er hingegen als unangebracht, da sie lediglich in Anbetracht des Fotografennamens ausgewählt worden seien.¹⁷

In Kramers Ausführungen zeichnen sich verschiedene Unsicherheiten im Umgang mit Modefotografien außerhalb ihres kommerziellen Kontextes ab. Auslöser ist die Sorge um den Verlust des Kunstsehens des Mediums Fotografie. Es folgt die Problematik des Selektionsprozesses und die Frage, welche einzelnen Werke eine Erhöhung durch den Kunstbetrieb erfahren sollten. Der wohl prägnanteste Unsicherheitsfaktor bezieht sich auf die Definition der Modefotografie als eigenständigen Bereich der Fotografie. Kramer teilt die Modefotografie vereinfachend dem Fotojournalismus zu. Im Hinblick auf das gesteigerte Interesse an sowie die neuesten Entwicklung innerhalb der Modefotografie, erkennt er jedoch, dass diese Zuordnung nicht mehr ohne Weiteres möglich ist. Insbesondere das Aufgreifen von Themen wie Mord, Gewalt und Perversionen löst Unverständnis aus. In dem Versuch, diese fotografischen Tendenzen zu kategorisieren, ordnet er beispielweise Newtons Modefotos einem Subgenre der Pornografie zu. Kramer beendet seine Besprechung mit der Behauptung, dass die Geschichte der Modefotografie zu einem Ende gekommen sei und dafür etwas Neues ihren Platz eingenommen habe.¹⁸

Erst die Erweiterung des modefotografischen Repertoires um ungewohnte und zuweilen verstörende Themen hat die Modefotografie ins gesellschaftliche Bewusstsein gerückt und öffentliche Diskussionen um die Darstellung von Sex, Gewalt und der modernen Frau entfacht. Im Vorfeld zu Kramers Ausstellungsbesprechung ist die Mai-Ausgabe der amerikanischen *Vogue* erschienen, in der Modestrecken von Deborah Turbeville sowie Helmut Newton zu sehen gewesen sind und die Empörung unter den Lesern ausgelöst haben. Aufgrund der ungewohnten Darstellungsweise der Frau haben die Aufnahmen derart schockierend gewirkt, dass viele

17 Kramer, 1975: SE28.

18 Kramer, 1975: SE28.

Leser ihr Zeitschriftenabonnement kündigten.¹⁹ Harrison betont, in welchem Maße das Erlebnis einschneidend für die Rezeption der Modefotografie gewesen ist, denn zuvor war sie selten derart Gegenstand einer öffentlichen Diskussion.²⁰ Das Genre ist zu einem meinungsbildenden Thema geworden, das kontroverse Reaktionen hervorrufen kann. In dieser Hinsicht kann man Kramer zustimmen, wenn er behauptet, dass die Geschichte der Modefotografie – so wie sie bisher wahrgenommen wurde – vorbei sei.

Die Geschichtsschreibung der Modefotografie scheint zu diesem Zeitpunkt jedoch erst zu beginnen. Vier Jahre nach Kramers Artikel und dem Skandal um die *Vogue*-Bilder erscheint Hall-Duncans Standardwerk *The History of Fashion Photography* (1979), eine erste Aufarbeitung der Geschichte der Modefotografie. Der Katalog wird zwei Jahre nach der gleichnamigen Ausstellung veröffentlicht und bespricht die verschiedenen bedeutenden Stilrichtungen in chronologischer Abfolge. Einleitend stellt Hall-Duncan die Ziele ihrer Arbeit dar, zu denen die Skizzierung stilistischer Entwicklungen und die Betrachtung der Modefotografie in Relation zu Kunst, Gesellschaft und anderen fotografischen Bereichen gehören. Sie beendet ihre Einleitung mit einer Referenz an Kramers Artikel und einem Gegenentwurf zu der Befürchtung, die Eingliederung der Modefotografie in den Kunstkontext könne den Status der Fotografie gefährden. Die kritische Auseinandersetzung mit Modefotografien wirke sich hingegen bereichernd auf das Medium aus und betone die stilistischen Möglichkeiten des Mediums Fotografie, wendet Hall-Duncan ein.²¹

Bereits zu Beginn ihrer Untersuchung zeichnen sich die bereits besprochenen charakteristischen Problematiken ab: Die Frage nach den konkreten Anfängen der Modefotografie und nach der Abgrenzung zu anderen fotografischen Bereichen. Mit dem Piktorialismus beginnend ordnet Hall-Duncan bestimmten Zeiträumen stilistische Titel zu und verfolgt Entwicklungen anhand von Beiträgen bekannter Modefotografen. In der Gegenwart angekommen, resümiert Hall-Duncan, dass sich in den 1970er Jahren eine Tendenz zu innovativen Werbekampagnen abzeichnet und die Zukunft der Modefotografie daher ungewiss sei. Die Autorin knüpft mit ihrer Prognose explizit an Kramers Artikel an und spricht zum Schluss die Herauslösung des Modefotos aus dem Kontext des Magazins und die Transformation zum Einzelwerk an. Hall-Duncan verdeutlicht, dass sich die Schwerpunktsetzung gewandelt

19 Kramer erwähnt zwar nicht den Skandal um besagte *Vogue*-Ausgabe, zieht jedoch beide Fotografen als Exempel für die aktuellen Entwicklungen heran. Ausführlicher wird der Skandal hier in Kapitel V besprochen. S.a. Edkins, 1990: 30 und Newton, 1998: 311.

