

Odaliske reproduziert.
Umrisslinien des Aktes im 19. Jahrhundert
zwischen Malerei und Fotografie

SILKE FÖRSCHLER

Wie zentral das Verfahren des Vergleichs für die Bestimmung einer Bildaussage ist, zeigen Erwin Panofskys Ausführungen zur Ikonografie. Das Erfassen eines Bildgegenstandes verläuft über den Vergleich der dargestellten Formen mit Dingen der Alltagswelt. Das Dargestellte wird mit alltäglichen Ereignissen, wie zum Beispiel dem Ziehen des Hutes zur Begrüßung, in Verbindung gebracht. Um die Bedeutung von etwas Dargestelltem zu entschlüsseln, bedarf es, laut Panofsky, einer »gewissen Sensibilität« und der Vertrautheit mit Bräuchen und Traditionen eines Kulturkreises. Im zweiten Schritt wird das Thema erfasst, indem das zuvor festgestellte Motiv in das bestehende Bildrepertoire eingeordnet wird. Den »eigentlichen Gehalt« eines Bildes, also dessen Bedeutung, erkennt man, indem man Bildmotive beschreibt und klassifiziert und sie dann als Symptom von etwas »anderem«, einer historischen Epoche, einer Nation, einer Klasse oder eines religiösen oder philosophischen Hintergrunds lesen kann. Verglichen wird hierbei, wann und in welchem Zusammenhang Themen, repräsentiert durch Bildmotive, auftauchen, sichtbar gemacht werden und wie sie sich voneinander unterscheiden.¹

1. Vgl. Erwin Panofsky: »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996 [1939], S. 36-67. Wissenschaftlich verortet wird die Ikonografie durch Panofsky anhand eines Vergleichs mit der Ethnografie. Er fordert: Wie in dieser Wissenschaft menschliche Rassen beschrieben und klassifiziert werden, solle dies mit Bildern geschehen. Damit wird die Ordnung aus der Biologie, für die Foucault herausgearbeitet hat, dass sie seit dem 18. Jahrhundert Klassifizierungen von Einzelwesen über den Vergleich der sichtbaren Strukturen vornimmt und so eine

Vergleiche von Bildinhalten und Motiven sind in der Kunstgeschichte eine legitime Methode, um eine Bildaussage zu bestimmen, Darstellungstraditionen herzustellen oder auch Typen- und Stilgeschichten zu schreiben. Vergleiche auf ikonografischer Ebene werden in der Regel über Mediengrenzen hinweg gezogen, ohne mediale Differenzen zu thematisieren.² Dabei wird übersehen, dass diese sich häufig schon in historisch zeitgenössischen Diskursen festmachen lassen. Anschließend an die diskursarchäologische Methode Michel Foucaults verstehe ich Diskurse als den Darstellungen vorgängig und sie strukturierend. Foucault schlägt für die Malerei eine Analyse der Diskurse vor, die um Raum, Tiefe, Farbe, Licht, Proportionen, Inhalte und Umrisse geführt werden. Er geht weiterhin davon aus, dass Diskurse in Techniken und Motiven Gestalt annehmen, komplex auf das Dargestellte bezogen sind und im Verhältnis zu diesem stehen.³ Um das »ganze Feston des *Sichtbaren* und des *Sagbaren*, das eine Kultur in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick kennzeichnet«⁴, zu

Rassenklassifizierung etabliert, aufgegriffen und als kunsthistorisches Verfahren propagiert. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1974, S. 279-287. – Für die Diskussionen dieses Aufsatzes danke ich herzlich Tilo Renz.

2. Als Beispiel ist Aby Warburgs Bildatlas *Mnemosyne* zu nennen, der Fotografien zu Themenkomplexen auf Tafeln kombinierte. Manche Tafeln vereinen Werbeplakate, Briefmarken, Zeitungsausschnitte und künstlerische Objekte. Weiblichen Aktdarstellungen des 19. Jahrhunderts widmen sich aus ikonografischer Perspektive Beatrice Farwell: *Manet and the Nude: a Study of Iconography in the Second Empire*, London 1981, sowie Gerald Needham: »Manet, »Olympia« and Pornographic Photography«, in: Thomas B. Hess, Linda Nochlin (Hg.): *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art 1730-1970*, London 1972, S. 81-89.

3. Vgl. hierzu Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S. 276f. Foucaults Methode der Archäologie wendet sich gegen etwas Vordiskursives der Malerei, etwas Visionäres oder eine leere, nackte Bedeutung, die durch eine spätere Interpretation freigesetzt werden müsste. Genau dieser vordiskursiven Materialität eine Bedeutung zu geben, versucht beispielsweise Sybille Krämer mit dem Begriff der Spur. In Abgrenzung zu Marshall McLuhan und Niklas Luhmann arbeitet sie das Verhältnis zwischen einer Materialität des Mediums und einer konventionellen Semantik heraus. McLuhan setzt das Medium mit der Botschaft gleich, während Niklas Luhmann Medium und Form, also Zeichenträger und Bedeutung, unterscheidet. Krämer vergleicht Medien mit dem Unbewussten, da beide allein durch Spuren in Erscheinung treten. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73-94.

4. Michel Foucault: »Worte und Bilder« [1967], in: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften 1*, Frankfurt am Main 2001, S. 794-797, hier S. 795.

beschreiben, kann sich die Analyse in zwei Richtungen bewegen, von den Diskursen zum Artefakt und vom Artefakt zum Diskurs.

