

Astrid Köhler:

## Revisiting Venus, again and again. Reprisen kanonischer Werke in den Fotografien Rita Nowaks\*

\*Überarbeiteter und gekürzter Auszug aus: Astrid Köhler: „Im Netz Olympias. Fotografische Re-Inszenierungen liegender Akte als reflexive Strategie“, in: Klaus Krüger, Leena Crasemann, Matthias Weiß (Hg.): Re-Inszenierte Fotografie, München 2011, S. 45-68.



Rita Nowak, *Amechi*, 2007. C-Print, 90 x 60 cm.

Ein seitlich liegendes Aktmodell, die Hand vor die Scham gesetzt und offensiv den Blickkontakt zum Betrachter suchend. Im Hintergrund ein Strauß Blumen, an den Füßen ein Paar Schuhe. Das Motiv von Rita Nowaks Fotografie *Amechi* (2007) gab es in der Kunstgeschichte schon einmal, genau genommen, mehrmals. Doch trotz des unverhohlenen Rekurses bleibt die Referenz gebrochen – der Déjà-Vu-Effekt wird durch sehr augenscheinliche Abweichungen relativiert. Die österreichische Künstlerin Rita Nowak re-inszenierte Manets *Olympia* und mit ihm zahlreiche weitere Bilder einer schier endlosen Verweiskette.<sup>1</sup> In einem lichtdurchfluteten Atelier mit kargen, weißen Mauern fotografierte sie einen unbekleideten dunkelhäutigen Mann, der auf einer schlichten Matratze mit blumenbesticktem Überwurf liegt. Seine Pose setzt die Haltung *Olympias* spiegelverkehrt um, der Oberkörper ist stärker eingedreht. Der eindringliche, selbstbewusste Blick des Modells begegnet der Kamera, ohne dass sich das geringste Anzeichen eines Lächelns auf seinem Gesicht abzeichnen würde. Die Szene wurde aus einem Winkel fotografiert, der der evozierten »Bildvorlage« entspricht. Dennoch liegen entscheidende Unterschiede zu Manets Komposition vor. So ist der Liegende die einzige Bildperson, Zofe und Katze fehlen. Im Hintergrund findet sich ein bunter Blumenstrauß in einem Sektkühler, der sich als Relikt von Manets Dienerin interpretieren ließe.<sup>2</sup> Obschon Nowak die überlieferte Szene auf wesentliche Bildelemente reduziert und in die Gegenwart überträgt, bleibt der kunstgeschichtliche Bezug ohne Zweifel: Die horizontale Raumgliederung, der liegende Akt und der Blumenstrauß sind eindeutige Verweise auf das

<sup>1</sup> Siehe hierzu meinen vollständigen Aufsatz in Klaus Krüger, Matthias Weiß, Leena Crasemann (Hg.): Re-Inszenierte Fotografie, München 2011, S. 45-68, in dem weitere intertextuelle Bezugnahmen und Verflechtungen untersucht werden.

<sup>2</sup> Der auf dem Kühler lesbare Schriftzug Piper verweist nicht nur auf die bekannte Champagnermarke. Zu *Amechi* erstellte Nowak 2007 ein Pendant mit dem Titel *Piper*, das ebenfalls einen Mann in lasziver Pose zeigt. Die Beschriftung verweist folglich auf den Titel des Gegenbildes und den Namen des dort Porträtierten, der durch diesen *Clin d'œil* – gewissermaßen anstelle der Blumenüberbringerin – in absentia präsent wird. Für diesen Hinweis herzlichen Dank an die Künstlerin.

Gemälde Manets. Nach Meinung der Künstlerin verzichtbare oder ihr unzeitgemäß erscheinende Details wurden hingegen getilgt, sodass sich die tradierte Bildformel auf überzeugende Weise in die zeitgenössisch anmutende Bildfindung fügt. Die Umsetzung intendiert keineswegs eine »perfekte, historisierend gemeinte Inszenierung«<sup>3</sup>, sondern re-interpretiert sprechende Posen und Gesten<sup>4</sup>, die aus dem Ursprungskontext gelöst und in ein neues Tableau überführt werden. Bei diesem Vorgehen stellt sich die Frage, welche Veränderungen die Auslassungen, Wiederholungen und Ergänzungen jenseits des visuellen Befunds bewirken. Bleibt der Ausdrucksgehalt gleich oder verschiebt er sich? Zentral scheint das Fehlen der Manetschen Nebenfiguren. Hierdurch verdichtet sich der Fokus auf den liegenden Akt, die Binarität von weißer »Herrin« und schwarzer Dienerin einerseits sowie regungsloser Kurtisane und aufgeregt sich sträubender Katze andererseits wird eliminiert. Die Aspekte Geschlecht, Rasse und Klassenzugehörigkeit werden in *Amechi* folglich nicht über die dyadischen Konstellationen des Vorbildes<sup>5</sup> ausgehandelt, sondern auf die Figur des männlichen Aktes konzentriert. Durch Hautfarbe, Entkleidung, Pose und das optische Dispositiv der Kamera wird *Amechi* erotisiert und objektiviert, wobei Stereotype über die Sexualität schwarzer Männer aufgerufen, zugleich aber durch das Offenkundige des kunsthistorischen Verweises als mediale Konstruktion entlarvt werden.

