

Jule Hillgärtner

Mode, Fotografie und der Augenblick ihres Zusammenspiels

Kleider formen unseren Körper. Per Schulterpolster, Pumphose und Push-up ist einiges möglich. Je nach Trägermodell wird betont oder verschleiert: Dank Slim-fit oder Loose-cut kann der Blick gelenkt und abgelenkt werden. Mehr noch als sich im Sinne der Funktionskleidung vor Sturm, Regen und Kälte zu schützen, gilt es, sich modisch vor Blicken zu wappnen, die einen treffen wie der Blitz. Derartige Überlegung scheint gleichermaßen aktuell wie geläufig und schließlich auch nichts Neues zu sein, insofern Mode und Körper als Statussymbole anzusehen sind, die es schon seit jeher gibt.¹ Es ist das dichte Flechtwerk aus „Schutz, Scham, Schmuck“,² wie Roland Barthes es aufzählt, das die Mode und jene, die sie tragen, zum Hingucker macht. – Erst recht dann, wenn eine Kamera ins Spiel kommt. Denn eben dieses Verhältnis von Verhüllen und Ausstellen, Führen und Verführen, anders gesagt: das altbekannte Spiel von Sehen-und-Gesehen-werden, wird mit der Fotografie ins Extrem getrieben. Ganz und gar im Sinne eines Hinguckers verstärken Mode und Fotografie sich gegenseitig, verknüpfen sich, werden zu dem, was ‚Modedefografie‘ heißt und stellen jeweilige Charakteristika eindrucksvoll facettenreich vor Augen.

Es geht an dieser Stelle also nicht einmal mehr um den Versuch, sich mit den verschiedenen Argumenten zur Abgrenzung von Kunst und Kommerz zu beschäftigen, sondern um Mode–Fotografie als solche und um jenen Bindestrich dazwischen, der auf dieses Zusammenspiel verweist. Es geht darum, dass die Modedefografie eine Fotografie ist – das ist keine These, sondern eine Tatsache.

Bemerkenswert ist, dass sich in der Mode–Fotografie zwei Künste zusamm tun, deren Kunst–Sein nicht immer schon derart anerkannt war, wie es mittlerweile in Museen und Galerien bestätigt und durch Forschung und Literatur bestärkt wird. Konnte die Fotografie sich schon vor Längerem von der Festlegung aufs Dokumentarische befreien, wird sie unterdessen

zum Hilfsmittel, das uns erlaubt, über das Angewandte in der Mode hinauszublicken. Spätestens im Ausstellungskontext, aber auch schon im Buch oder in manchem Magazin, kommt nämlich die Fotografie als ein Medium daher, das den Blick an sich thematisiert, schärft und auf die Probe stellt, weswegen unsereins zum sensiblen Hinsehen verführt wird, um sogar dort *Bilder* wahrzunehmen, wo wir sie erst einmal kaum vermutet hätten, wie etwa in der Naturwissenschaft oder im Katastrophengebiet.

Was derartige Aneignung von Themen und Motiven angeht, macht das Modefoto keine Ausnahme. Im Gegenteil: Es hat sich „im Verlauf des gesamten 20. Jahrhunderts in einem permanenten Prozess der Öffnung nach außen und der Hybridisierung auf neue Gebiete vorgewagt. Heute besitzt die Modedefografie keinen spezifisch künstlerischen oder soziologischen Bezugsrahmen mehr. Unablässig erfindet sie ihre Grundlagen, ihre Ursprünge, neu und schöpft aus allerlei Einflüssen beziehungsweise existenziellen Gebieten.“³ Existentiell ist das fotografische Bild per se: Die Fotografie handelt immer vom „Dagewesensein einer Sache“,⁴ das sie – bisweilen in gnadenloser Unabhängigkeit vom jeweiligen Motiv – auf einer gestalteten, nach außen hin abgegrenzten, daher möglicherweise bildhaften Fläche präsentiert. „Dagewesen“ ist das Abgebildete irgendwo und irgendwann einmal vor der Linse des Fotoapparates. Im Augenblick der Aufnahme wurde etwas fixiert, was seitdem als Foto zeitlich wie örtlich losgelöst ist vom ursprünglichen Entstehenszusammenhang.

