Katja Pufalt

Chambre Close: Monsieur X. und die Frauen

Zusammenfassung

Der Beitrag widmet sich den Aktphotographien von *Chambre Close* und stellt heraus, dass *Chambre Close* zu Unrecht eine Degradierung und Schaustellung der Frau vorgeworfen wurde. Dabei soll vor allem der Vorwurf einer Objektwerdung der porträtierten Frau und eine Auslieferung an den männlichen Betrachter relativiert werden. Der Beitrag möchte zeigen, dass die Wirkungsmacht von *Chambre Close* gerade aus dem Zusammenspiel von Photographien und literarischem Zeugnis des Monsieur X. erwächst. Durch die künstlerischen Inszenierungsstrategien von Bild und Text gelingt es Bettina Rheims und Serge Bramly, einen zusätzlichen Reflexionsraum für den Betrachter zu schaffen, der Fragen nach dem Künstler-Modell-Verhältnis, der Selbstdarstellung der Frauen, der Blickbeziehungen, der Möglichkeit einer weiblichen Ästhetik und einer veränderten Rezeptionsweise eröffnet.

Schlüsselwörter
Aktphotographie, Voyeurismus, Pose, Blick, Text-Bild-Verhältnis, Bettina Rheims

Summary

Chambre Close: Monsieur X. and women

This article looks at the nude photographs in Bettina Rheim's *Chambre Close* series and shows that she was wrongly accused of degrading and exhibiting women. Particular attention is paid to putting into perspective the reproach that the women portrayed were objectified and delivered up to the male observer's gaze. The article aims to show that the impact of *Chambre Close* is in particular based on the interplay between photographs and the literary testimony of Monsieur X. By combining images and texts, Bettina Rheims and Serge Bramly succeed in creating additional room for the viewer's reflections, which raises questions regarding the relationship between the artist and the model, women's self-portrayal, as well as the possibility of a feminine aesthetics and a different type of reception.

Keywords
nude photography, voyeurism, pose, gaze, relationship between literature and photography, Bettina Rheims

Während die erotischen oder auch pornographischen Photographien des 19. Jahrhunderts noch unter den Ladentheken gehandelt und von wohlhabenden Privatkäufern für die heimische Sammlung erworben wurden, erstaunt es angesichts der heutigen Allgegenwart von Nacktheit in Film, Internet und Werbung, dass auch im 20. Jahrhundert das Bild einer halbnackten Frau einen öffentlichen Skandal verursachte. Die Photographie der im Trenchcoat sitzenden und ihre Brust darbietenden Frau (vgl. Abb. 1), als Werbeplakat für die Ausstellung *Das Bild des Körpers* bestimmt, löste 1993 jedoch derartige Proteste aus, dass die Deutsche Städtereklame dasselbige aus der Öffentlichkeit entfernte (vgl. Greiner 1993).

Folglich entbrannte in den Feuilletons der 1990er Jahre eine heftige Debatte um die Photographie: Befürworter einer Freiheit der Kunst sahen sich mit einer Zensur konfrontiert und wurden feministischen Stimmen, die die vermeintliche Fetischisierung der Frau sowie die Pornographie der Bilder anprangerten, gegenübergestellt. Die wohl pro-



Abbildung 1:
Bettina Rheims: *7 novembre, Paris*.

minenteste Kritikerin der Photographie war Alice Schwarzer, die der Künstlerin Bettina Rheims eine Degradierung, Kommerzialisierung der Frau sowie Pseudo-Emanzipation vorwarf, indem sie ihr Machotum und einen männlichen Blick unterstellte.

„Der Name Bettina Rheims steht heute, von *Stern* bis *taz*, für die ‚neue Lust' der ‚Neuen Frauen'. Neu daran aber ist nur eines: dass eine Frau einen ‚Männerblick' auf andere Frauen richtet – und damit beweist, was konsequente Feministinnen schon immer gesagt haben: Machotum ist keine Frage des biologischen Geschlechts, sondern eine Frage der Machtverhältnisse und Skrupellosigkeit. Das gilt für eine Bettina Rheims in Paris nicht anders als für eine Teresa Orlowski in Hannover oder eine ‚blutige Brigyda' in Majdanek." (Schwarzer 1993: unpaginiert)