Eine zentrale Rolle kommt in den Fotografien Rita Nowaks dem Transfer der überlieferten Posen in die Gegenwart zu. Für die Arbeiten der *Tableaux Vivants*, der auch *Amechi* zuzurechnen ist, wählte Nowak den umgebenden Bildraum nicht alleine nach Ähnlichkeitskriterien aus. Die Re-Inszenierungen fanden vielmehr an gewöhnlichen Orten statt, die oft auf das private Umfeld der Dargestellten verweisen. Die Wahl der kunstgeschichtlichen Vorbilder erfolgte hinsichtlich der porträtierten Personen, die meist Freunde der Künstlerin sind und teils, wie bei *Amechi*, namentlich im Bildtitel genannt werden. Angesichts der stark biografischen Konzeption dieser Aufnahme stellt sich die Frage, inwieweit sich Realperson und Bildformel verbinden lassen. Welche Aspekte fügt *Amechi* der (kunst)historischen Identitätsschablone hinzu? Und wie wirkt *Olympia* auf sein Bild zurück? Wird hier auf einer Metaebene die mediale Konstruktion mutmaßlich »authentischer« Identität reflektiert?

Wie bereits dargelegt, unterscheidet sich *Amechi*s Erscheinungsbild grundlegend von der schlanken, blassen Kurtisane in Manets Bild. Abgesehen von Geschlecht, Statur und Hautfarbe weisen *Amechi*s Brust und Beine zahlreiche Narben auf, die ostentativ zur Schau gestellt werden. Bemerkenswert ist dies, weil es neben den charakteristischen Gesichtszügen gerade das Narbengeflecht ist, das den Dargestellten unverwechselbar macht: Ganz gleich woher die Keloide stammen<sup>6</sup>, handelt es sich um kaum mehr löschbare Einschreibungen in den Körper, um Spuren oder dauerhafte Abdrücke biografischer Stationen, also gleichsam um ein indexikalisches Moment, das sich im identitätsstiftenden Potenzial der Fotografie gedoppelt findet, oder genauer gesagt: das in seiner Verschränkung mit der Fotografie die Identität des Porträtierten festzuschreiben in der Lage ist.

Auffällig ist zudem, dass Nowaks Modell elegante schwarze Herrenschuhe trägt – ein irritierendes Detail angesichts der Nacktheit seines Körpers, das offensichtlich auf die zierlichen Pantoffeln *Olympias* reagiert. Auch dieses Accessoire unterstreicht die in keiner Weise verhehlte Männlichkeit *Amechi*s. Noch augenfälliger wird die klare Absage an eine perfekte Mimesis in einer Gegenüberstellung mit anderen Re-Inszenierungen von Manets berühmten Gemälde, etwa Yasumasa Morimuras *Portrait (Futago)* von 1988: Der grazil anmutende Japaner stellt sich in

<sup>3</sup> Alexandra Schantl: Rita Nowak. Alte Meister und ihre Wahlverwandtschaften, in: Eikon 54 (2006), S. 22–27, hier S. 22.

<sup>4</sup> Rita Nowak, in: Christoph Thun-Hohenstein (Hg.): 21 Positions of Seeing Others and Ourselves, New York, Wien 2007, S. 32.

<sup>5</sup> Charles Bernheimer verwies auf die Zweideutigkeit der beiden Nebenfiguren *Olympias*: Die Zofe werfe »die unlösliche Frage nach *Olympias* Klassenzugehörigkeit auf«, da es im 19. Jahrhundert ein Zeichen von Exklusivität war, über »exotische Dienstmädchen« zu verfügen. Charles Bernheimer: Manets Olympia. Der Skandal auf der Leinwand, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main 1994, S. 148–174, S. 169.