Dass mediale Differenzen, wie in der Ikonografie, unberücksichtigt bleiben, gilt nicht generell für kunsthistorische Ansätze. Unterschiedliche Medien werden aufeinander bezogen, wenn es sich beispielsweise um Grafiken handelt, die als Vorstudien für ein zu interpretierendes Gemälde herangezogen werden oder um Fotografien, die als Studien für Körperdarstellungen in der Malerei fungieren.⁵ Diese Verknüpfung unterschiedlicher Medien geht häufig mit einer Hierarchisierung bildgebender Verfahren einher. In zunehmendem Maße finden sich allerdings in den letzten Jahren Ansätze, die neben dem ikonografischen Gehalt von Bildern ihrer Medialität einen eigenen Wert zuerkennen und deren Einfluss auf die Bedeutungsproduktion berücksichtigen.⁶ Doch wann sind Vergleiche über Mediengrenzen hinweg für

5. Zu diesem Vergleich anhand einzelner Künstler siehe: Sylvie Aubenas: »Modèles de peintre, modèles de photographie«, in: Dies. (Hg.): *L'Art du nu au XIXe siècle, le photographe et son modèle, exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France François-Mitterrand, 14 octobre 1997 – 18 janvier 1998*, Paris 1997, S. 42-67; Dominique de Font-Réaulx: »Courbet et la photographie: L'Exemple d'un peintre réaliste, entre vérité et réalité«, in: Aubenas: *L'Art du nu au XIXe siècle*, S. 84-91; Ulrich Pohlmann: »Körperbilder. Akte, Akademien, Anatomien«, in: Ders. (Hg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, München 2004, S. 69-97, sowie Katharina Sykora: »Auf den zweiten Blick. Henri Matisse und die Fotografie«, in: Pia Müller-Tamm (Hg.): *Henri Matisse. Figur, Farbe, Raum*, Ostfildern 2005, S. 331-342. Eine Ausnahme bildet die Fragestellung, der Timm Starl nachgeht. Er untersucht, welche Differenzen, Brüche und Ähnlichkeiten zwischen dem Stilleben in Fotografie und Malerei bestehen. Vgl. Timm Starl: »Nach den Dingen. Die Erfindung des Stillebens durch die Fotografie«, in: *Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 91 (2004), S. 3-14.

6. Vgl. Horst Bredekamp: »Bildmedien«, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2003, S. 355-378; Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.): *Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004; Hildegard Frübis: »Geschlecht und Medium: Natur, Körper und Entdeckerphantasien«, in: Anja Zimmermann (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 331-345; Hans Dieter Huber: »Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien«, in: René Hirner (Hg.): *Vom Holzschnitt zum Internet. Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Bildmedien von 1450 bis heute*, Ostfildern 1997, S. 37-61, sowie Sigrid Schade, Silke Wenk: »Strategien des ›Zu-sehen-Gebens‹: Ge-

eine Bildanalyse legitim, und welche neuen Perspektiven ergeben sich daraus? Illegitim scheint der Vergleich unterschiedlicher Medien in der Kunstgeschichte immer noch zu sein, sobald mediale Verfasstheiten reflektiert werden, ohne sie zu hierarchisieren, da dies Kategorien und Ordnungen der Kunstgeschichtsschreibung wie Gattungshierarchien, Stilgeschichte, die Unterscheidung der Medien in *high and low* missachten und das Subjekt des Künstlers hintanstellen würde. Der Gewinn eines medial vergleichenden Verfahrens, das auf derartige Hierarchisierungen verzichtet, liegt meiner Meinung nach gerade darin, Spezifika der Medien und ihre historische Variabilität besser in den Blick zu bekommen und darüber Interdependenzen verschiedener Medien sowie ihre Effekte auf die Bildproduktion beschreiben zu können.⁷

Ausgehend von diesen methodischen Überlegungen, wird im Folgenden das Motiv der *Odaliske*⁸ in der Malerei mit Aktdarstellungen in der Fotografie verglichen. Dabei gehe ich von Salonkritiken zu Ingres' *Großer Odaliske* aus, um zu zeigen, wie diese Medialität thematisieren, indem sie den Darstellungsgegenstand anhand von Spezifika der Malerei, vorrangig der Linienführung, bewerten. Untersucht wird dann, auf welche Weise sich der Malerei zugeschriebene mediale Charakteristika in der formalen Gestaltung, insbesondere der Umrisslinie, der fotografischen Akte wieder finden lassen. Ich vertrete die These, dass das neue Medium Fotografie, als naturwissenschaftlich abgewertet, durch die Übernahme eines Motivs der Aktmalerei und dessen Darstellungsmodi Anerkennung als Kunst zu erlangen sucht.

Gemälde der *Odaliske* im 19. Jahrhundert transformieren das traditionelle Motiv der *Venus*, indem sie den weiblichen Akt in ein orientali-

schlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte«, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): *Genus*, Stuttgart 2005, S. 144-185.

7. Strukturhomologien zwischen dem Sehen, welches optische Apparate wie Thaumatrope, Stereoskop und Kaleidoskop möglich machen, und dem Sehen, das moderne Kunst voraussetzt, zeigt Jonathan Crary auf. Linda Williams verbindet in Reaktion auf Crary Motiv, Medium und Betrachterblick und macht anhand pornografischer Fotografien deutlich, dass Sehen und Blick geschlechtlich codiert sind und damit Machtpositionen einhergehen. Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996; Linda Williams: »Pornografische Bilder und die ›körperliche Dichte des Sehens‹«, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2003, S. 226-266.

8. Der Begriff *Odalisque* wurde vom türkischen Wort für Zimmer, *Oda*, abgeleitet und im *Grand Larousse du XIXe siècle* mit »femme de chambre esclaves« erklärt.

sches Interieur versetzen. Sie sind Teil des seit Napoleons Ägyptenfeldzug verstärkten Orienthypes. Die räumliche und kulturelle Verlagerung ist für den Vergleich mit der Fotografie relevant, da mit der Orientalisierung des Motivs eine sinnliche Aufladung der Aktmalerei vollzogen wird und zu fragen ist, ob sich diese Aufladung auch in der Fotografie findet. Das Gemälde *Große Odaliske* von Jean-Auguste-Dominique Ingres aus dem Jahre 1814⁹ zeigt einen Rückenakt im Vordergrund, dessen Haut eine große Fläche der Leinwand einnimmt und dessen Blick den Betrachtenden zugewandt ist (Abb. 1).