Beide, Fotografie und Mode, sind auf das Momentane angewiesen: Schließlich ist hier nicht von Bekleidung die Rede, sondern von Mode. Mode, wie sie sich unablässig wandelt und neu formuliert, wird tatsächlich allein in der Momentaufnahme anschaulich: immer im Unterschied zum Vorher-Nachher, immer als Abbild eines Trends, der wie ein Wimpernschlag vergeht. Was modern ist, erscheint schneller und schneller

schon vom nächsten Entwicklungsschritt überholt. Und zwar sowohl in der saisonalen Kleidermode, als auch was den Stand der Technik zur Bildaufzeichnung und -verarbeitung anbelangt. Wie ohnehin in der Fotografie, demonstriert sich deshalb umso nachdrücklicher im Mode-Abbild die Vergänglichkeit. Nicht nur weil das Foto, wie Roland Barthes schreibt, „das Schicksal des (vergänglichen) Papiers [teilt...]: Angegriffen vom Licht und von der Feuchtigkeit, verblaßt es, erschöpft es sich und verschwindet; man kann es nur noch wegwerfen.“⁵ Ähnlich wie die papierene Spitzenkante, die das Bild von Früher umrahmt, wird auch die textile Borte mit der Zeit porös. Ohnehin aber ist das, was im Foto zu sehen ist, unwiederbringlich vorbei. Schließlich hat sich angesichts einer Aufnahme der Referent, auf den sie verweist, längst schon verflüchtigt und hat sich inzwischen anders gekleidet, ist definitiv älter geworden oder lebt schon gar nicht mehr. – Auch in Zeiten der digitalen Bilder hat sich an diesem fotografischen Grundzug kein bisschen etwas geändert. Schließlich können wir das Foto nur in Abfall verwandeln, wie Barthes es zugespitzt formuliert. Spätestens dann, wenn sich die persönliche Verbundenheit mit den abgelichteten Personen und Situationen im Laufe der Zeit erledigt hat, wandert das Foto von der Schublade in den Papierkorb – ob der analog oder digital funktioniert macht dabei keinen bedeutenden Unterschied.

„Die Photographie [...] muß wesentlich dem Zeitpunkt ihrer Entstehung zugeordnet sein“,⁶ stellt daher Siegfried Kracauer angesichts des Porträts seiner Großmutter fest, die 1864 abgelichtet worden war. Gerade mal vierundzwanzig war die damals junge Frau und kaum älter die Fotografie. „Längst ist das Urbild vermodert. Mit den erinnerten Zügen aber hat die nachgedunkelte Erscheinung so wenig gemein, daß die Enkel sich erstaunt dem Zwang unterwerfen, in der Photographie der fragmentarisch überlieferten Ahnfrau zu begegnen.“⁷ Diejenigen, die das Gedächtnisbild betrachten, können darin kaum noch einen Bezug zum lächelnden Mädchen von damals erkennen. Um das verwandtschaftliche Verhältnis nachzuvollziehen, sind sie auf die Glaubwürdigkeit ihrer Eltern angewiesen. Für alle jüngeren Generationen könnte die Großmutter gleichfalls auch eine Freundin derselben sein, ein x-beliebiges Mädchen, das so immerwährend

lächelt wie die Puppen im Friseurgeschäft. Sie könnte modellhaft stehen für die jugendlichen Damen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wird per Fotografie ein „archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient. Vor den Augen der Enkel löst sich die Großmutter in modisch-altmodische Einzelheiten auf. [...D]ie Tracht, die nach Verflüchtigung ihres Trägers allein den Kampfplatz behauptet – eine Außendekoration, die sich verselbständigt hat.“⁸ Je länger der Zeitpunkt der Aufnahme her ist, desto weniger gibt sich darin die Großmutter zu erkennen und umso mehr zeigt sich das, was einst modern war als völlig überholt: Man meint im alten Lichtbild „einen Augenblick der verflossenen Zeit zu erblicken, der Zeit, die ohne Wiederkehr abläuft.“⁹ Selbstverständlich gilt das nicht bloß für die mädchenhafte Ahnin und ihr damals zeitgenössisches Kostüm. Aus Kracaues Sicht erscheint auch die Fotografie als Bildträgerin „vermodert“ und wir – wie immer, wenn es ums Kamerazeugnis aus alten Zeiten geht – denken bei seiner Beschreibung gern an ein winziges Bildchen in schwarzweiß mit schmückender weißer Spitzenborte.