20 Harrison, 1991: 233.

21 Hall-Duncan, 1979: 13.

hat und nicht mehr die inhaltliche Einbettung in das Magazin als Priorität gilt, sondern die formale Qualität des Einzelfotos.²²

Das Magazin und die Ausstellung sind als mögliche Stationen des Modefotos die treibenden Kräfte, die beeinflussen, wie Modefotografie wahrgenommen wird. Neben der chronologischen Betrachtungsweise sind die Untersuchungen bestimmter Zeitfenster, Tendenzen, Fotografen, Modehäuser oder Printmedien häufig gewählte Methoden, sich mit Modefotografien auseinanderzusetzen. So gibt es beispielsweise mehrere Publikationen, die sich der Geschichte des Magazins *Vogue* und dort veröffentlichten Arbeiten widmen. Einen umfassenden Überblick zur Geschichte des Hochglanzmagazins bietet die von Norberto Angeletti und Alberto Olivia verfasste und zusammengestellte Monographie *In Vogue* (2006), die Fotografen als Künstler mit individuellen Positionen wiedergibt, ihre Arbeiten aber auch in ein Netzwerk von beteiligten Akteuren einbettet.²³ Da auch international weniger bekannte Magazine, wie beispielsweise das britische Magazin *Nova* (1965-1975), mitunter starken Einfluss auf die Printmedienlandschaft und Entwicklung der Modefotografie genommen haben, sind auch sie zum Gegenstand der Geschichtsschreibung geworden.²⁴ Die Dominanz von Monographien, die zu hauseigenen Publikationen vom Verlagshaus oder Mitwirkenden herausgegeben werden, zeigt jedoch auch, dass der Blick von außen ein vergleichsweise seltener ist.

Genannt sei an dieser Stelle auch Polly Devlins *Vogue. Geschichte der Modefotografie* (1980). Die Journalistin, die lange Zeit für die britische und die amerikanische Ausgabe der *Vogue* tätig gewesen ist, schafft in ihrem begleitenden Text den historischen Rahmen für die nach Jahrzehnten geordneten Fotografien. Das Vorwort stammt von Alexander Liberman, langjähriger künstlerischer Leiter des Condé Nast Publikationshauses sowie Bildhauer, Maler und Fotograf. Er beginnt mit einem Erklärungsversuch für das aktuelle Interesse an der Modefotografie, das er der Faszination für Macht zuschreibt – womit er die neue Macht der Frau, die Macht der Mode sowie die bildliche Macht der Fotografie meint.²⁵ Die These ausführend geht er im weiteren Verlauf auf gesellschaftliche Aspekte ein und insbesondere auf die Rolle der Frau in Modefotografie und Gesellschaft. Liberman spricht der Fotografie dabei in erster Linie einen dokumentarischen Wert zu: Sie erschafft »eine Art Erinnerungsbank [...], die Auskunft gibt, wie die Frauen zu einem gegebenen Zeit-

22 Vgl. Hall-Duncan, 1979: 9, 14-30 und 221-222.

23 Die Autoren veranschaulichen insbesondere wie die jeweiligen Chefredakteure auf die Ausrichtung und das Erscheinungsbild des Hochglanzmagazins eingewirkt haben. S. Angeletti/Olivia, 2006.

24 S. Gibbs, 1993.

25 Liberman, 1980: 7.

punkt und in einer bestimmten Gesellschaft ausgesehen haben.«²⁶ Dabei unterscheidet Liberman nicht zwischen fotografischen Einsatzgebieten und den strittigen Aspekt der Konstitution als Kunst erachtet er als redundant: »Die Frage, ob Fotografie Kunst ist oder nicht, hat relativ wenig zu bedeuten.«²⁷ An anderer Stelle äußert sich Liberman entschiedener zu der Thematik und spricht der Fotografie den Kunststatus ab, da Fotografie und Kunst für ihn schlichtweg unter verschiedene Kategorien kreativer Ausdrucksformen fallen.²⁸ Ähnlich wie Baudelaire verweigert er der Fotografie den Kunstanspruch und betont ihre dokumentarischen Leistungen. Allerdings spricht er dem Fotografen das Vermögen zu, den Ausdruck zeitgenössischer Schönheit einzufangen – eben jene Fähigkeit, die Baudelaire an Constantin Guys geschätzt und ihn in seinen Augen als Maler des modernen Lebens ausgezeichnet hat.²⁹

Die Platzierung in einen vorwiegend sozialen und teils deutlich feministisch ausgerichteten Diskurs hat, laut Williams, zur Folge, dass die Modefotografie vom allgemeinen Kunstkontext ausgeschlossen wird.³⁰ Man kann Williams zustimmen, dass Modefotografie häufig vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlichen Relevanz wissenschaftlich behandelt wird. Doch genau diese Einbettung in ihren zeitgenössischen Entstehungsrahmen, die besonders durch die Frauenbewegung in den 70er Jahren Impulse erhalten hat, trägt in vielerlei Hinsicht erheblich zur kritischen Betrachtung der Modefotografie bei.