<sup>6</sup> Zur Rolle auffälliger Narbenbilder auf – meist männlichen – schwarzen Körpern im abolitionistischen Diskurs siehe Simon Strick: Schmerz in US-amerikanischen Fotografien von Ex-Sklaven um 1863, in: Klaus Krüger, Leena Crasemann, Matthias Weiß (Hg.): Um/Ordnungen. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion, München 2010, S. 29–45.

seiner mittels Bildbearbeitungstechnik manipulierten Re-Inszenierung der *Olympia* durch Schminke und Accessoires effeminiert dar und verwandelt sich – einem Chamäleon gleich – sowohl in die Kurtisane als auch in die Zofe. Setzt Morimura also ein konsequentes, in viele Richtungen weisendes »crossing of gender and race«<sup>7</sup> um, so erfolgt bei Nowaks dunkelhäutigem Akt keine Transgression von Ethnie oder Geschlecht, da Amechi unzweifelhaft als muskulöser, bärtiger Mann mit afrikanischen Wurzeln zu identifizieren ist. Doch selbst Morimuras Bild wohnt ein »Moment der intendierten und ausgestellten Verfehlung«<sup>8</sup> inne, bleibt er doch – trotz oder gerade wegen all der Schminke – als Ostasiater erkennbar, der die Travestie zum Bezugsrahmen seiner künstlerischen Arbeit gewählt hat. Die typisierenden Identitätsmerkmale verschwimmen, ohne gänzlich außer Kraft gesetzt zu werden. Aber auch Nowaks weit weniger detailgenaue Re-Inszenierung präsentiert Amechi in einer Maskerade, wenngleich diese nicht so augenscheinlich ist: Nahezu nackt posiert er für die Kamera und trägt statt Olympias roter Orchidee eine weiße Lilie im Haar sowie, genau wie sein »Vorbild«, ein schmales Band um den Hals. Unabhängig von diesen Accessoires setzt bereits die Tatsache, dass wir ihn als Akt wahrnehmen, eine Verschleierung der Individualität voraus. Denn als Akt wird man »von anderen nackt gesehen und doch nicht als man selbst erkannt«, wie John Berger konstatierte. »Ein nackter Körper muss als Objekt gesehen werden, um zu einem Akt zu werden.«<sup>9</sup> Durch das unbekleidete Posieren gemäß der überlieferten Bildformel wird Amechi als Soma und Sema, als Körper und (entsubjektiviertes) Zeichen wahrgenommen. Er wird fetischisiert beziehungsweise für den Blick eines imaginären Gegenübers aufbereitet, den die Kamera stellvertretend repräsentiert. Pose und optisches Dispositiv korrelieren hierbei.<sup>10</sup>



Rita Nowak, *Venus in Furs*, 2005. C-Print, 160 x 100 cm.

Noch deutlicher wird die typisierende Wirkung fotografischer Inszenierung in einer weiteren Arbeit Nowaks, die einen aufschlussreichen Vergleich zulässt. *Venus in Furs* von 2005 zitiert ebenfalls die kunstgeschichtlich überlieferte Bildformel des liegenden Aktes. Eine Frau posiert in

der traditionsreichen Seitenlage der Venus und Olympia. Sie trägt einen schwarzen Mantel aus wertvoll schimmerndem Pelz über einem hautfarbenen Body. Ihre nackten Beine sind leicht angewinkelt, der vordere Arm ist aufgestützt. Mit der linken Hand hält sie sich eine mit stilisierten Gesichtszügen bemalte gelbe Papiermaske vor das Haupt, ohne jedoch das eigene Antlitz gänzlich zu verdecken. Die linke Wange, ein Auge und die rot geschminkten Lippen bleiben sichtbar. Die Darstellung scheint daher unentwegt zu kippen zwischen einem partiellen »Sich-Zeigen« und dem Selbstzug durch das Vorhalten der Maske.

Wenngleich der Bildtitel die Liegende als Venus – als erhabene Göttin der Liebe und Personifikation des Schönen – benennt, ist der Ort der Aufnahme wenig numinos: Die Dame posiert auf einer zerschlissenen Schaumstoffmatratze, die im Freien abgelegt wurde. Statt seidenen Tüchern, wie sie in nahezu kanonischer Form in Gemälden der Venus zu finden sind<sup>11</sup>, liegt zwischen Arm und Matratze hier nur eine schwarze Mülltüte. Den Hintergrund verstellen vier Müllcontainer sowie zurückgelassene Holzbalken. Eine Hauswand aus Klinkersteinen lässt erahnen, dass das Foto in einem Hinter- oder Innenhof entstand. Gegenüber der zuvor analysierten Arbeit *Amechi* ist das Modell in *Venus in Furs* nicht nur stärker be-, sondern auch offenkundiger verkleidet. Durch die halb vorgehaltene Maske werden zentrale Erkennungsmerkmale verdeckt. Es obliegt dem Betrachter, das Gesicht gedanklich zu ergänzen und dadurch der Dame eventuell neue Züge zu verleihen. Eine mögliche Identifikation der weiblichen Figur erfolgt lediglich über den Bildtitel, der keine Einzelperson benennt, sondern explizit auf eine Bildtradition verweist – die Venus im Pelz, oder allgemeiner: den in Fell gehüllten weiblichen Körper.<sup>12</sup>