Bettina Rheims, 1952 in Frankreich geboren, widmet sich in ihrer Kunst hauptsächlich dem Subjekt der Frau und ist sich der Provokation ihrer Bilderwelten bewusst. Bereits die Serien *Modern Lovers* (1990), *Kim* (1994), *Les Espionnes* (1992) und später vor allem *I.N.R.I.* (1997) sowie *Morceaux Choises* (2002) irritieren die Bildtraditionen und Sehgewohnheiten: Die Porträts androgyner Jugendlicher, transsexueller Männer und Frauen, dornengekrönter Schönlinge sowie sich liebkosender Pornodarstellerinnen loten das Spannungsfeld zwischen Körper, Sexualität, Schönheit und Geschlecht auf dem Gebiet der Kunst und Erotik nicht ohne Provokation aus. Auch die Serie *Chambre Close* (1992) – das geschlossene Zimmer –, der die besagte Aktphotographie entstammt, bietet allein durch die Nähe zum Begriff „maisonclose" – dem Bordell – ein delikates Assoziationsfeld. Viel naheliegender allerdings ist die Einschreibung in die Bildtradition von der Frau im Zimmer. Bereits in der Antike initiierte der griechische Mythos der im Turmgemach geschwängerten Danae durch den Goldregen Zeus die symbolische Verzahnung von weiblichem Körper und Innenraum. Eine christliche Übertragung findet sich in der unbefleckten Empfängnis Mariens, die den Sohn Gottes durch einen versinn-

bildlichten, in das Gemach einfallenden Lichtstrahl mit jungfräulichem Leib empfängt (vgl. Prange 1995: 48). Während die Darstellung der Nacktheit im Mittelalter hauptsächlich an ein religiöses Figurenpersonal wie die Stammeltern, die gepeinigten Körper der Märtyrer oder die badende Susanna gebunden war, entstammen die Darstellungen von weiblichen Akten im Innenraum dagegen eher den profanen mittelalterlichen Badehausszenen (siehe Grohé 1993: 30–48; Hammer-Tugendhat 1989: 83ff.). Mit der Neuzeit entwickelte sich allmählich eine zunehmende Profanisierung der mythologischen Akte in den Darstellungen der Bildenden Kunst (vgl. Dollenmaier 2007: 82): Die nackte Frau drängt aus der arkadischen Landschaft in das private Zimmer (vgl. Sommer 2002: 17). Während sich das Interieur im 17. Jahrhundert als Untergattung des Genres etablierte und die sittsam bekleidete Frau in den Innenräumen des Hauses verortete (vgl. Franits 1993: 66), implizierten dagegen die Genrebilder mit den Kuppel-, Wirtshaus- und Schäferstündchenszenen Laszives und Erotisches unter dem Deckmantel der Moral. Mit Bouchers und Fragonards Gemälden kristallisierte sich im 18. Jahrhundert die Aktdarstellung ohne mythologische Legitimierung eingebettet in das höfische Ambiente heraus und kulminiert im 19. Jahrhundert in den entmythologisierten Darstellungen der Nacktheit durch eine motivierte Körperpflege und Szenen der käuflichen Liebe im Privatraum bei Manet, Bonnard und Degas (vgl. Sommer 2002: 14ff.). Die Frau im Zimmer und der weibliche Akt arrivieren also zu Topoi der Bildenden Kunst und beweisen ihre Kontinuität durch eine motivische Übernahme in die neuen Medien. Bettina Rheims selbst konstatiert:

„in der Kunst regt sich schon seit 100 Jahren keiner mehr auf, wenn Frauenakte gezeigt werden. Nur bei der Fotografie. Gewiss, sie präsentiert realistische Fiktionen. Das Realistische kann provozieren. In der Tat meine ich, die Provokation ist ein wichtiges Element der modernen Kunst." (Rheims nach Sattler 1993: unpaginiert)

In diesem Sinne möchte sich dieser Beitrag der heftig debattierten Aktphotographien von *Chambre Close* widmen und herausstellen, dass *Chambre Close* zu Unrecht eine Degradierung und Schaustellung der Frau vorgeworfen wurde. Dabei soll vor allem der Pornographievorwurf, der im Sinne Schwarzers eine Objektwerdung der porträtierten Frau und eine Auslieferung an den männlichen Betrachter meint, relativiert werden. Vielmehr möchte der Beitrag herausstellen, dass die Bilder nicht auf ihren Realismuseffekt reduziert werden können, sondern deren Wirkungsmacht gerade aus dem Zusammenspiel von verführerischen Photographien und der literarischen Lebensbeichte des Monsieur X. erwächst. Denn durch die künstlerischen Inszenierungsstrategien von Bild und Text, so die These, schaffen Bettina Rheims und Serge Bramly einen zusätzlichen Reflexionsraum für den Betrachter. Dieser eröffnet Fragen nach dem Künstler-Modell-Verhältnis, der Selbstdarstellung der Frauen, der Blickbeziehungen, der Möglichkeit einer weiblichen Ästhetik und einer veränderten Rezeptionsweise.