In den 80er Jahren wächst auch das Interesse, das der Person Modefotograf entgegengebracht wird. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der Katalog zur Ausstellung *Shots of Style* (1985), die von 1985 bis 1986 im Victoria & Albert Museum für Kunst und Design in London stattfand. David Bailey hat die Fotografien ausgewählt, während Harrison als Kunsthistoriker und Kurator den dazugehörigen Text verfasst und die Fotografien in eine historische Abfolge platziert hat.³¹ Die Entscheidung, einem bekannten britischen Modefotografen die Selektion zu überlassen, spricht für die wachsende Wahrnehmung des Modefotografen als Individuum mit persönlicher Sichtweise.

26 Liberman, 1980: 18.

27 Liberman, 1980: 18.

28 Alexander Liberman in: Farber, 1984: 22.

29 »Most photographers who interest us [*Vogue*; Anm. der Autorin] are the ones who can capture women as ›modern‹ –the word that is used today as opposed to ›beautiful‹ – which means to portray women who are part of their time.« Alexander Liberman in: Farber, 1984: 22. Vgl. Baudelaire, 1990 [a]: 296-298 und 320.

30 Williams, 1998: 99.

31 Harrison, 1985.

Obwohl die Frage nach dem Gehalt an Kunst und/oder Kommerz immer präsent ist, haben sich die Anschauungsweisen erweitert und sind komplexer geworden, wie die vielfältigen Ansätze zu Stilentwicklung und Rezeptionsästhetik veranschaulichen. 1991 erscheint die Monographie *Appearances*, in der Harrison die Modefotografie von 1945 bis 1991 behandelt und damit, laut Williams, das Ausbleiben ausführlicher Studien durchbrochen hat.³² Harrison stellt die fotografische Praxis als eigenständigen und untersuchungswürdigen Bereich dar, der auch komplexe Inhalte wiedergeben und von sozialer, kultureller und politischer Bedeutung sein kann. Harrison beschließt sein Buch ebenfalls mit der Feststellung, dass die Modefotografie – wie wir sie kennen – zu einem Ende gekommen sei.³³ Im Gegensatz zu Kramer legt er diese Entwicklung jedoch durchaus positiv aus. Denn gerade dadurch, dass sich Modefotografie für kulturelle und soziale Zusammenhänge öffnet, kann sie nicht mehr als banal abgetan werden. Dementsprechend lautet Harrisons finale Aussage: »Fashion photography has forced itself into photographic discourses.«³⁴

Im selben Jahr veröffentlicht die Aperture Foundation eine Sammlung von Aufsätzen zu diversen Teilbereichen der Modefotografie unter dem Titel *The Idealizing Vision. The Art of Fashion Photography*. Susan Brights Monographie *Art Photography Now*, deren Erstauflage 2005 ebenfalls im Aperture Verlag erschienen ist, unterteilt die Arbeiten herausragender zeitgenössischer Fotografen in sieben Sektionen, zu denen Modefotografie als eigenständige Kategorie gehört. Als Verleger der traditionsreichen gleichnamigen Zeitschrift sowie von Fotobüchern und Publikationen zum Thema Fotografie erklärt die Aperture Foundation Modefotografie als anerkannten Einsatzbereich des Mediums, der für ein fotografieinteressiertes Publikum von Relevanz ist.

In dem Katalog zur Ausstellung *Archeology of Elegance* (Deichtorhallen Hamburg, 2002) wird das Bestreben, eine Geschichte der Modefotografie zu schreiben, nicht in Form der chronologischen Aufarbeitung umgesetzt. Stattdessen wird ein Zeitfenster von zwanzig Jahren (1980-2000) betrachtet und der Versuch unternommen, verschiedene Stilrichtungen und modefotografische Positionen in vier Kategorien zu unterteilen: Glamour, Punk Rock, High-Tech/Futurismus und Kunst. Dadurch werden die Pluralität der Stilrichtungen und die kreative Vielfalt in den Fokus gerückt. Außerdem wird durch die umfassenden Schlüsselrubriken auf geteilte Erfahrungen hingewiesen.

Analysen, in denen sich der Modefotografie mit ausdrücklich kunsthistorischen Erfassungsinstrumentarien und Methoden genähert wird, ist oft eine strikte

32 Vgl. Williams, 1998: 99.

33 Harrison, 1991: 300.

34 Harrison, 1991: 300.

Gegenüberstellung von Kunst und Kommerz anzumerken. Kranzfelders 1993 erschienene Untersuchung zu Surrealismus und neuerer Modefotografie greift den Vergleich zwischen Kunst und Modefotografie als Leitgedanken auf und betrachtet die Modefotografie in erster Linie im Hinblick auf die Aneignung von künstlerischen Stilmitteln. Wobei sich die Modefotografie, Kranzfelder zufolge, durch ihre Trivialität sowie einen Mangel an Selbstreflexion auszeichnet und »sie versucht, sich oft den Anschein von gewagt und tabubrechend zu geben, [...] über billige Imitation aber nicht hinauskommt.«³⁵ Beim Lesen von Kranzfelders Ausführungen verfestigt sich der Eindruck, dass es der Modefotografie an einer eigenen theoretischen und historischen Grundlage mangelt. Dies hat zur Folge, dass sie im direkten Vergleich zu kunsthistorischen Vorläufern leicht als oberflächlich und imitierend abgetan wird.