*Abbildung 1: Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Die große Odaliske*



Die dargestellten Materialien wie ornamentreiche Stoffe, Schmuck, Federn sowie Rauch verweisen auf zeitgenössische Vorstellungen des Orients, die sich aus unzähligen Reiseberichten, Illustrationen und wissenschaftlichen Texten zusammensetzen.¹⁰ Diese Diskursivierung

9. Öl auf Leinwand, 91x162 cm, Musée du Louvre, Paris. Das Gemälde wird 1813 von Caroline Murat, Königin von Neapel und Schwester Napoleons in Auftrag gegeben; gefertigt in Rom, ist es zum ersten Mal 1819 im Salon ausgestellt. 1855, nochmals auf der Weltausstellung in Paris zu sehen, erfährt das Gemälde weitaus mehr Beachtung in der Kunstkritik als bei seiner ersten Präsentation. Im Folgenden beziehe ich mich auf die spätere Rezeption.

10. Zwischen 1704 und 1717 wird die Erzählsammlung *Tausend und eine Nacht* von Antoine Galland ins Französische übersetzt (jedoch erst 1840 von unterschiedlichen Künstlern illustriert), die Perserbriefe von Montesquieu 1721 veröffentlicht und die Ergebnisse der wissenschaftlichen Erfassung Ägyptens zwischen 1809 und 1828 in 23 Bänden publiziert unter dem Namen *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*.

einer anderen Kultur, die mit ihrer Kolonialisierung einhergeht¹¹, vollzieht sich Hand in Hand mit den neu aufkommenden mechanischen Reproduktionstechniken¹², die wiederum auf das alte Medium Malerei Einfluss nehmen. Dass es sich um ein orientalisches Sujet handelt, wird in den zeitgenössischen Besprechungen des Gemäldes nicht erwähnt. Hingegen findet die Malweise in Verbindung mit dem Motiv des weiblichen Aktes ausführliche Beachtung. Der Schriftsteller und Kunstkritiker Paul Mantz schreibt 1846 über das Gemälde:

»Mon Dieu! Si vous avez quelques doutes sur la valeur du dessin de M. Ingres, un simple coup d'oeil jeté sur l'Odalisque (1814) va bientôt les faire disparaître. [...] Ingres a étendu le corps de son Odalisque sur une étoffe d'un bleu des plus vifs; je n'ai pas le droit de blâmer les tons cadavéreux qui s'étalent sous laisselle de la jeune femme et sur toutes les parties que baignent les demi-teintes, [...] Ingres copiant un modèle vulgaire, n'a pas eu l'audace de corriger les faiblesses d'une nature appauvri et dégradée, je le regrette; mais ce qui doit m'occuper surtout, c'est le dessin. L'Odalisque est simplement une étude de femme nue; l'attitude est choisie pour montrer toute l'habileté du maître, les épaules, les reins, les cuisses étalant sans voile la splendeur de leurs formes, serront, j'imagine, autant de prétextes adroitement inventés pour faire voir comment un modèle; les cour-

11. Edward Said legt in seinem Buch *Orientalism*, New York 1978, anhand einer Diskursanalyse literarischer und wissenschaftlicher Texte ausführlich dar, dass seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in den europäischen Wissenschaften der imaginäre Orient als das Andere konstruiert wurde, um seine politische und kulturelle Beherrschung zu legitimieren. Linda Nochlin überführt in »The Imaginary Orient«, in: *Art in America* 9-10/1983, S. 119-131, Said's Ansatz in die Kunstgeschichte. Sie fordert, die Machtstrukturen zu analysieren, innerhalb derer die Orientalisten Bilder produzierten.

12. So enthält beispielsweise die *Description de l'Égypte* zum Teil maschinell gefertigte Gravuren, die Architektur, Fauna, Flora, Menschen und Sitten Ägyptens abbilden. Vgl. hierzu die in Kürze erscheinende Dissertation von Melanie Ulz: *Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeitskonzepte und Differenzkonstruktionen in der napoleonischen Bildproduktion zum Ägyptenfeldzug*. Einer der ersten, heute noch bekannten Fotografen, die Daguerreotypen des »Orients« produzierten, ist Frédéric Goupil-Fesquet, der seinen Onkel, den Maler Horace Vernet, 1839 auf einer Ägyptenreise begleitete. In seinen Schriften *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, die er 1843 veröffentlichte, schildert Goupil-Fesquet seine ersten Versuche, Aufnahmen zu machen. Je einfacher das fotografische Verfahren zu handhaben ist, desto mehr Amateure, Künstler und Schriftsteller fertigen Alben mit Reisefotografien an. Vgl. hierzu auch Sylvie Aubenas: »Les photographes en Orient, 1850-1880«, in: Dies., Jacques Lasarrière (Hg.): *Voyage en Orient*, Paris 1999, S. 18-42.

bes se dérouleront charmantes, et l'ensemble, il faut l'espérer, serra correct et fort: Venez, voyez avec moi.«¹³

Nach Mantz' Besprechung drückt die Aktdarstellung die Opposition von Natur und Kunst aus. Der Einsatz von Farbe und Linie wird als künstlerisch gelobt, wohingegen problematische Darstellungen der Anatomie auf die Natur, also auf den Körperbau des Modells, zurückgeführt werden.¹⁴ Zudem ist die Haltung des Aktes eine Möglichkeit, Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen und einen idealen Akt zu schaffen, der als Metapher für die Kunst schlechthin angesehen wird.