I Chambre Close

In Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker Serge Bramly publizierte Bettina Rheims 1992 einen farbigen Bildband mit dem Titel *Chambre Close. Eine Fiktion*. Der beigefügte Text erzählt die Lebensgeschichte des Monsieur X., der als Ich-Erzähler die verborgene Tätigkeit des Erotik-Amateurphotographen beschreibt. Der Epilog informiert den Leser[1] darüber, dass die Photographien zusammen mit dem literarischen Zeugnis des geheimen Doppellebens an die Galeristen Lermonthant und Jalisse übergeben wurden. Die Photographien erhalten somit den Anschein, Artefakte einer vergangenen Wirklichkeit zu sein.

„Wir träumten von einem Buch, das nicht nur eine Ansammlung von Bildern wäre, sondern ein vollständiges, fertiges Objekt, in dem Fotos und Text einander entsprechen, sich gegenseitig rechtfertigen sollten und dessen Elemente in ihrer Gesamtheit – bis hin zum kleinsten Detail des Layouts – ein geschlossenes Ensemble darstellen würden." (Bramly in Rheims 2004: 9)

In *Chambre Close* sind 70 Farbphotographien auf 141 Buchseiten versammelt. Der Großteil der Photographien ist dabei auf der rechten Buchseite einem Textkorpus auf der linken gegenübergestellt. Bei einem weitaus kleineren Teil, der ungefähr ein Drittel der gesamten Serie umfasst, gestalten zwei Photographien eine Doppelseite. Ausgehend von einem Vergleich der Bilddisposition zwischen der Erstveröffentlichung von 1992 und der aktuellen Neuauflage von 2007 fällt auf, dass die Reihenfolge der Bilder teilweise variiert. Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, die Anordnung der Bilder sei willkürlich, also ohne kausalen Zusammenhang zu dem in seiner Chronologie festgelegten Text. Während der Text, der Übersetzung geschuldet, einige Abweichungen zwischen den zwei Versionen aufweist, folgen die Photographien also keiner strengen Bilderfolge. Auch eine inhaltliche Bezogenheit ist nicht evident. Der Text schwört Bilder von Orten, körperlichen Besonderheiten und Temperamenten herauf, die jedoch nicht durch die Bilder kommentiert werden. Die Photographien verwehren sich somit der veranschaulichenden Instrumentalisierung durch das geschriebene Wort. Denn sowohl der Text als auch die Photographien entwickeln ihre eigene Bilder- und Vorstellungswelt.

1 Monsieur X. und sein erotisches Bekenntnis[2]

„In der Mitte meines Lebens, als alles geregelt schien und ich auf das, was mich erwartete, am wenigsten gefasst war, gerieten die Dinge in Bewegung" (Rheims/Bramly 1992: 7). So beginnen die ersten Sätze einer Lebensbeichte. Bereits noch im Bericht altert Monsieur X. auf 73 Jahre und wird mittels seines durch Alter und Krankheit geschwächten Körpers an der Auslebung seiner Passion – der Photographie – gehindert. Er betrachtet ein letztes Mal seine Photographien und schwelgt in Erinnerung an all die

1 Der Begriff des Lesers, Rezipienten, Betrachters impliziert im Folgenden sowohl den Leser als auch die Leserin, wird aber aufgrund der Wahrung einer intimen Rezeptionssituation hier im grammatikalisch männlichen Singular, im Topos des BETRACHTERS, ausgedrückt.

2 Die Einbettung in die Tradition der *Confessiones* und des erotischen Romans kann leider im Rahmen dieses Beitrags nicht dargestellt werden.