Eine gängige Veröffentlichungsform, die gewöhnlich darauf abzielt, die Komplexität des Forschungsgegenstandes zum Ausdruck zu bringen, ist die Eingliederung von Essays in Sammelbände. Dabei werden die einzelnen Essays häufig in Relation zu diversen Perspektiven auf Fotografie oder Mode gesetzt und auf diese Weise medien- sowie genreübergreifende Prozesse betont. In *Fashion Cultures* (2000) ist zum Beispiel ein Essay von Elliott Smedley über Modefotografie erschienen, das einen wesentlichen Beitrag zur Aufarbeitung der realistischen Ästhetik in den 90er Jahren geliefert hat.³⁶ Der von Eugénie Shinkle herausgegebene Sammelband *Fashion as Photograph* (2008) gibt durch das breite Spektrum an vorgestellten Betrachtungsweisen die Komplexität der Modefotografie wieder. Perspektiven, die im Modesystem oder Kunst- und Kulturbetrieb zu verorten sind, eröffnen neue Sichten auf Mechanismen der Produktion und Rezeption. Während Perspektiven aus der Kunstgeschichte sowie den Kultur- und Medienwissenschaften über die Fachgrenzen hinweg die Vielschichtigkeit des Forschungsgegenstandes verdeutlichen und verschiedene Erkenntnisinteressen verfolgen.

Da Modewissenschaft als deutlich abgegrenzte Disziplin noch nicht besteht, findet die Mode als Interessengebiet in verschiedenen Wissenschaftsgebieten ihren Platz.³⁷ Daher können auch besonders Fachpublikationen zur Mode Impulse für die wissenschaftliche Annäherung an Modefotografie geben. Als exemplarisches Beispiel hierfür kann der seit 1997 von Valerie Steele, Direktorin des Museums am Fashion Institute of Technology (FIT), herausgegebene und viermal jährlich erscheinende Band *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture* angeführt werden.³⁸ Die Bände enthalten Essays zu diversen Themen, die auf soziologi-

35 Kranzfelder, 1993: 150.

36 Smedley, 2000.

37 S. Lehnert, 2013: 11.

38 Steele, 1997.

sche, kulturwissenschaftliche, kunsthistorische oder ähnliche Ansätze ausgerichtet sind. Innerhalb dieses offen gehaltenen wissenschaftlichen Austauschs nimmt in sporadischen Abständen auch die Modefotografie ihren Platz ein.

Im neuen Jahrtausend wird die Tendenz, Modegeschichte anhand wissenschaftlicher Theorien darzulegen, stets präsenter. Diesbezüglich ist speziell auf Rebecca Arnolds *Fashion, Desire and Anxiety. Image and Morality in the 20th Century* (2001) sowie Caroline Evans *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and Deathliness* (2003) hinzuweisen. Während die Mode in kunsthistorischen Beiträgen zum Thema Modefotografie oft nur angeschnitten oder schlichtweg negiert wird, beschränkt sich die Literatur zur Mode häufig nicht auf ihr eigenes Gebiet, sondern Fotografie wird als fester und unabdingbarer Bestandteil erachtet. Evans und Arnold integrieren Fotografien, um ihre Thesen zur Mode zu unterstützen und machen durch diesen Ansatz deutlich, dass eine Wechselwirkung stattfindet. Die Theoretisierung der Mode – wie sie insbesondere in Großbritannien und den USA verfolgt wird – kann eine Grundlage sein, an die Betrachtungen zur Modefotografie anknüpfen können.

Abseits von Fachzeitschriften, Sammelbänden und Monographien ist die Tageszeitung zum Informationsträger aktueller Tendenzen in der Mode und Modefotografie geworden. Dass oftmals eben nicht Kunsthistoriker, sondern Journalisten Modefotografien besprechen, scheint eine weitere These von Williams zu bestätigen: »Journalists (usually fashion or style journalists) have become the main chroniclers of fashion photography.«³⁹ Der nahe Bezug zur Mode und die hieraus resultierende Aktualität erwecken die Aufmerksamkeit der Journalisten von Tageszeitungen wie der *Süddeutschen Zeitung* oder der *New York Times*. Obwohl diese Quellen durchaus bedeutsam sind und Themen aufgreifen, die einem großen Teil der Öffentlichkeit entgehen würden, sind diese Medien meist gegenwartsorientiert und das Modefoto als Ereignis gerät schnell wieder in Vergessenheit.

Primär ist es dem Interesse der Ausstellungsbetriebe zu verdanken, dass Geschichten der Modefotografie geschrieben und festgehalten werden. Auffallend hierbei ist ein Wandel des zeitlichen Interesses. Statt chronologischer Übersichts-schauen, hat sich der kuratorische Fokus zunehmend auf ausgewählte künstlerische Positionen und Themenschauen zur jüngsten Vergangenheit verlagert. Zu Beginn des neuen Jahrtausends präsentiert die Ausstellung *Imperfect Beauty. The Making of Contemporary Fashion Photographs* im Victoria & Albert zeitgenössische britische Modefotografie. Der begleitende Ausstellungskatalog von Charlotte Cotton (2000) legt den Fokus auf die kollaborativen Produktionsprozesse und setzt sich hauptsächlich aus Interviews mit Fotografen, Artdirectors und Stylisten zusammen.