Die Linie als Bewertungskriterium findet sich auch bei den zeitgenössischen Kunstkritikern Théophile Gautier und Charles-Louis Duval als *ligne serpentine*. Bei Gautier bedeutet der Begriff die Kraft, das Gemälde sinnlich ansprechend zu machen, bei Duval hat er eine moralisierende Funktion. Beide verbinden die Linie mit Anmut und Sinnlichkeit.¹⁵ Hier ein Ausschnitt aus dem Text von Duval von 1855:

13. Paul Mantz: »Une exposition hors de Louvre. M. Ingres et son école«, in: *L'artiste. Revue de Paris*, 1846, S. 200. »Mein Gott! Wenn Sie Zweifel über den Wert des Gemäldes von Ingres haben, kann diese ein einfacher Blick auf die Odaliske (1814) zum Verschwinden bringen. [...] Ingres hat es verstanden, den Körper seiner Odaliske auf einem Stoff aus dem lebendigsten Blau zu platzieren. Ich habe nicht das Recht, die fleischlichen Töne der Achselhöhlen der jungen Frau und jene Teile, die Schattierungen umfassen, zu schmälern [...] Ingres malt ein einfaches Modell ab, ohne die Kühnheit zu haben, die Schwächen einer verarmten, heruntergekommenen Natur zu verändern. Ich bedaure dies, aber das Gemälde muss mich vor allem als Ganzes beschäftigen. Die Odaliske ist einfach eine Studie einer nackten Frau, die Haltung ist gewählt, um die ganze Kunstfertigkeit des Meisters zu zeigen, die Schultern, die Lenden, die auseinanderliegenden Schenkel, die ohne eine Umhüllung die Pracht ihrer Formen zeigen, beinhalten, stelle ich mir vor, ebenso viele Entschuldigungen, die geschickt erfunden wurden, um sie wie ein Vorbild aussehen zu lassen; die Kurvenlinien entfalten sich charmant, und als ganzes Bild wird dies hoffentlich richtig und kraftvoll sein: kommen Sie und schauen Sie mit mir.« (Übersetzung S.F.)

14. Der Frage, wie Natürlichkeit in Aktdarstellungen repräsentiert ist, gehe ich an anderer Stelle nach. Silke Förschler: »Die Kamera im Bade. Inszenierung von Natürlichkeit in Badedarstellungen: Malerei und Video«, in: Falkenhausen: *Medien der Kunst* (wie Anm. 6), S. 216-227.

15. Vgl. hierzu das Kapitel von Carol Ockman: »This flatulent hand: nineteenth-century criticism«, in: Dies.: *Ingres' Eroticized Bodies. Retracing the Serpentine Line*, New Haven 1995, S. 85-109.

»Ses [Ingres] *Odalisques*, qu'il faut éviter de considérer sous le point de vue de la couleur, sont conçues dans ce goût élevé de la ligne serpentine, qui n'admet aucun contour abrupte, aucune opposition heurtée dans la silhouette des corps, aucun mouvement risqué ou disgracieux. On s'explique aisément qu'un esprit aussi scrupuleusement appliqué à l'étude incessante du beau extérieur, puisse faire bon marché des fantaisies de la palette, et s'en tenir parfois à un rigoureux à peu près du ton de chaque chose.«¹⁶

Auch wenn der Einsatz der Farbe weder den Ton der Gegenstände trifft noch dem Vergleich mit anderen Körperdarstellungen standhält, ist die kunstvolle Linienführung zentral für die Darstellung der *Odaliske*. Die Bewertung hängt also auch in dieser Besprechung eng mit der malerischen Konzeption des weiblichen Körpers zusammen. Zu den bekanntesten Äußerungen über Ingres' Werk gehört die von Théophile Gautier aus dem Jahre 1855:

»Rien de plus parfait n'est sorti de pinceau. Soulevée à demi sur son coude noyé dans les coussins, l'odalisque, tournant à demi la tête vers le spectateur par une flexion pleine de grâce, montre des épaules d'une blancheur dorée, un dos où court dans la chair souple une délicieuse ligne serpentine, des reins et des jambes d'une suavité de forme idéale, des pieds dont la plante n'a jamais foulé que les tapis de Smyrne et les marches d'albâtre oriental des piscines du harem: des pieds dont les doigts, vus par-dessous, se recourbent mollement, frais et blancs comme des boutons de camélia, et semblent modelés sur quelque ivoire de Phidias retrouvé par miracle: l'autre bras, languissamment abandonné, flotte le long du contour des hanches, retenant de la main un éventail de plumes qui s'échappe, en s'écartant assez du corps pour laisser voir un sein vierge d'une coupe exquise, sein de Vénus grecque, sculptée par Cléomène pour le temple de Chypre et transportée dans le sérail du padischa.«¹⁷

16. Charles L. Duval: »Beaux-Arts école française. Le Grand Style«, in: *Le Globe industriel et artistique* 23 (1855), S. 166. »Seine Odalisken, die man nicht unter dem Aspekt der Farbe besprechen sollte, sind begreifbar anhand des ausgewählten Geschmacks der *ligne serpentine*, die keine abrupte Kontur erlaubt, keine harten Oppositionen innerhalb der Körpersilhouette, keine gefährlichen oder uneleganten Bewegungen. Es ist leicht zu erklären, dass sich ein Geist, der sich peinlich genau dem unablässigen Studium der äußerlichen Schönheit widmet, leicht in den Launen der Farbpalette verlieren kann und dabei strenggenommen manchmal ein wenig den Ton der Dinge verfehlt.« (Übersetzung S.F.)