schönen Begegnungen. Sein Doppelleben, von dessen Existenz die Photographien und die Lebensbeichte Zeugnis ablegen, wird seinen Nächsten unentdeckt bleiben, denn dafür will er noch Sorge tragen. Aus diesem Grund übergibt Monsieur X., wie der Epilog informiert, die Photographien und die Aufzeichnungen an den Galeristen Monsieur Lermonthant und dessen Partner Monsieur Jalisse. Was der Leser also weiß, erfährt er aus den schriftlichen Aufzeichnungen: In dem Zenit seines Lebens stehend – mit Geld, Erfolg und einer liebenden Familie versorgt –, klingt eine zweite Seite in seinem Inneren an, eine ungeahnte sexuelle Leidenschaft tritt zu Tage. Während Monsieur X. gesteht, seine Frau bereits durch zuvor stattgefundene libertine Abenteuer betrogen zu haben, begreift er den Beischlaf doch als einzige Lösung, um „die Lüsternheit [seiner] Augen zu befriedigen" (Rheims/Bramly 1992: 14). Auch die Bereitschaft, professionelle Kontakte genutzt zu haben, verschweigt Monsieur X. nicht, auch wenn daraus keine wirkliche Erfüllung seines Begehrens resultierte. In Abgrenzung zu solchen Begegnungen, die den Vollzug oder gerade den Verzicht des sexuellen Aktes beschreiben, benennt Monsieur X. die Initiation seines Doppellebens im Zusammenhang mit den Aktaufnahmen einer jungen Ruderin, die sich bereit erklärte, ihm nackt vor der Kamera Modell zu stehen. Bereits die Anwerbung der Frauen, die er auf der Straße, in der Metro oder im Kaufhaus traf und denen er Geld für ein paar Nacktaufnahmen anbot, kündigte die Verschiebung der Lust an. Denn während die vorherigen Abenteuer ein fleischliches Begehren stillten, bewahrte Monsieur X. in der Aufnahmesituation immer eine gewisse Distanz, denn schließlich handelt es sich um „ein Abenteuer der Augen, nicht des Geschlechts" (Rheims/Bramly 1992: 40). Nur wenige Begegnungen stellen eine Ausnahme dar und erzählen von einem sexuellen Verhältnis des Photographen zu einem Modell. In diesem Sinne betont Monsieur X., dass die bekleidete Frau zwar seine Erregung schüre, aber mit dem Prozess der Entkleidung, die er aus der Position hinter dem Kameraobjektiv erfährt, weiche das körperliche Begehren zurück, weil er sich völlig in den Bann des Photographierens ziehen lasse (Rheims/Bramly 1992: 55). Sicherlich wäre er gern Photograph geworden, weshalb er noch heute immer eine Kamera mit sich trage, aber er habe einen anderen Weg eingeschlagen und begnüge sich also nun mit seinem Doppelleben als Amateurphotograph. Die Nacktaufnahmen werden meist in Hotels oder an Orten des öffentlichen Lebens – zum Beispiel in einem Lieferanteneingang oder in einem Museum – aufgenommen. Für seine Photographien mit dem Motiv der nackten Frau reizt ihn nicht das phänotypisch Normierte, sondern das Ungewöhnliche einer jeden Frau, denn schließlich habe er keinen bestimmten Frauentyp. Er photographiert die Spaziergängerin, die Serviererin mit der schlanken Taille, die Nachtclubtänzerin, welche ihn an eine kretische Göttin erinnert, das Pin-up-Mädchen mit den wasserstoffblonden Haaren und die Norwegerin mit den geröteten Lippen (Rheims/Bramly 1992: 40). Alles in allem bereut Monsieur X. das geführte Doppelleben nicht und bewahrt den Schatz der erotischen Photographien in der Hoffnung, „daß [seine] Bilder durch die begehrlichen Blicke der Menschen ihre ganze Lebendigkeit behalten." (Rheims/Bramly 1992: 138).

Welche Bedeutung hat nun die literarische Figur des Monsieur X. für die Photographien von *Chambre Close* und damit für die Gesamtwirkung der Arbeit? Monsieur X. ist

Amateurphotograph und männlicher Betrachter zugleich. Er wirbt Frauen auf der Straße an, um mittels des Photographierens die Lust seiner Augen zu stillen und sein körperliches Begehren zu kompensieren. Er ist aber auch Erzähler seiner Abenteuer, Sammler sowie Bewahrer seiner photographischen Jagdtrophäen. Durch die Fiktion der Lebensbeichte und Übergabe der Photographien suggerieren die Bilder dem Betrachter, Dokumente eines Photographen zu sein. Die aufgerufenen Vorstellungen von dem umherstreifenden, begehrenden und photographierenden Monsieur X. prägen sich dem Rezipienten und damit der Bilderwelt von *Chambre Close* ein. Denn nicht allein in dem Zeugnis des Doppellebens, sondern bereits in der Aufnahmesituation der Photographien wird die Figur des Monsieur X. lebendig. Bettina Rheims selbst nimmt zur Entstehung der Photographien Stellung:

„Je rappelle qu'au départ il y avait un fiction écrite par un homme, Serge Bramly. C'était l'histoire d'un Monsieur X., et je devais, moi, me mettre dans la peau de cet homme faisant se dêshabiller devant lui des femmes. Je ne disais pas: <Ouvre, ouvre plus!> Je disais: <Montre lui!> Je me comportais un peu comme une ventriloque; je m'exprimais avec une voix qui n'était pas la mienne." (Rheims, zitiert nach Henric 2003: 34)