39 Williams, 1998: 99.

Ferner deutet der Titel auf ästhetische Vorstellungen und einen Wandel im vorhergegangenen Jahrzehnt hin.⁴⁰

Die 1990er Jahre stehen auch im Mittelpunkt von *Fashioning fiction in photography since 1990* (2004), der ersten Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, in der sich ausschließlich dem Thema Modefotografie angenommen wird. Die Kuratorinnen Susan Kismaric und Eva Respini haben mit der Ausstellung und dem ergänzenden Katalog einen wertvollen Beitrag zur Bedeutung des narrativen Elements in Modefotografien geliefert und den Einfluss des Films sowie die Tradition des Schnappschusses verdeutlicht.⁴¹

Im deutschsprachigen Raum legt 1990 die umfassende Ausstellung *Modefotografie von 1900 bis heute* im Kunstforum Länderbank Wien den Grundstein zur historischen Auseinandersetzung. Der Direktor des Kunstforums hat die Intentionen der Ausstellung als Darbietung eines »beinahe lückenlosen Bild[es] aller für die Entwicklung der Modefotografie bedeutenden Fotografen [...]« ausgelegt, in der »[...] insbesondere die Leistungen der deutschen Modefotografie nach 1945 erstmals im internationalen Kontext präsentiert werden.«⁴² Gewiss ist eine beinahe vollständige Übersicht über diesen Zeitraum ein hochgestecktes Ziel. Aber die Bemühungen, die deutsche Modefotografie innerhalb ihres international ausgerichteten Wirkungsraumes in ihrer Herkunft zu verorten, verdeutlicht die Auswirkungen der Vertreibung und Unterdrückung kreativen Potentials durch die Nationalsozialisten.

Besonderes Bemühen, die Modefotografie in Deutschland als erhaltungs- und ausstellungswürdiges Objekt zu etablieren, kann man F.C. Gundlach zusprechen. Anlässlich seines 65. Geburtstages hat der Modefotograf, Sammler und Kurator 1991 einen großen Bestandteil seiner Kollektion der Fotografischen Abteilung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gestiftet und somit einen neuen Sammlungsschwerpunkt begründet.⁴³ Diese Sammlung bedeutender modefotografischer Arbeiten hat die Basis für diverse Ausstellungen und Publikationen geboten, an denen Gundlach mitgewirkt hat. Erwähnenswert ist mitunter der Katalog zur Ausstellung *Mode-Körper-Mode* (2000), der eine chronologische Übersicht der internationalen und vor allem der deutschen Modefotografie vom Ende des 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts bietet. Darüber hinaus haben ausstellungsbegleitende Veranstaltungen den Gedankenaustausch über Definition und Vielfalt der Modefotografie initiiert. Die Publikation zum gleichnamigen Symposium *Schnittstellen. Mode und Fotografie im Dialog* (2010 veröffentlicht) hat für die Schwerpunkte die-

40 Vgl. Cotton, 2000: 6-7.

41 S. hierzu besonders Kismaric/Respini, 2000: 12, 22 und 25-26.

42 F.C. Gundlach in: Kat.Ausst. *Modefotografie*, 1990: 7.

43 S. Wilhelm Hornbostel in: Kat.Ausst. *ModeWelten*, 1991: 5.

ser Untersuchung einige relevante Beiträge, zum Beispiel zu den Arbeiten Steven Meisels sowie zum Modeblog The Sartorialist von Scott Schuman, zusammengetragen.⁴⁴

Obwohl sich im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein Umbruch in der Rezeption von Modefotografien beobachten lässt und der fotografischen Praxis eine bisher ungewohnte Aufmerksamkeit zugesprochen wird, bleibt die Grenze zwischen Kunst und Modefotografie meist noch deutlich spürbar. Gerade dieses Paradoxon scheint jedoch immer öfters zur ausführlichen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Einsatzgebiet anzuregen. In *Chic Clicks. Modefotografie zwischen Auftrag und Kunst* (2002) wird die Gültigkeit der Unterscheidung zwischen in Auftrag gegebenen und frei entstandenen Arbeiten kritisch hinterfragt. Dabei stehen vor allem Werke aus den 1990er Jahren im Fokus. Ebenfalls auf dieses Jahrzehnt ausgerichtet ist die Ausstellung *Not in Fashion. Photography and Fashion in the 90s*, die 2010 im Frankfurter Museum für Moderne Kunst zu sehen ist und deren Titel bereits auf ein komplexes Zusammenspiel von Fotografie und Mode hinweisen will.