17. Zuerst erschien diese Besprechung in: *Le Moniteur universel* 195 (1855), dann in Charles Blanc: *Ingres sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870. Sie wurde vielfach zitiert und fand sogar unter dem Begriff *Odalisques* im *Grand Larousse du XIXe siècle* Eingang. »Nichts Perfekteres ist jemals von einem Pinsel produziert

Versehen mit orientalisierenden Anspielungen ist in dieser Beschreibung ebenfalls die Linie betont, die den Körper mit Anmut auszeichnet und eine sinnliche Wirkung erzeugt. Die Verknüpfung von Kunst und Akt wird auch in dieser Salonkritik mit der Identifizierung der Figur als Venus vollzogen. Der Autor stellt klar, dass die Venus ursprünglich für einen anderen Zweck gefertigt wurde, nämlich für einen griechischen Tempel, um erst dann in den Harem gebracht zu werden.¹⁸ Mit der gleichen Angst vor dem Verlust von Aktdarstellungen – die als wichtiger Bestandteil der eigenen Kunst verstanden werden – aufgrund ihrer Überführung in den orientalischen Kulturraum äußert sich Charles Blanc 1870:

»Ingres adore la forme, mais avec le respect d'un maître qui possède son amour et n'en est point possédé. Qui ne connaît ses Odalisques? Elles appartiennent à la religion de l'art et non pas à la religion de Mohamet.«¹⁹

Doch wie lässt sich das Auftauchen der Linie als Bewertungskriterium in der Kunstkritik erklären, und welchen Rang nimmt die Venus in der

worden. Halb auf den auf einem Kissen liegenden Ellenbogen gestützt, dreht die Odaliske den Kopf zum Betrachter mit einer Bewegung voller Anmut, Schultern aus weißem Gold offenbarend, einen Rücken in dessen geschmeidigem Fleisch eine geschlängelte Linie verläuft, Rücken und Beine, deren Sinnlichkeit von idealer Form sind, Füße, deren Sohlen bisher nur die Teppiche von Smyrna oder Stufen aus orientalischem Alabaster der Schwimmbecken des Harems berührt haben; Füße, deren Zehen so frisch und weich wie Kamelienblüten scheinen und die geformt sind nach Elfenbeinstatuen, die auf geheimnisvolle Weise entdeckt wurden; der andere Arm schlaff aufgelegt, fließt entlang der Hüften, in der Hand einen federnen Fächer haltend, der dadurch, dass er sich genügend vom Körper abhebt, Raum entstehen lässt, der es erlaubt, auf jungfräuliche Brüste mit einer exquisiten Form zu blicken, Brüste einer griechischen Venus, gemeißelt für einen Tempel und in den Harem des Paschas transportiert.« (Übersetzung S.F.)

18. Hier klingt das Motiv der weißen Haremssklavin an, dessen Hintergrund die Raubzüge algerischer Piraten bilden, die ab 1800 »weiß« Matrosen und Frauen von Schiffen raubten und auf Sklavenmärkten verkauften. Hierzu: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Sklavenmarkt in K. Zur Verkörperung verleugneter Erinnerung in der Malerei des Orientalismus«, in: Dies., Karl Hölz, Herbert Uerlings (Hg.): *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 37-53.

19. Charles Blanc: *Ingres* (wie Anm. 17), S. 27. »Ingres verehrt die Form, aber mit dem Respekt eines Meisters, der seine Liebe beherrscht und sie nicht zeigt. Wer kennt seine Odaliken nicht? Sie gehören der Religion der Kunst an und nicht der Religion Mohammeds.« (Übersetzung S.F.)

Kunst ein? Zentral für die Beurteilung künstlerischer Meisterschaft ist der Gegensatz von Kunst und Natur. So schreibt Charles Blanc in seinem Buch *Grammaire des arts du dessin*: Der Künstler, der die Natur imitiert, sei ein Sklave, derjenige, der sie interpretiert, ein Meister und derjenige, der sie idealisiert und entdeckt, male ein Bild der Schönheit und sei ein großer Meister. Diese höchste Meisterschaft auf dem Gebiet der Kunst sowie Schönheit, Anmut, das göttliche in menschlicher Form, das Ideal und die Abstraktion seien in der Darstellung der Venus verkörpert. Der weibliche Akt in der Malerei kann also als Metapher für meisterhafte Kunst gelesen werden.²⁰ Die Hierarchie von Farbe und Zeichnung ist dabei deutlich benannt und geschlechtlich konnotiert. So bildet die Zeichnung und die Linie die gedankliche Essenz und ist männlich, während die Farbe als weiblich gedacht ist. In der Malerei ist sie zwar notwendig, steht jedoch an zweiter Stelle, da die Zeichnung auch ohne Farbe eine Idee zum Ausdruck bringen kann. Die Linie schließlich ist in der Lage, Gefühle beim Betrachter hervorzurufen.²¹ Innerhalb dieser Hierarchie von Farbe, Zeichnung und Linie steht die Fotografie an unterster Stelle; so schreibt Charles Blanc in seiner Zusammenfassung der *Grammaire des arts du dessin*: »La photographie est une invention merveilleuse sans être un art. C'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas de choix, il n'y a pas un art.«²² Die Fähigkeit der Fotografie beschränkt sich auf die passive Imitation der Dinge. Die Übernahme des Aktmotivs aus der Malerei, wo es meisterhaftes Kön-

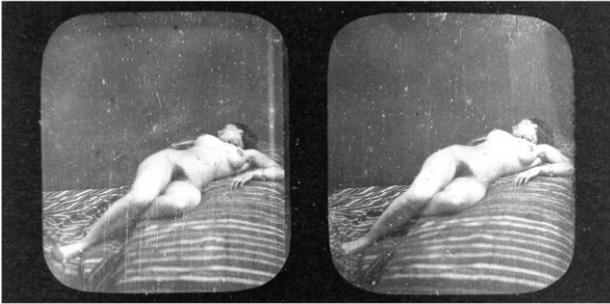
20. Vgl. Charles Blanc: *Grammaire des Arts du Dessin, Architecture, Sculpture, Peintre*, Paris 1867, S. 9-12. In der Zeit zwischen 1860 und 1867 wurden die einzelnen Kapitel in der *Gazette des beaux-arts* publiziert, deren Herausgeber der Autor war. Zur Transformation der Venus als Kunstmetapher zu einem orientalisierten Akt in Ingres' *Die Badende von Valpinçon* aus dem Jahre 1808, siehe Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte«, in: Irene Below, Beatrice von Bismarck (Hg.): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 19-35, hier S. 24f.