Ähnliches gilt auch für die Sprache, mit der Kracauer das buchstäblich Altmodische im Foto benennt: mit „Chignons“, „in der Krinoline und dem Zuavenjäckchen“.¹⁰ Doch Details, die aus der Mode gekommen sind und inzwischen auch aus dem Sprachgebrauch, rückt das fotografierte Anziehpüppchen einmal mehr in weite Ferne. „Das Modezeichen tritt schlagartig und fertig in die Welt; es entsteht jedes Jahr neu [...]. Gerade an dem Umstand, daß es der Zeit entzogen ist, verrät sich die Arbitrarität des Zeichens: die Mode entwickelt sich nicht, sie ändert sich; ihre Lexik ist jedes Jahr neu – wie die einer Sprache, die zwar ihr System stets beibehält, aber das ‚Kleingeld‘ ihrer Wörter regelmäßig abrupt austauscht.“¹¹ *Die Sprache der Mode* analysiert Roland Barthes, der dazu strikt zwischen realer Kleidung und solcher unterscheidet, die in einen (sprachlichen oder bildlichen) Code transformiert wurde. Lässt sich in der beschriebenen Kleidung das Vestimentäre mit Wörtern formulieren, spielen in der Abbildung vielmehr Formen und Farbtöne die entscheidende Rolle. Doch ist bekanntermaßen weder die Fotografie noch die Sprache eine „Blaupause des Realen“, und „auch unter noch so guten

Bedingungen seiner Präsentation erschöpft das ‚Sehen‘ eines realen Kleidungsstücks nicht seine Realität.“¹² Sie kann bloß ein Verweis darauf sein, ein Abbild mit allen Vorzügen und Nachteilen: Im kleinen Format lässt es sich problemlos betrachten, transportieren und lagern, aber das fotografierte Kleid lässt sich eben nicht auf der Haut tragen, den Schnitt nicht am Körper spüren, geschweige denn hören, wie der Stoff rauscht, raschelt oder knistert. Das Bild wärmt nicht und der Bildträger schmiegt sich nicht an. Nur betrachtend können wir auf Tuchfühlung gehen. Wenn es also in der Modefotografie einzig und allein darum ginge Kleidungsstücke, Schnitte, Materialien zur Schau zu stellen, dann wäre das damit bisher entwickelte Darstellungsvermögen einigermaßen kläglich. Dann müsste man sich wundern, wieso bei Tillmans, bei Teller und Co wieder und wieder Menschen zu sehen sind, die Mode tragen oder auch nichts.

Aber ganz offensichtlich dreht es sich um etwas Anderes: ums Hinsehen nämlich, um den Blick. Unabhängig davon, aus welcher Perspektive er kommt, von welcher Person er ausgeht und worauf er sich richtet, ist der Blick auf Gegenwärtigkeit, aufs Dasein angewiesen. Er findet immer im Jetzt statt und nur im Jetzt. Jetzt treffen sich zwei, es kommt zur Interaktion: ‚Ich weiß, dass du mich siehst.‘ Sobald dazwischen ein Fotoapparat geschoben ist, ist dieser Blick kein schweifender, sondern ein fokussierender; kein flüchtiges Darüberhinwegsehen mehr, sondern ein optischer Fingerzeig mit Nachdruck per Auslöseknopf. Wie folgenreich dieser Sekundenbruchteil ist, scheint allen an der Aufnahme Beteiligten klar zu sein – sowohl vor als auch hinter dem Apparat. Wenn gleich unfassbar kurz, wird in diesem Moment dauerhaft und schonungslos alles vor der Linse für eine halbe Ewigkeit festgehalten. Deshalb lauert man hinter der Kamera auf den viel beschriebenen ‚fruchtbaren Augenblick‘, deshalb will man in der Porträtsituation ein gutes Bild von sich abgeben, deshalb lächelt Kracauers Großmutter so eindringlich.