1.2.2 Mode und Gesellschaft

Im 19. Jahrhundert werden die Begriffe Mode und Modernität insbesondere durch Baudelaire geprägt, der in seinen Schriften beide in einem Zuge verwendet. Er erkennt in ihnen das fortwährende Streben nach Schönheit und den Versuch, sich einem Ideal zu nähern. So setzt sich für ihn das Schöne aus zwei Elementen zusammen: dem Ewigen und Unveränderlichen sowie dem zeitlich Bedingten, das abhängig von der Epoche der Mode ist. Damit definiert er das Ideal als eine unbeständige Kategorie, der man sich lediglich annähern kann, die letztendlich aber unerreichbar bleibt. Modernität definiert Baudelaire als das Vorübergehende, Entschwindende und Zufällige.⁴⁵ Er versteht die Mode als bestimmte Haltung einer Epoche, als »flüchtige, vergängliche Schönheit des gegenwärtigen Lebens.«⁴⁶ Folglich spricht sich Baudelaire dagegen aus, die Kleidermode als belanglos abzutun. Stattdessen weist er auf ihre Bedeutung im Prozess der Annäherung an ein zeitgenössisches Ideal hin. Die Frau nimmt hierbei eine Schlüsselrolle ein, denn die Schmückung ihres Körpers und der Drang, besser als die Natur erscheinen zu wollen, gehören, so

44 S. Rüter, 2010 und Kessemeier, 2010. Das Symposium fand 2008 im Rahmen einer Retrospektive zum Werk Gundlachs statt. Durch die Umsetzung von parallelen Veranstaltungen, in denen nicht nur Gundlachs Schaffen im Fokus stand, wurde der Leitgedanke bekundet, ein breites Spektrum der Fotografie zu fördern.

45 Baudelaire, 1990 [a]: 301.

46 Baudelaire, 1990 [a]: 320.

Baudelaire, zu den Rechten und Pflichten ihrer Weiblichkeit und tragen zur Lebendigkeit der Mode bei.⁴⁷ Baudelaires Schilderungen zum Schönheitsdrang der Frau weisen, ähnlich wie die Ausführungen zur individuellen Beschaffenheit des Dandys, auf die Bedeutung hin, die Kleidung als Element des gesellschaftlichen Zusammenlebens zugesprochen werden kann.⁴⁸

Mit seiner Wertschätzung der Mode als Phänomen der Moderne sowie als Ausdruck der eigenen Zeit ist Baudelaire lange Zeit eine Ausnahme geblieben. Die Warenkonnotation, primäre Verortung in eine weibliche Interessenssphäre und die von Baudelaire geschätzte Eigenart der Vergänglichkeit haben dazu geführt, dass die Mode von vielen Autoren als redundantes Thema erachtet wurde.⁴⁹

1879 eröffnet Friedrich Theodor Vischer seinen Aufsatz *Mode und Zynismus* mit der Feststellung, dass nachdenkliche Menschen gewöhnlich besseres im Sinne hätten, als sich mit der Mode zu beschäftigen. Doch in Zeiten extremer Geschmacksverstöße sehe er es als nachdenklicher Beobachter als seine Aufgabe an, auf die Verrücktheiten der Mode hinzuweisen.⁵⁰ Im Zuge seiner detaillierten Beschreibungen zeitgenössischer Modeirrtümer offenbart Vischer eine wesentliche Charakteristik der Mode: Trotz ihrer scheinbaren Belanglosigkeit verfügt sie über die Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu erregen und dadurch zu einem gesellschaftlichen Thema zu werden. Mode spielt sich demnach vorwiegend im öffentlichen Raum ab, wird dort präsentiert und von aufmerksamen Beobachtern wie Baudelaire, aber auch von weitgehend desinteressierten wie Vischer, wahrgenommen und bewertet. Als Ursachen der modischen Geschmacksverstöße erachtet Vischer die Schnelligkeit der Mode und den Drang zum stets Neuen. Im Gegensatz zu Baudelaire schätzt er ihre Flüchtigkeit nicht als ein Streben nach Schönheit, sondern erkennt darin den Verfall des Guten und Bewährten.⁵¹

Der Ursprung der Mode ist eng mit der Entwicklung der westlichen Gesellschaft verbunden und kann im Grunde nicht losgelöst von der Geschichte des Kapitalismus betrachtet werden.⁵² Gilles Lipovetsky zufolge bezog sich die Mode im 19.

47 Baudelaire, 1990 [a]: 314.

48 Zum Dandytum bei Baudelaire und vergleichsweise Fürst von Pückler-Muskau Beschreibung von George Brummel s. Baudelaire, 1990 [a]: 306-310 und Fürst von Pückler-Muskau, 1985: 19.

49 Der Bedeutung des Warenaspekts zeichnet sich in Benjamins Schriften über Baudelaires Paris als Geburtsstätte der Moderne und der Schlüsselfigur der Prostituierten ab. Vgl. Benjamin, 1974 [b]: 164.

50 Vischer, 1986: 34 und 77.

51 Vischer, 1986: 50.

52 S. weiterführend Wilson, 2003: 16-46.

und zu Anfang des 20. Jahrhunderts inhaltlich meist auf Kleidung.⁵³ Aber durch ihre vielfältigen Manifestationen und Inhalte hat sich die Mode zu einem komplexen und vielseitigen Phänomen entwickelt. Malcolm Barnard, ein aus den Disziplinen der Soziologie und Philosophie stammender Bildwissenschaftler, weist darauf hin, dass der Begriff Mode immer in ein Netzwerk aus anderen Begriffen eingebettet und benutzt wird. Je nach Kombination kann sich auch die Bedeutung des Begriffes Mode verändern.⁵⁴ Unterschiedliche Wissenschaftsgebiete haben sich der Frage gewidmet, wie der abstrakte Begriff Mode zu definieren ist und wie Mode in der Gesellschaft funktioniert. Bedeutende Impulse zur ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Thema haben um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert kritische Positionen aus der Soziologie geliefert.