Damit verweist die Künstlerin darauf, dass der Text für *Chambre Close* grundlegend war und betont zudem die Bedeutung des literarischen Monsieur X. als konstitutives Moment für die Aufnahmesituation der Aktphotographien. Während der Aufnahmen konfrontiert Bettina Rheims die Modelle mit der Existenz des männlichen Amateurphotographen. Es entfaltet sich also ein Spannungsbogen zwischen der körperlichen Präsenz der Künstlerin hinter der Kamera, der Begegnung sowie Intimität zwischen zwei Frauen und der imaginierten Anwesenheit des Monsieur X. Inwiefern beeinflusst diese „männliche Präsenz" nun die Zurschaustellung der Frauen? Werden sie einer männlichen Vorstellungswelt von Schönheit, Nacktheit und Erotik ausgeliefert und zu Schauobjekten des männlichen Gegenübers degradiert? Bestätigt sich mit dem männlichen Alter Ego nicht Alice Schwarzers Vorwurf von Bettina Rheims als weiblicher Freier, die „<unbekannte junge Frauen von der Straße> in den Part der Hure" dränge sowie einen „<Männerblick> auf andere Frauen" werfe? (vgl. Schwarzer 1993: unpaginiert). Im Folgenden sollen die Aktphotographien von *Chambre Close* näher beleuchtet werden.

2 Die nackte Frau zwischen Schaulust und Zeigelust

Bettina Rheims beschreibt die Modelle in einem Interview wie folgt:

„Die Mädchen in ‚Chambre Close' ziehen sich aus, sie zeigen Posen, die sie sich meistens selbst ausdenken. Sie wollen verführerisch sein, vor allem ihre Träume umsetzen. Es sind Studentinnen, Frauen, die man im Café trifft, keine Modells. Frauen, wenn sie aufrichtig sind, müssen zugeben, daß ihnen ihre erotische Ausstrahlung eminent wichtig ist. Meine Arbeiten geben dieses Motiv so authentisch und zeitgemäß wie möglich wieder. Der Blick in die innere Welt dieser Frauen unterscheidet meine Fotografien von Pornographie. Die Mädchen sind Subjekte, keine Objekte." (Rheims zitiert nach Sattler 1993: unpaginiert)

Folgt man den Äußerungen Max Imdahls in seinen einführenden Worten zu *Pose und Indoktrination*, verkörpert die Pose einen von außen auferlegten „körpersprachlichen

Fremdausdruck“ (Imdahl 1996: 575). Im Zuge dieser determinierten Körpersprache hebt Imdahl den Verlust der Individualität des Posierenden zugunsten einer zum Beispiel werbewirksamen Repräsentation hervor. In der Abgrenzung zu einer ideologischen Instrumentalisierung der Pose räumt er jedoch gerade im Bereich der Werbung eine ironische Brechung und eine damit verbundene Überführung der Pose als gestellte Haltung ein. Die Pose sei immer schon Ausdruck einer kodierten Repräsentation, welche einem körpersprachlichen Selbstausdruck entgegengesetzt sei (Imdahl 1996: 575). Auch Susanne Holschbach bestimmt die Pose als eine „auf eine bestimmte Wirkung



Abbildung 2:
Goya: *Die nackte Maya*.



Abbildung 3:
Bettina Rheims:
16 janvier, Paris.



Abbildung 4: Edgar Degas: *Sich kämmende Frau.*

abzielende Körperhaltung, die auf eine bestimmte Dauer ‚eingefroren' wird" (Holschbach 2006: 14). Die Posen der photographischen Selbstinszenierungen der Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts greifen auf den theatralen Ausdruckskanon der zeitgenössischen Bühne zurück (vgl. Holschbach 2006: 108ff.). Im Rahmen dieser Inszenierung wird die Pose selbst zur zusätzlichen Kostümierung einer intendierten Selbstdarstellung (vgl. Busch 1995: 311–318). Die Frauen von *Chambre Close* dagegen stammen nicht aus dem Kontext des Theaters und inszenieren sich in ihren photographischen Porträts auch nicht in einer Rolle, die Rückschlüsse auf ihre gesellschaftliche Stellung oder ihren Beruf herleiten lässt. Dennoch bedienen auch sie sich bewusst des Motiv- und Posenrepertoires der Bildenden Kunst.

Ein Rekurs auf die Venus als liegender Akt (vgl. Abb. 2/Abb. 3), das Motiv des Rückenaktes, der sich kämmenden oder waschenden Frau (vgl. Abb. 4/ Abb. 5) veranschaulichen sehr deutlich, dass auch



Abbildung 5: Bettina Rheims: *4 juillet II, Paris.*

die Photographien von *Chambre Close* die Traditionen der visuellen Darstellungen von Weiblichkeit aufgreifen und damit Assoziationen im Hinblick auf weibliche Typisierungen erwecken.