Schließlich geht nichts spurlos am lichtempfindlichen Material vorüber. Weil die Fotografie ein indexikalisches Zeichen ist, das heißt „der physikalische Abdruck eines wirklichen Objekts, das zu einem bestimmten Zeitpunkt da gewesen ist“.¹³ Wie ein Schnitt, den die Rasierklinge hinterlässt, der hellgelbe Ton der

Haut, wenn das Blut verdrängt wird sobald man darauf drückt, wie ein blauer Fleck, weil man sich gestoßen hat, wie das Muster des Bikinioberteils auf dem sonnenverbrannten Rücken, so ist das fotografische Resultat eine ebensolche Spur, die beweist, dass hier etwas mit dem Kameraauge abgetastet wurde: nichts mehr und nichts weniger als ein Überbleibsel des Lichteinfalls, der sich im dafür empfindlichen Material niedergeschlagen hat. Hinsichtlich dessen ist nach Philippe Dubois dieses indexikalisch-fotografische Ab-Druck-Bild nur als ein mit dessen Entstehungsmoment direkt verbundenes zu begreifen. Unveränderbar und unwiederbringlich hinterlässt alles – gemäß der fotografischen Abbildgenauigkeit – seine Markierung auf dem Zelluloidstreifen oder Speicherchip. Der Apparat macht keinen Unterschied zwischen Hauptmotiv und Hintergrund, gelungener Pose und verzerrter Miene. Im Foto-Guckkasten gehört schlichtweg alles zur Szene – ob inszeniert oder zufällig. (Dass im Voraus wie im Anschluss an diesen, der Kamera eigenen Aufnahmemoment von denjenigen hinter der Kamera oder vor dem Papierabzug Schwerpunkte gesetzt, Einzelheiten herausgestellt und andere ins Abseits gerückt werden, versteht sich beinahe von selbst.) Gerade jene Unmittelbarkeit von Akt und Effekt ist essentiell für die Fotografie als Index und grenzt ihre bildlichen Resultate radikal von solchen Darstellungsformen ab, die auf anderen Zeichenkategorien gründen.¹⁴ „Wenn in der Fotografie eine unwiderstehliche, lebendige Kraft steckt, wenn in ihr etwas steckt, was mir absolut schwerwiegend erscheint [...], dann dies: *mit der Fotografie ist es uns nicht mehr möglich, das Bild außerhalb des Aktes zu denken, der es generiert.*“¹⁵

Das indexikalische Prinzip der physikalischen Verbundenheit des Fotos mit den Bedingungen, die sich darin einprägten, lässt Dubois im Umkehrschluss das „Prinzip der raumzeitlichen Distanz“ feststellen, die sich mit der Fotografie unüberwindbar zwischen Referent, Resultat und Rezipierende drängt.¹⁶ Was im Grunde vorhin schon mit Kracauer nachvollzogen werden konnte, veranschaulicht sich mit dem Blick auf die Fotografie als Index noch absoluter: Im erzwungenen Nachhinein betrachtet man eine prinzipiell einmalig erzeugte Hinterlassenschaft des fotografischen Vollzugs. Als zunächst einmal fototechnisches Zusammenspiel zwischen ausnahmslos allen, am Ent-

stehungsmoment beteiligten und deshalb im bildhaften Resultat sich niederschlagenden Aspekten, ist der fotografische Akt vergänglich und einzigartig. Demzufolge schließt die Präsenz der Aufnahme die Präsenz seines Entstehungsmoments aus und umgekehrt. Eine Wiederholung unter genau denselben, momentanen Bedingungen ist definitiv ausgeschlossen. Auch deswegen ist hier vom Akt die Rede, von Gegenwärtigkeit, von Szene, Inszenierung und im Grunde genommen von Theater.

„Kurz gesagt: Der Referent bleibt haften.“¹⁷ – Und weil es naheliegend scheint, stellt man sich einen menschlichen Referenten vor. Immerhin kennen wir diese Situation nur zu gut: „Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ‚posierende‘ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild.“¹⁸ Mit dem fotografischen Setting, eröffnet sich ein Gestaltungsspielraum, und zwar auf beiden Seiten des Apparates. Rückwärtig wird zum einen Bildformales (Lichteinfall, Aufteilung, Blickwinkel, Anschnitt...) festgelegt. Zum anderen aber geht von hier aus ein Blick, der das Gegenüber dazu veranlasst, sich ins Verhältnis zur Aufnahmesituation zu setzen: sich in Pose zu bringen wie Barthes, ein Lächeln aufzusetzen wie die Großmutter, sich abgeklärt zu geben, sexy zu wirken oder so als würde man angeblich nicht einmal um die Anwesenheit der Kamera wissen. Die Möglichkeiten zur Selbstdarstellung bleiben ungezählt und hängen von Spielfreude und Vermögen ab. Grundsätzlich aber besteht vor der bildgenerierenden Apparatur die Chance, sich so zu zeigen, wie man wahrgenommen werden will.