Thorstein Veblen beschreibt den Modewechsel in seiner 1899 verfassten Gesellschaftsstudie, die den bissigen Titel *Theory of the Leisure Class* trägt, als Kreislauf des Konsums, in dem die Mode primär das Prinzip der »demonstrativen Verschwendung« erfüllt: Dem erworbenen Objekt wird als Reaktion auf den unerfüllbaren Versuch, den Schönheitssinn vollkommen zu befriedigen, ein angeblicher Nutzen zugesprochen. Infolge der Täuschung stellt sich ein Gefühl der Unerträglichkeit ein und der Kreislauf wird geschlossen, indem erneut Zuflucht in einer neuen Mode gesucht wird.⁵⁵ Allerdings bezweckt der Konsum nicht nur die persönliche Befriedigung, sondern zielt hauptsächlich auf eine Zurschaustellung finanzieller Verhältnisse ab. Es liegt nahe, dass sich Kleidung dafür besonders eignet.⁵⁶

In Georg Simmels Schrift *Die Mode* (1911) wird Kleidung ebenfalls als ein Instrument zur Demonstration gesellschaftlicher Verhältnisse auslegt. So sind Moden bei Simmel immer Klassenmoden, die zwei gegensätzliche soziale Bedürfnisse bedienen: verbinden und unterscheiden. Demzufolge unterliegt der Modewechsel einem festen Zyklus, in dem sich die obere Klasse durch neuartige Modeobjekte von den unteren Klassen äußerlich abgrenzt. Im weiteren Verlauf des Prozesses übernimmt die untere Klasse jedoch diese Mode und daraufhin entsteht wieder eine neue Mode.⁵⁷ Simmel charakterisiert den Modezyklus als Kreislauf der verantwortungslosen Nachahmung, in dem insbesondere die unteren Klassen nicht aktiv teilnehmen, sondern lediglich imitieren.⁵⁸

53 Lipovetsky, 1994: 16.

54 Barnard, 2002: 10.

55 Veblen, 1994: 43-62 und 108-109.

56 Veblen, 1994: 103-115.

57 Simmel, 1986: 180-181.

58 Simmel, 1986: 180-181. Das von einer Form der Passivität ausgehende Erklärungsmodell dient ebenfalls dazu, die dominante Präsenz der Frau in der Mode zu erläutern. So legt Simmel das weibliche Interesse an der Mode als Resultat des schwachen sozialen Standes

Eduard Fuchs merkt allerdings bereits 1906 an, dass im Hinblick auf die Ziele des Kapitalismus eine Aufrechterhaltung der Unterscheidungsfunktion immer schwieriger wird. Da ein hoher Absatzmarkt erst durch die modische Masse ermöglicht wird, wird die Gesellschaft äußerlich einer Demokratisierung unterzogen.⁵⁹ Zwei Jahrzehnte nach Fuchs' Prognose vollzieht sich ein einschneidender Wandel des Schönheitssinnes, der als Schritt zur modischen Demokratisierung der Gesellschaft ausgelegt werden kann. Die mühelose Imitierbarkeit des reduzierten und zugleich schicken Modestils der 1920er Jahre, geprägt durch Coco Chanel, schränkt die Erkennbarkeit der sozialen Herkunft ein. Das Ideal der Klasse wird von anderen modischen Merkmalen wie Jugend und Schlankheit abgelöst. Parallel dazu wird ein out-of-date-Sein zum neuen Massentabu. Demnach bedeutet Demokratisierung in diesem Zusammenhang, so auch Lipovetsky, nicht Gleichheit.⁶⁰

Grundlegende Veränderungen hat das konventionelle Theoriemodell von Mode und Klasse mit dem Aufkommen jugendlicher Subkulturen erfahren. Der im Bereich der Kulturwissenschaft zu verortende Autor Dick Hebdige definiert den Begriff Subkultur als »a form of resistance in which experienced contradictions and objections to this ruling ideology are obliquely represented in style.«⁶¹ Die traditionelle Klassentheorie wird bei Hebdige von Problemstellungen abgelöst, die um die Begriffe Identität und Masse kreisen. Dementsprechend verfolgt er die These, dass Stile gesellschaftliche Spannungen visualisieren und die Konstruktion von alternativen Identitäten stereotypische Klassen- und Geschlechtergegebenheiten in Frage stellt.

Der Anthropologe Ted Polhemus, dessen Untersuchungsschwerpunkte sich hauptsächlich Fragen um Mode und Körpermodifizierung widmen, bricht, ähnlich wie Hebdige, mit der Allgemeingültigkeit des sogenannten »trickle-down«-Modells, unter das auch Simmels klassenbedingte Nachahmungstheorie fällt.⁶² Polhemus erachtet ebenfalls die 1970er als Jahrzehnt der Wandlung: Zuvor bezog die Mode ihre Autorität in erster Linie aus dem Mangel an Alternativen. Im Laufe der 60er Jahre wird die Mode jedoch vielfältiger und am Ende des folgenden Jahr-

und der Unselbstständigkeit der Frau aus. Veblen unterscheidet im Hinblick auf das Prinzip der demonstrativen Verschwendung zwischen männlicher und weiblicher Kleidung. Denn die Frau repräsentiert anhand ihrer Kleidung den Stand des Hausherrn. Vgl. Simmel, 1986: 190, 193 und Veblen, 1994: 105-106, 110-111.