Schreiben sich die Frauen von *Chambre Close* durch ihre motivischen Übernahmen in die tradierte Repräsentation von Weiblichkeit ein, die seit Jahrhunderten dem männlichen Schöpfungswillen entspringt? Sind die Posen der Frauen damit nicht vielleicht doch dem Auge des Monsieur X. verschuldet, der sie zu Objekten der Schaulust reduziert? Sicherlich adaptieren und rezipieren zahlreiche Photographien und die dargestellte Nacktheit bildliche Motive, Kompositionen und Darstellungsformen, womit ihnen tradierte Formen der repräsentierten Weiblichkeit immanent sind. Dennoch modifizieren sie ihre Vorbilder derart, dass eine umfassende Sichtbarkeit und Wiedererkennung nicht intendiert scheint. Die Photographien von *Chambre Close* behaupten somit ihren eigenen Bildcharakter, indem „[d]ie Liste der Stilfiguren [...] durch die des Seltsamkeitsgrades der Bilder ergänzt werden" (Dagen in Rheims 2008: 7) müsse. Mit diesem Verweis Philippe Dagens auf eine subjektive Komponente der Bilder, welche die Einzigartigkeit und Besonderheit der Photographien beweist, stellt sich die Frage nach der Selbstdarstellung der Frauen und der künstlerischen Besonderheit der Photographien Bettina Rheims' nochmals neu. Eine eingehende Betrachtung der eingenommenen Posen und der Inszenierung der Entblößung soll die Frage der Selbstdarstellung der weiblichen Modelle im Folgenden detaillierter klären.

2.1 Verhüllen und Enthüllen: die Pose

Der Reiz der Photographien im Hinblick auf die Erörterung der Selbstdarstellung der Frau liegt in dem Arrangement der Posen, die eine aktive Entblößung animieren oder durch das Lüften der Kleidung dem Betrachter offensichtlich den Körper präsentieren. Die verrutschte oder abgelegte Kleidung, welche die weibliche Figuration zu einem Halbakt macht, fungiert im Sinne eines Bühnenvorhangs, der den Betrachter zwingt, die endgültige Enthüllung in der Imagination zu vollziehen (vgl. Voelkel 2002: 139). In der Bildenden Kunst gehören solche Entblößungs- und Verhüllungsmomente zum Motiv der Aktdarstellung (vgl. Bronfen 2003: 260), die den Reiz der Nacktheit für einen bildimmanenten Zuschauer als aber auch für einen externen Betrachter potenziert. In *Chambre Close* korreliert dieses Wechselspiel zwischen Enthüllen und Verhüllen besonders deutlich mit der Pose.

15 âout, Paris. (vgl. Abb. 6) zeigt eine weibliche Figur auf einem Treppenabsatz verharrend, im Begriff, sich eines schwarzen Mantels zu entledigen. Die Hände umfassen den Saum im Bereich der Schulter, das Schulterblatt ist für das Abstreifen der Kleidung zurückgezogen. Die Brust, der Bauch, die Scham und die Beine sind vollständig entblößt und dennoch ist es gerade das angedeutete Abstreifen des Mantels, was eine besondere Spannung im Bild erzeugt. Gabriele Brandstetter begreift die Pose als Schwelle zwischen Bild und Performance, indem sie die Position zwischen Stillstellung und Bewegung besetzt. Die Pose kennzeichne sich also durch ein Innehalten



Abbildung 6:
Bettina Rheims:
1er mai II, Paris.

in einer Bewegung, die mittels dieses Moments des Verharrens reflektiert werde (vgl. Brandstetter 2007: 274–283). In Anlehnung an diese Auffassung von der Pose bezeichnet die Haltung der Photographie *15 âout, Paris.* eine fixierte Pause im Enthüllungsakt. Ganz im Sinne einer vollführten Handlung des Striptease ist es hier die aktive Frau, die in ihrer Entkleidung innehält (vgl. dazu Öhlschläger 1996: 142–155). Der Körper wird nicht einfach nur nackt, halbnackt in stehender oder liegender Position gezeigt, um von einem betrachtenden Auge observiert zu werden. Vielmehr suggeriert die gewählte Pose, mit der Anordnung der Kleidung koinzidierend, dass der Entkleidungsakt Teil einer ganzen Handlungschoreographie ist, die von der weiblichen Figur als Akteurin ausgeführt wird. In diesem Sinne verweist die Pose als Innehalten einer Bewegung auf ein retardierendes Moment. Ähnlich der Wirkung im Theater erhöht diese Stillstellung gerade durch die Ungewissheit bezüglich des Fortganges der Handlung die Spannung für den Rezipienten (vgl. Williams 1997: 87f.). Das Innehalten im Akt der Entblößung wirft also den Reiz der Figuration auf, denn einerseits kennzeichnet sich die Frau als Handelnde, die den Grad der Zurschaustellung kontrolliert, und andererseits bietet die ausgesetzte Bewegung dem Betrachter den Freiraum für eigene Imaginationen, sowohl bezüglich der weiblichen Erscheinung als auch bezüglich der vermeintlichen Fortsetzung der Bewegung.