Angesichts der Kamera sieht man sich einer selbstdarstellerischen Aufgabe gegenüber und tut letztlich das, was alle ständig tun. Man begibt sich auf die mehr oder weniger orientierungslose Suche nach dem Selbstentwurf, gleicht Eigenwahrnehmung mit Wunschvorstellungen ab, um sich bestenfalls letzteren anzunähern. Schlicht gesagt: Es geht ums Image. Allerdings um eines, das nicht vage Vorstellung bleibt, sondern sich im selben Augenblick als Lichtbild realisiert und manifestiert.¹⁹ Das Körperäußere ist dabei (Re-)Präsentations- und Projektionsfläche; es ist gleichzeitig Substanz, die Potentiale birgt, wie eine einengende Hülle, aus der sich herauszulösen unmög-

lich ist. In gewisser Hinsicht wird aus dem Menschen ein Modell, ob man will oder nicht; aus der Kleidung wird Kostüm, ob verschleiern oder formend. Der bekleidete (und nicht bekleidete) Körper taucht im fotografischen Bild als Anschauungsmaterial auf und ist als referentieller Verweis bildhaft gegenwärtig. Diese Präsenz, die sich durch das Paradox ihrer ständigen Unbeständigkeit, durch ihr ununterbrochenes Auftauchen aus und Auflösen in sich selbst auszeichnet, wird mittels der den einzelnen Moment über sich hinaus festhaltenden Fotografie sichtbar. „Das Ich konstituiert sich stets aufs Neue; Identität wird zu einer nur temporär gültigen Konstruktion, die schon bald abgelöst wird. Antrieb dafür sind seit jeher die unerfüllten Sehnsüchte des Individuums gewesen, ob sie nun Resonanz in Massenmedien finden oder nicht.“²⁰ Facettenreich zeigt sich im Abbild eine gewünschte, verachtete, gewollte, verleugnete, eine posierende, eine verborgene, verheimlichte, geheimnisvolle, inszenierte und authentische, in jedem Fall aber eine fotografierte *Gestalt*. Eine Gestalt, gesehen als Persönlichkeitsentwurf, an dem sich ablesen lässt, dass man nicht alleine war, sondern ein Gegenüber hatte.

Denn die Person mit der Kamera in der Hand, trägt abgesehen von ihrer operatorischen Funktion der formalen Bildgestaltung eine entscheidende Rolle: Stellvertretend steht sie schon jetzt für alle möglichen anderen, die in Zukunft diesen fotografierten Selbstentwurf betrachten könnten. Verbildlicht wird ihre dank Apparat eingefrorene Augenzeugenschaft als Beweis für die aktive Teilhabe am Geschehen, das zu beiden Seiten der Kamera und keineswegs nur im abgeblendeten Bereich davor stattgefunden hat. Die Präsenz der Fotografin oder des Fotografen zeigt sich als signifikanter Gestaltungsfaktor, der sich zwar indirekt, aber gleichfalls indexikalisch ins Bild einschreibt. Wahrnehmen und Wahrgenommen-Werden finden ständig und wechselseitig zu beiden Seiten der Kamera statt, verschränken sich und lagern sich im entscheidenden Sekundenbruchteil in hauchfeinen Schichten auf dem lichtempfindlichen Material ab. Das Wechselspiel zwischen miteinander konfrontierten Positionen ist – ob gezielt oder unabsichtlich – ausschlaggebend für die Gestaltung der Fotografie. Der fotografische Akt müsste daher als einer verstanden werden, der sich aus dem Zusammenspiel aller Akteure im Umfeld der