21. Blanc: *Grammaire* (wie Anm. 20), S. 21-52.

22. Ebenda, S. 666. »Die Fotografie ist eine wunderbare Erfindung, ohne Kunst zu sein. Aufgrund ihrer Teilnahmslosigkeit imitiert sie alles und bringt nichts zum Ausdruck. Dort, wo es keine Wahl gibt, gibt es auch keine Kunst.« (Übersetzung S.F.) Antoine Claudet führte, um den Unterschied zwischen Malerei und Fotografie zu illustrieren, den Vergleich zu Poesie und Rhetorik ein. Diese Zurückstufung der Fotografie geht Charles Blanc nicht weit genug. Er drängt in einer Fußnote zu Claudet auf den Vergleich zu Poesie und Wörterbuch. Vgl. Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie I 1839-1912*, München 1999, S. 121.

nen veranschaulicht, lässt also eine Relationierung zum alten Medium und eine Aufwertung des neuen vermuten. Im Folgenden geht es nicht nur darum, die Wanderung des Motivs nachzuvollziehen, sondern herauszuarbeiten, wie die Fotografie ihre eigenen formalen Mittel einsetzt, um sich Darstellungsweisen der Malerei anzunähern, die in der Kunstkritik Erwähnung finden. Dabei wird auch berücksichtigt, welche neuen Bedeutungen des Motivs in der Fotografie generiert werden.

Abbildung 2: Ambroise Richebourg, *Étude de nu*



Die stereoskopische Daguerreotypie²³ *Étude de nu* von Ambroise Richebourg, zwischen 1851 und 1855 entstanden, setzt einen liegenden weiblichen Akt diagonal ins Bild (Abb. 2). Der Diagonalen des liegenden Körpers folgend, verharrt der Betrachterblick auf den Rundungen der Brüste, ohne noch weiter in eine Narration²⁴ des Bildes geführt zu werden. Auf Ingres' Gemälde wird die Narration über das Angeblickt-Werden in Gang gesetzt und entlang der Körperlinien auf den Vorhang geführt, der auf das Spiel von Ent- und Verhüllen verweist. Die Fotografie hingegen stellt mit Tiefenschärfe ausschließlich die Brustpartie als Bildzentrum aus, ohne den Akt mit weiteren Gegenständen in Verbindung zu bringen oder ihn in einen Kontext einzubinden. Die

23. Diese Technik wurde in Frankreich im Frühjahr 1850 eingeführt und ab 1851 kommerzialisiert.

24. Unter piktorialer Narration versteht Mieke Bal das Hervorbringen einer Bildbedeutung unabhängig von einem Text oder einer Ikonografie. Die bildliche Narration ergibt sich während des Betrachtens und bildet etwas Neues und Eigenes. Mit diesem Begriff könne die gegenwärtige Faszination, die ein Bild ausübt, und dessen Historizität verbunden werden. Mieke Bal: »Preisgabe der Autorität oder Plädoyer gegen den Begriff der Intention«, in: Dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2002, S. 295-334.

Perspektive und der starke Schwarz-Weiß-Kontrast zwischen Hintergrund und Akt lassen den weiblichen Körper als abstrakte Form erscheinen, deren Umrisslinie betont ist und deutlich hervortritt. Die Erotisierung des Aktes verläuft jedoch nicht wie bei der *Odaliske* über eine Orientalisierung²⁵, sondern über die Betonung der weiblichen Brust. Diese wird in Szene gesetzt und dadurch sinnlich aufgeladen.

Abbildung 3: Auguste Belloc, *Nu féminin allongé*



Auch der Rückenakt *Nu féminin allongé* von Auguste Belloc aus dem Jahre 1855 betont durch starke Kontraste, Verschattung und Faltenwurf die Linie als strukturierendes Bildelement (Abb. 3). Die außerbildliche Lichtquelle strahlt die zum Betrachter gedrehte Körperseite stark an, so dass diese als abstrakte Fläche erscheint. Mit diesem Helligkeitskontrast geht eine Betonung der Umrisslinie von Brust, Bauch und Hüfte einher. Die dem Betrachterblick abgewandte Haltung des weiblichen Aktes versteckt das Gesicht. Eine Reflexion des Blicks, wie sie das Wechselspiel von Verbergen und Zu-sehen-Geben auf dem Gemälde Ingres' zeigt, findet sich innerhalb der Bildanordnung dieser Fotografie nicht. Die Flächigkeit des Körpers steht im Gegensatz zu dem in gro-

25. Eine ausführliche Kategorisierung der Verknüpfung von Orientalisierung und Erotisierung unternehme ich an anderer Stelle anhand von Posen in Malerei und Atelierfotografie, die als koloniale Postkarten zirkulierten. Silke Förschler: »Die orientalische Frau aus der hellen Kammer. Zur kolonialen Postkarte«, in: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Köln 2005, S. 77-94.