Doch nicht alle Posen in *Chambre Close* lassen sich dem aktiven Akt der Enthüllung subordinieren. Während die Entblößungsbilder also in der stillgestellten Pose auf die Bewegung als solche und damit auf eine enthüllende Handlung anspielen und ihren Reiz durch die imaginierte Fortsetzung erhalten, tragen andere Photographien das Spiel

zwischen Enthüllen und Verhüllen über die eingenommene Körperhaltung aus: Die Pose präsentiert oder verdeckt den nackten Körper.



Abbildung 7:
Bettina Rheims:
22 octobre, Paris.

22 octobre, Paris. (vgl. Abb. 7) zeigt einen weiblichen Akt auf einem Bett liegend. Während sich der Rücken der Figur an die Wand und der Kopf in die Ecke des Zimmers schmiegt, sind die Beine angewinkelt und vor dem Bauch gekreuzt. Analog der Überkreuzstellung der Beine, die auf diese Weise den Unterleib der weiblichen Figur verdecken, ist auch der linke Arm derart über den Brustkorb gelegt, dass er sich in den Bereich des Busens eingräbt und die Brüste teilweise verdeckt. Die Haltung des Aktes unterstützt die Dialektik zwischen Verdecken und Präsentieren des nackten Körpers analog zum Beispiel eines die Scham verhüllenden Tuches. Das Spiel zwischen Enthüllen und Verhüllen wird also durch die eingenommene Pose der weiblichen Figur forciert. In diesem Sinne kann zusammenfassend gesagt werden, dass die eingenommene Körperhaltung, also die Pose, den Blick auf bestimmte Körperpartien freigibt oder aber verwehrt.

Die Photographien von *Chambre Close* insistieren damit auf eine ambivalente Betrachtung der Nacktheit und Posen. Das in der Bildenden Kunst beliebte Spiel von Verhüllen und Enthüllen wird in jeder Photographie neu verhandelt, sodass die Bilder sowohl Akte als auch Halbakte zeigen und weibliche Figuren, die ihren Körper ausgehend von der eingenommenen Pose zur Schau stellen oder verbergen. Einige Posen imaginieren eine aktive Präsentation des Körpers als Innehalten in einer Handlung des Entkleidens und lassen somit auf einen impliziten Betrachter schließen. Andere Posen dagegen insistieren auf ihre Bewegungslosigkeit und verstärken damit den Eindruck der

Stillstellung des Körpers vor der Kamera zugunsten einer Einschreibung in ein imaginiertes Bild, das dem Selbstentwurf der Frauen verschuldet ist. Allen Posen gemeinsam ist jedoch die Ausstellung zum Zweck des Gesehen-Werdens. Das Posieren, sei es nun statisch oder einem Bewegungsstillstand zuzuschreiben, erfolgt für ein Gegenüber, für die Erstellung eines Bildes. Damit generiert sich die posierende Frau selbst zum Bildkörper und der Anschein von Authentizität, Ungezwungenheit und Individualität ist nur Mittel zur Bildwerdung.

Auch wenn Rheims einen großen Freiraum für die Selbstdarstellung der Modelle schuf, so sind die Posen der Frauen doch nicht ganz frei von normierten Repräsentationen des Weiblichen. Denn wie bereits erwähnt, sind die Modelle während der Aufnahme mit der Figur des Monsieur X. konfrontiert und somit einem imaginären, männlichen Betrachter gegenübergestellt. In diesem Sinne folgen die eingenommenen Posen zwar der Intention, den eigenen Selbstentwurf zu verbildlichen; die eigenen Vorstellungen von Schönheit und Erotik werden aber untrennbar an das adressierte Gegenüber geknüpft – und das ist nicht die Künstlerin Bettina Rheims, sondern Monsieur X. in Stellvertretung des eigenen sexuellen Pendants. Monsieur X. arriviert damit zu einem unverzichtbaren Element im Spiel zwischen Modell, Künstlerin und Betrachter. Wenn also Monsieur X. auch Teil der Bildproduktion war und damit deren Gestaltung geprägt haben sollte, was unterscheidet Bettina Rheims' Photographien dann von den Beutestücken des Amateurphotographen?