59 Fuchs, 1986: 173.

60 Lipovetsky, 1994: 59-60 und 63.

61 Hebdige, 1979: 133.

62 Vgl. Hebdige, 1979: 96 und Polhemus, 1994: 8-13.

zehnts ist eine Diversität modischer Stilrichtungen zu beobachten.⁶³ Der Autor behandelt und kategorisiert in seiner Untersuchung unterschiedliche Street-Styles, die, so Polhemus, traditionelle Funktionen des Ausdrucks von Zugehörigkeit zu stammesähnlichen Gruppenstrukturen erfüllen.⁶⁴ Die Möglichkeit, zwischen alternativen Stilen wählen zu können, geht einher mit dem Prozess, Entscheidungen zu treffen und die Wahrnehmung seiner Person gezielt zu beeinflussen. Diese bewussten oder unbewussten Entscheidungen können als Botschaften aufgefasst werden und machen die Mode zu einem Phänomen, das folglich als Kommunikationsform verstanden werden kann.⁶⁵

Der kommunikative Aspekt von Kleidung hat die Mode insbesondere für die Semiotik zu einem interessanten Thema gemacht. Roland Barthes gehört mit der *Sprache der Mode* (im Französischen 1967 publiziert) zu den Ersten, die sich methodisch mit dem Thema Mode auseinandergesetzt haben.⁶⁶ Im Hinblick auf Barthes These, dass die reale Kleidung zum Zwecke der Kommunikation individuell genutzt und aktualisiert wird, stellt sich jedoch die Frage, ob überhaupt von einer allgemeinen Lesbarkeit von Kleidungs-codes ausgegangen werden kann und wie eindeutig diese sind.⁶⁷ Gerade im Hinblick auf die Zunahme von Alternativen scheint die Frage gerechtfertigt. So beschreibt Polhemus die 90er als Jahrzehnt, das sich durch eine auffallende Heterogenität an Stilen auszeichnet. Die Abgrenzungen deutlich identifizierbarer Gruppierungen haben sich sukzessiv aufgelöst, mit dem Resultat der Diversität. Als Ursachen dieser Entwicklung nennt Polhemus die Präsenz jugendlicher Subkulturen in den Medien und die daraus resultierende Entwicklung eines modehistorischen Bewusstseins. Die Generation der 90er Jahre verfügt über angesammeltes Wissen, aus dem sie schöpfen, Stilelemente entnehmen und zu neuen Konstruktionen zusammenfügen kann. Um es mit den Worten Polhemus' zu beschreiben – dem Träger von Kleidung steht am Ende des 20. Jahrhunderts ein »supermarket of style« zur Verfügung, aus dem sich nach dem Prinzip »sample and mix« bedient und Neues geschaffen werden kann.⁶⁸ Die Pluralität der Stile offenbart das Potential zum individuellen und kreativen Umgang mit Kleidung und Mode.

Die akademischen Perspektiven, die sich mit Bedeutung und Funktion von Mode auseinandersetzen, sind ebenfalls vielfältiger und disziplinenübergreifend

63 Polhemus, 1994. S.a. Lipovetsky, 1994: 88-96 und 103-120.

64 Polhemus, 1994: 13-16.

65 Zur Kommunikationstheorie s. Barnard, 2002 und 2007.

66 Barthes, 1985 (a).

67 Vgl. Barthes, 1985 (a): 14-15 und weiterführend Campbell, der das Sprachmodell mit dem Turm von Babel vergleicht. Campbell, 2007: 159-160.

68 Polhemus, 1994: 128-134.

geworden. Lange Zeit haben vornehmlich Soziologen (mit Simmel und Veblen wurden hier nur die wohl bekanntesten frühen Vertreter ausgewählt) dem Thema angenommen. Im Zuge des Aufkommens neuer Methoden und erweiterter Fachbereiche haben sich die Blickwinkel und Fragestellungen vervielfacht. Als allgegenwärtige Erscheinung, die Produktions- sowie Distributionsprozessen unterliegt und zugleich ein Verhältnis mit individuellen Körpern eingeht, bietet sich die Mode als Gegenstand zur Untersuchung durch interdisziplinäre Forschungsdisziplinen (zum Beispiel Gender- oder Culture Studies) an.⁶⁹ Innerhalb des Modediskurses auftauchende Schlüsselbegriffe wie Identität, Zugehörigkeit oder Pluralität verweisen darauf, dass Kleidermode eine gewisse Ambivalenz innewohnt und dass sich die Modedefotografie als ihr Medium in diesem Spannungsfeld zwischen Individuum und Masse bewegt.

69 In den 90er Jahren hat sich besonders in den USA und Großbritannien ein reges akademisches Interesse an der Mode entwickelt. Zu jüngeren interdisziplinären Forschungsansätzen s. weiterführend Craik, 2009: 115-117.