ßen und feinen Falten drapierten Tuch. Ähnlich der *Großen Odaliske* betont der Faltenwurf die Stofflichkeit, der Kontakt zwischen Haut und weichem Material geben der Darstellung eine sensuelle Qualität. Die auf dem Gemälde abgebildeten Materialien repräsentieren durch ihre Vielfalt und Differenz die Sinnlichkeit und die opulenten Reize eines imaginären Orients. Das orientalisierte Bildthema wird durch die Möglichkeit der Malerei, unterschiedliche Materialien durch Farbeinsatz und Farbauftrag gestalten zu können, unterstützt. Im Gegensatz dazu betont die motivische Anordnung von Haut und Stoff auf der Fotografie die Umrisslinie des Körpers. In der Malerei als Ausdruck einer Idee verstanden und als Kriterium für die Bewertung von Meisterschaft herangezogen, kommt die Linie in Verbindung mit dem weiblichen Körper auch in der Fotografie zum Einsatz. Die Fotografie scheint damit ihre Kompetenz zu beweisen, gestalterisch eingreifen zu können und zu mehr als Reproduktion fähig zu sein. Wie in der Malerei macht sich die Kunstfertigkeit am Bild des weiblichen Körpers fest.

Die Annäherung der Fotografie an die Malerei kann nicht anders als durch den Vergleich der formalen Darstellung aufgewiesen werden. Der Umstand, dass die Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch keinen Kunststatus genießt²⁶, erklärt das Fehlen derartiger Überlegungen in den Salonkritiken der Zeit. Der Vorwurf der hohen Detailgenauigkeit und der damit einhergehenden Nähe zu den Naturwissenschaften wird der Fotografie bis in die 1860er Jahre gemacht. Erste Ansätze, die Fotografie als Kunst aufzufassen, finden sich, als begonnen wird, formale Mittel wie »künstlerische Unschärfe« zu diskutieren.²⁷ Erst in den 1890er Jahren treten Diskurse um den Fotografen als Künstler auf: Ein persönlicher Stil soll durch manuelles Eingreifen und den Einsatz von Retusche, Tönungen des Papiers, Gummi-Druck oder Rahmungen sichtbar werden.²⁸

Abschließend werden noch zwei *Études de nu* von Louis-Camille d'Olivier aus dem Jahre 1855 betrachtet (Abb. 4 und 5). Abgebildet ist

26. 1857 heißt es in einer anonymen Kritik: »Was die fotografische Ausstellung angeht, so braucht man nicht von individuellen Arbeiten zu sprechen wie bei Werken der Malerei. Die Fälle sind nicht vergleichbar. Der Maler beschäftigt oder sollte beschäftigen Hand und Auge nach dem Befehl seines Geistes. Der Fotograf benutzt eine Maschine und wendet ein wenig Urteilsvermögen an. Der Künstler arbeitet von innen nach außen. Der Fotograf gebraucht äußerliche Kräfte, die einem Befehl folgen.« (Übersetzung S.F.) In: *Art Journal* (1857), zitiert nach: *Journal of the Photographic Society* (1858), S. 192.

27. Antoine Claudet, in: *The British Journal of Photography* (1866), S. 416.

28. Vgl. Wolfgang Kemp: »Vorwort«, in: Ders.: *Theorie der Fotografie* (wie Anm. 22), S. 13-45.

auf beiden Fotografien das gleiche Modell, jedoch führen dessen unterschiedliche Posen zu jeweils anderen Bildaussagen.

Abbildungen 4 und 5: Louis-Camille d'Olivier:
Étude de nu



Die erste Fotografie präsentiert den weiblichen Akt seitlich, die geschlossenen Augen des Modells lassen den Betrachterblick ungestört schweifen. Die aufgetürmten großflächigen Kissen und das in einem Bogen nach unten hängende Tuch der Unterlage rahmen den Körper. Insgesamt wirkt die Komposition ausgewogen und auf Harmonie bedacht. Der herabhängende Teppich am rechten Bildrand als zufälliges Element führt jedoch den Gegensatz zum Gemälde vor. Auf der *Großen Odaliske* ist die Komposition ohne störende, zufällige Bildelemente aufgebaut. Die verschiedenen Bildebenen thematisieren Sichtbarkeit als zentrales Interesse von Haremsdarstellungen. Der herab-

hängende Teppich auf der Fotografie hingegen macht auf apparative Grenzen der Fotografie – wie Bildausschnitt und Brennweite – aufmerksam und stellt situative Bedingungen des Mediums aus. Dass gerade diese Möglichkeit der Fotografie, einen spezifischen Moment einzufangen zu können²⁹, als Bildaussage gewünscht ist, wird anhand der zweiten Aktfotografie deutlich. Hier verbinden sich der auf den Betrachter gerichtete Blick mit den hinter den Kopf gelegten Armen und den leicht geöffneten Beinen zu einem aufreizenden Moment. Genau diesen fängt die Kamera ein und macht Fotograf und Betrachter zu Augenzeugen. Ein weißer Schal unterstützt die Linienführung der Armhaltung, wirkt jedoch ebenso zufällig hingeworfen. Auf dieser Aktfotografie stellt sich über das Festhalten zufälliger Details, ergänzt durch das unscharfe Bein, das gerade in Bewegung zu sein scheint, eine medienpezifische Augenblicklichkeit her. Ein weiteres Vergleichsmoment der Aktbilder in Malerei und Fotografie ist die Thematisierung der Oberfläche über die Darstellung der Haut. Sowohl zeitgenössische als auch aktuelle Besprechungen weisen auf den geschlossenen Farbauftrag bei Ingres hin, der weder Muskeln, Knochen noch Adern modelliert, sondern nur feinste Schattierungen, die eine perfekt geschlossene Fläche bilden.³⁰ Betont wird diese wiederum von der Umrisslinie, die den Körper plastisch erscheinen lässt. Die Abzüge auf Salzpapier (Abb. 3-5) zeichnen sich durch einen goldbraunen Ton und eine samtige Oberfläche aus, da sich aufgetragene Emulsion und Papierfasern verbinden. Schärfere und reicher an Details als die zuvor gebräuchliche Daguerreotypie bilden diese Abzüge die Haut als großflächig angelegte Hell-Dunkel-Kontraste ab. Bei Ingres gibt es eine

29. Der Kunstkritiker Jules Janin beschreibt, noch bevor das fotografische Verfahren endgültig veröffentlicht war, dass der Reiz der Daguerreotypie darin bestehe, dass »[der Daguerreotyp] *augenblicklich* all die geliebten Gegenstände aufnehmen kann: den Sessel des Großvaters, die Wiege des Kindes, das Grab des alten Mannes.« (Hervorhebung S.F.) Jules Janin: »Der Daguerreotyp«, in: *L'Artiste* 12 (1838-39), S. 145-48.