Kamera ergibt und sich ganz wesentlich durch Zuschauen und Schau-Spielen charakterisiert: ‚Ich weiß, dass du weißt, dass ich weiß, dass du mich siehst.‘ Der fotografische Akt ist ein performativer. So dass hier die Bühne frei wird für Selbstdarstellung und -gestaltung: Was anziehen? Wie sich schminken und frisieren? Was preisgeben und wie sich zeigen – körperlich, politisch, sozial? Banale, aber keine unwichtigen Fragen also, denen man sich vor dem Spiegel stellt – und vielleicht angesichts des kleinen Spiegels im Inneren einer Kamera umso hartnäckiger. Die unbestimmte Identität entwirft, oder grundlegender: *macht* sich im Akt selbst. Entsprechend der philosophischen Tradition des Begriffs, wie er bereits von den Scholastikern gebraucht wurde, bedeutet „Akt“ nämlich genau das: Er „drückt die Passage der Möglichkeit (der Potentialität) in die Existenz aus. Wenn der Akt beinhaltet, daß einem Zustand zum Sein verholfen wird (ein Sein-Machen) bedeutet dies, daß sich der Akt aus zwei Repräsentationsaussagen, dem Machen und dem Zustand, dem Sein zusammensetzt. Das Sein wird dabei vom Machen gelenkt.“²¹ Dieser Akt, samt der Potentiale die er impliziert, lässt sich als Ausgangs- und ständiger Bezugspunkt des fotografischen Prozederes begreifen. Mit dem Foto als dessen zentrale Verausgabung holt der Akt einmal mehr aus, vergrößert seinen Spielraum und schließt auch uns ein, die nachträglich das Bild ansehen. Daher ist der Rezeptions-Akt Teil des fotografischen Aktes. Von Beginn an wird die Betrachtung des Resultats mitgedacht, ja sie markiert sogar den Rahmen, der den fotografischen Akt etabliert. Ebenso wie der das Foto hervorbringende Prozess an sich, ist die Rezeption ereignishaft und kann, einmal stattgefunden, nicht widerrufen und deshalb in ihrer Ursprünglichkeit nicht wiederholt werden. Bildwahrnehmung bedeutet daher immer auch Bilderfahrung, die ein Vorher-Nachher markiert.

Dank des Index’ hat die Fotografie etwas gnadenlos Gleichmachendes. Zumindest der Apparat unterscheidet nicht zwischen Profis oder Laien, wer davor oder dahinter steht, zwischen Kate Moss oder dem intimsten Freund, Corinne Day oder einem, dessen Namen man nicht kennt. Die Kamera macht sie alle gleich, macht ihr Bild, stellt es zur Verfügung und lädt uns ein, diesen – im besten Sinne – naiven Blick auf ein

Bild zu werfen, in dem es Professionelle und Amateure gibt. Was zählt, ist einzig und allein ihre einzigartige jeweilige Markierung, die sie mit dem fotografischen Akt hinterlassen. „Sie verweist nur auf einen einzigen Referenten, auf den *ihrigen*, von dem sie verursacht wurde. Die (fotografische) Spur kann nur *singulär* sein, genauso singulär wie ihr Referent.“²² Wie der Abdruck, den man als individuelles, indexikalisches Merkmal vom Finger macht. Mit diesem Finger, so scheint es, spitzt sich unsere Kontaktaufnahme zur Welt in einem einzigen Punkt zu: Es ist derselbe Finger, mit dem wir Oberflächen berühren und auf jemanden deuten, wenn wir ihn sehen und derselbe, mit dem wir den Auslöser der Kamera betätigen, um diesen Blick zu verewigen. Wahrnehmen, Wahrgenommen-Werden und die stetige Wiederholung dessen gipfeln in einer Art optischem Fingerzeig. Das Zeigen funktioniert hier als ein Hinweis, ein „Sieh-hierher“, das per Knopfdruck dauerhaft sichtbar gemacht wurde: den Körper als Material, die Kleidung als Ausdrucksmittel. Und wenn man genau hinsieht, erkennt man den nachhaltig eingefrorenen Augenblick dieses Schau-Spiels, der die Mode-Fotografie zum gesellschaftlichen Statement macht.

Eine ausführlichere, auch englischsprachige Version dieses Aufsatzes ist unter dem Titel „Displaying the Gaze. On Fashion Photography as Photography“; in: Not in Fashion. Susanne Gaensheimer/Sophie von Olfers (Hrsg.), Bielefeld 2010. S. 44-50.