Nowak verbindet hier gewissermaßen Tizians *Venus von Urbino* mit dessen Gemälde *Mädchen im Pelz* aus den Jahren zwischen 1536 und 1538, das abermals auf den Pudicitatypus rekurriert und sicher nicht zuletzt aufgrund des Sinnlichkeit evozierenden Miteinanders von Fell und nackter Haut eine reiche Nachfolge gefunden hat.<sup>13</sup> Die Künstlerin vermischt in ihrer Fotografie also eine ganze Reihe von Vorbildern, die sich als immer neue Verweise gerieren. Dies deckt sich mit der Einsicht Jacques Derridas und anderer Intertextualitätstheoretiker, der zufolge jede hervorbringende Praktik notwendig auf Wiederholung basiert, es also keine *Inszenierung* geben kann, die nicht bereits *Re-Inszenierung* im Sinne einer »Absorption und Transformation«<sup>14</sup> ist. Nowaks Kunst steht deutlich im Zeichen der Appropriation Art und des poststrukturalistischen Gedankengutes, das eine Hinterfragung des Originalitätsbegriffs beziehungsweise des ‚Nullpunktes‘ künstlerischer Schöpfung proklamiert. Ein Bild zu kreieren bedeutet hier, sich vorhandener Bilder zu bedienen, sie zu reflektieren, zu transponieren und sich in einen intertextuellen Flickenteppich einzuweben.

© Astrid Köhler, 09/2012.

<sup>7</sup> Paul B. Franklin: Orienting the Asian Male Body in the Photography of Yasumasa Morimura, in: Deborah Bright (Hg.): *The Passionate Camera*, New York 1998, S. 232–247, hier S. 236.

<sup>8</sup> Doris Kolesch, Annette Jael Lehmann: Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 347–365, hier S. 355.

<sup>9</sup> John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Hamburg 1998, S. 51.

<sup>10</sup> Zur Entsprechung von Pose und Kamera beziehungsweise Blick siehe Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, v.a. S. 18–21 und 88–90. Craig Owens: *Posieren*, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters II*, Frankfurt am Main 2003, S. 92–114. Kaja Silverman: *Dem Blickregime begegnen*, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der Visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.

<sup>11</sup> Zum Beispiel Alessandro Bronzino *Alloris Venus und Cupido* (um 1570, Musée de Fabre, Montpellier) und Tizians *Venus von Urbino* (um 1538, Galleria degli Uffizi, Florenz), um nur zwei entsprechende Gemälde zu nennen.

<sup>12</sup> Der Titel lässt sich zudem als Referenz auf Sacher-Masochs gleichnamige Novelle von 1870 beziehen. Das hier literarisch gezeichnete Venusprofil ist deutlich von einer gynophoben Haltung geprägt, die sich im 19. Jahrhundert in zahlreichen Darstellungen der Frau findet. Furcht und Faszination verbinden sich zum Typus der *Femme fatale*. Leopold von Sacher-Masoch, Gilles Deleuze (Hg.): *Venus im Pelz*, Frankfurt am Main 1980.

<sup>13</sup> So zum Beispiel in *Helena Fourment (Das Pelzchen)* von Peter Paul Rubens aus den Jahren um 1636/38. Fotografische Re-Inszenierungen finden sich unter anderem bei Helmut Newton, etwa in *Charlotte Rampling as Venus in Furs* von 1977. Der Typus der pelzumschmeichelten Venus findet sich in Tizians *Venus vor dem Spiegel* von 1555 und wird, von diesem ausgehend, in Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* als fetischisierende Vorstellung formuliert. Leopold von Sacher-Masoch, Gilles Deleuze (Hg.): *Venus im Pelz*, Frankfurt am Main 1980.

<sup>14</sup> Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik III*, Frankfurt am Main 1972, S. 345–375, hier S. 348.