30. Siehe hierzu, wie allgemein zur Ikonografie des Aktes in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Ekkehard Mai: »Entzauberung und Mystifikation. Wechselbilder der Venus-Olympia von Cabanel bis Cézanne«, in: Bayrische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): *Venus. Bilder einer Göttin*, München 2001, S. 106-123. Regina Prange beschreibt den Körper der *Odaliske* als in die Fläche gebannt, als unbeweglich, so dass der Blick nicht in den Raum verweisen kann. Meiner Meinung nach ist der Blick der *Odaliske* jedoch ein Bildelement, das das koloniale Bestreben nach maximaler Sichtbarkeit des Orients thematisiert. Regina Prange: »Das Interieur als »Frauenzimmer«. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum«, in: *kritische berichte* 3 (1995), S. 43-70, hier S. 56.

Analogie zwischen der Flächigkeit der Haut und der Leinwand³¹, während die Oberfläche der fotografischen Abzüge durch den haptischen Eindruck, weich zu sein, auf ein charakteristisches Merkmal von Haut verweist. Damit kann die Darstellung von Haut in beiden Medien als Reflexion der jeweiligen Oberfläche gelesen werden.

Der Vergleich zwischen Aktfotografie und Malerei zeigt, dass in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Motiv der Malerei, an dem Parameter von Kunst und Könnerschaft verhandelt wurden, auch in der Fotografie abgebildet wird. Das zentrale Gestaltungsmoment der Linie, das in der Malerei Anmut und Sinnlichkeit ausdrückt, findet sich ebenfalls in der Aktfotografie als strukturierendes Element. Hier tritt die Linie durch den Einsatz fotografischer Spezifika wie Tiefenschärfe und Schwarz-Weiß-Kontrasten hervor. Durch Betonung der Linie kann die Fotografie unter Beweis stellen, dass sie nicht nur kopiert und passiv abbildet, wie Charles Blanc ihr vorwirft. Sie wendet eigene gestalterische Mittel an und setzt gleichzeitig aus der Malerei entlehnte Formelemente ein.

Das Aufkommen neuer Medien im 19. Jahrhundert wird in der Forschung³² eng mit einem Produktionsanstieg pornografischer Bilder verbunden und an die Frage geknüpft, wie der Zusammenhang zwischen einer »Liebe zum Obszönen«³³, der neuartigen Wirklichkeitstreue und dem Authentischen des indexikalischen Zeichens der Fotografie zu fassen ist. Die erotisch-pornografischen Fotografien sind nach Abigail Solomon-Godeau als Bruch mit idealisierten Aktdarstellungen der Malerei zu begreifen, da die »Spur des Realen«, also die mechanische Aufzeichnung der Präsenz eines nackten Körpers vor der Kamera, ihrer Meinung nach ein völlig neues Genre begründet.³⁴ Wie

31. Zur medizinischen Auffassung der Haut im 19. Jahrhundert und deren Umsetzung in Ingres' Portraitmalerei vgl. Mechthild Fend: »Medium Haut. Oberfläche und Körpergrenze in Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts«, in: Falckenhausen: *Medien der Kunst* (wie Anm. 6), S. 242-256.

32. Beatrice Farwell: *The Cult of Images. Baudelaire and the 19th-Century Media Explosion*, Santa Barbara 1977; Peter Gay: *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*, München 1986; H. Montgomery Hyde: *A History of Pornography*, London 1964; sowie Walter Kendrick: *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, New York 1987.

33. Charles Baudelaire: »Das moderne Publikum und die Photographie« [1859], in: Ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien 1989, S. 133-140, hier S. 137f.

34. Abigail Solomon-Godeau: »Reconsidering Erotic Photography. Notes for a Project of Historical Salvage«, in: Dies.: *Photography at the Dock. Essays on*

der Vergleich zwischen *Odaliske* und Aktfotografien zeigt, verläuft die bildliche Vermittlung dieser »Spur des Realen« jedoch über Codes, die in enger Verbindung stehen zur Aktmalerei und ihrer Rezeption. Gestalterische Mittel wie Tiefenschärfe und Hell-Dunkel-Kontraste idealisieren das Dargestellte ebenfalls und bilden es nach gewissen motivischen Mustern ab, die aus der Malerei übernommen und transformiert werden. So kann man für die besprochenen frühen Aktfotografien in Abgrenzung zu Solomon-Godeau formulieren, dass die Anerkennung der Fotografie nicht über den Bruch mit medialen Bedingungen der Malerei und deren Verhältnis zum Abgebildeten geschieht, sondern darüber, dass Kategorien der Aktmalerei aufgenommen und im neuen Medium eingesetzt werden. Stellt man die Fotografien in einen anderen Diskurskontext, hier in den des Leitmediums Malerei, kann über die Verknüpfung von Form und Diskurs gezeigt werden, wie das Verhältnis der Medien anhand von Aktdarstellungen verhandelt wird.

Photographic History, Institutions, and Practices, Minneapolis 1997, S. 220-237, hier S. 229.