Endnoten

1. So formuliert etwa Akiko Fukai hinsichtlich der Mode des 19. Jahrhunderts: „The function of clothes then was never related to the body but was related instead to society [...]“ Akiko Fukai: *Visions of the Body – Body Images and Fashion in the 20th Century*, Kyoto 1999, S. 190.
2. Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*, Frankfurt am Main 1985, S. 18.
3. Olivier Zahm: Über die entscheidende Wendung der Modefotografie, in: *Chic Clicks*, Ausst. Kat Boston/Winterthur 2002, Ostfildern-Ruit 2002, T28–T35, hier T30.
4. Roland Barthes: *Das Bild. Rhetorik des Bildes*; in: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 39.
5. Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1989, S. 104.
6. Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 29.
7. Ebenda, S. 22.
8. Ebenda, S. 22f.
9. Ebenda, S. 23.
10. Ebenda, S.22.
11. Barthes: *Sprache der Mode*, S. 221.
12. Ebenda, S. 14.

13. Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hrsg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 1998, S. 73.
14. Der US-amerikanische Semiotiker Charles Sanders Peirce unterschied in seinen *Semiotischen Schriften* von 1893 (hrsg. u. übers. v. Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main 1993) drei Kategorien von Zeichen, auf denen Dubois' Überlegungen aufbauen: Ikon, Symbol und Index. Danach bestimmt sich das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem beim Ikon durch Ähnlichkeit, beim Symbol durch gesellschaftliche, kulturelle etc. Konvention und deutet im Fall des Index' auf eine direkte physische Verbindung zwischen beiden hin: eine Spur, die der Referent hinterlassen hat (z. B. in der Fotografie: Licht, das vom Referenten reflektiert und in die bildhafte Fläche eingeprägt wurde). Allerdings treten diese Zeichenkategorien nicht zwingend in ihrer Reinform auf, sondern sind beispielsweise innerhalb einer Darstellung ineinander verwoben.
15. Philippe Dubois: Der fotografische Akt, 1998, S. 19 (Hervorhebung im Original).
16. Ebenda, S. 95.
17. Roland Barthes: Die helle Kammer, 1989, S. 14.
18. Ebenda, S. 18f.
19. Insofern findet mit der Porträtfotografie eine Annäherung zweier Bildformen statt, die sich anhand der englischen Begriffe von ‚image‘ im Gegensatz zu ‚picture‘ formulieren lässt: Ein imaginäres, phantasiertes Bild zeigt sich – zumindest ansatzweise – als konkret anschauliches.
20. Annette Tietenberg: Karaoke-Solo mit Lacan, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. November 1999, S. 47.
21. Herta Wolf als Herausgeberin im Vorwort zu: Philippe Dubois: Der fotografische Akt, 1998, S. 7-14, hier S. 9f.
22. Philippe Dubois: Der fotografische Akt, 1998, S. 73 (Hervorhebung im Original).
23. Entsprechend blickt Roland Barthes explizit subjektiv auf das Foto im Nachhinein: „Was die Photographie endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können. In ihr weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes.“ Roland Barthes: Die helle Kammer, 1989, S. 12.

Jule Hillgärtner: Mode, Fotografie und der Augenblick ihres Zusammenspiels (6 Seiten); in: kunsttexte.de, KunstDesign-Themenheft 2: Kunst und Mode, G. Jain (Hg.), 2011, www.kunsttexte.de.

Zusammenfassung

Mode und Fotografie spielen zusammen: In ihrer Augenblickshaftigkeit verstärkt die eine die andere, und bei genauem Hinsehen werden Gemeinsamkeiten deutlich: Es geht um das kurzfristige Erscheinungsbild und um das Phänomen von Sehen und Gesehen-Werden. Den theoretischen Hintergrund bilden Siegfried Kracauer und Roland Barthes, die das Fotografische im Mode-Bild nachvollzogen haben, ebenso wie Philippe Dubois, der den Fotografischen Akt als wesentlich beschreibt. Diese Ansätze werden verknüpft, um schließlich jenen performativen Aspekt zu betonen, der offensichtlich wird, sobald Personen vor und hinter der Kamera agieren, um gemeinsam ein Bild zu entwerfen und schließlich dauerhaft festzuhalten.

Autorin

Jule Hillgärtner (*1978) studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Kunstpädagogik in Frankfurt am Main. Als Stipendiatin des DFG-Graduierten-Kollegs „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ an der Universität Frankfurt promovierte sie zur Kriegsdarstellung im eingebetteten Journalismus.

Titel