3 Die Rolle des Photographen und Betrachters

„Chambre Close erfand Leben und Werk eines distinguierten Liebhabers, der sich über den Sucher beugt wie über ein Schlüsselloch […] Während ich ihm die Stimme verlieh, erfand Bettina einen Blick für ihn." (Bramly in Rheims 2004: 10)

Bramly differenziert die sprachliche und bildliche Äußerung der Figur des Photographen. Ausgehend von einer Konzeption des fingierten Amateurphotographen gelangt der Photograph durch den männlichen Erzähler zu Wort und wird sichtbar durch die vorliegenden Photographien. Dennoch besteht eine Differenz zwischen dem fingierten Photographen und Bettina Rheims als Produzentin der vorliegenden Photographien, die sich vor allem in deren Verortung und der Vermittlung des Blickes artikuliert.

3.1 Der Blick des Mannes: der Rezipient als Voyeur

Mit seiner Äußerung über die Schlüsselloch-Metapher stellt Bramly den männlichen Amateurphotographen in die Tradition des Voyeurs, der ähnlich der Figur des Lauschers (vgl. Stadler 2005: 24) eine Szene der Intimität aus einer verborgenen Position erfährt. Das Motiv des Schlüssellochs veranschaulicht dabei die versteckte Situierung des Voyeurs im Sinnbild der trennenden Wand (vgl. Widmer 2005: 152). Außerdem suggeriert das Bild in einer Übertragung auf das Kameraobjektiv eine Trennung des Photographen von seinem Körper, der dadurch ganz zum entkörperlichten Auge arriviert und sich in

das zentrische Sehmodell einschreibt.[3] Und tatsächlich gesteht Monsieur X. eine Verschiebung seines Begehrens:

„während mich der Gedanke an den Körper bei der Verhandlung erhitzte, wenn die Frau noch bekleidet war, erhob sich in der Sekunde, da ich sie in meinem Sucher hatte, in welcher Position oder Zustand auch immer, eine Kristallbarriere zwischen uns, die Natur meines Verlangens veränderte sich, ich war nur noch mit Photographie beschäftigt." (Rheims/Bramly 2007: 56)

Im Sinne der Definition des Voyeurismus, der in seiner pathologischen Ausprägung eine Aufhebung des normalen Sexualzieles impliziert, verliert auch der Erzähler sein körperliches Begehren. Das Schauen durch den Sucher nimmt seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch: „Man fühlt sich wie ein anderer Mensch, wenn man die Welt durch den Sucher einer Kamera betrachtet" (Rheims/Bramly 1992: 32). Und obgleich die Kamera tatsächlich wie eine Trennwand zwischen das Modell und den Photographen tritt und dessen Körper von seinem Auge ablöst, bleibt er seinem Gegenüber nicht verborgen. Der Photograph ist im fingierten Raum mit dem Aktmodell und in der Erzählung anwesend. Vergleichbar dem erigierten Penis im Pornofilm *Arcade E*, den Linda Williams einerseits als isoliertes „Objekt" der Handlung beschreibt und andererseits dem nicht sichtbaren Kameramann zugehörig glaubt (Williams 1997: 88), ist auch Monsieur X. Zeuge/Akteur und Erzähler zugleich. Was er sieht und erlebt, beschreibt er; somit ist er in das „literarische Bild" integriert. Die Figur charakterisiert sich als Vermittlerinstanz, die dem Leser erst über ihr Sehen einen Einblick gewährt. Monsieur X. wird zur Identifikationsfigur, die den Akt des Sehens vermittelt. Während der Voyeur im Verborgenen bleibt und sein unbeobachtetes Schauen genießt, teilt Monsieur X. seine Erlebnisse mit und verlässt dadurch nicht nur den Schutz des Verstecks, sondern offeriert dem Leser zusätzlich den Blick durch das Schlüsselloch: Seine Anwesenheit in der Erzählung ermöglicht das Erfahren des erotischen Geschehens von einem unbeteiligten Betrachtungsstandpunkt aus. Während Monsieur X. noch als handelndes Gegenüber der Modelle in Erscheinung tritt, wird nun der Leser zum Voyeur einer intimen Szene zwischen dem Modell und Monsieur X. Analog der zweifachen Lust des männlichen Kinozuschauers bei Laura Mulvey ist es dem Leser ermöglicht, sich über den vermittelten Blick des Monsieur X. den Frauen lustvoll, jedoch mit einer „voyeuristische[n] Distanziertheit" (Mulvey 1974: 52) zu nähern und zugleich über die Identifikation mit dem Protagonisten an der Kontrolle über das Geschehen und über die Frau zu partizipieren.

3.2 Der Blick der Frau: der angeblickte Betrachter

Die Rolle des Photographen im Hinblick auf die Photographien von *Chambre Close* ist eine andere. Bis auf eine Ausnahme (vgl. Abb. 8), welche durch die Spiegelung eines

3 Susan Sontag kritisiert in *Über die Fotografie* gerade dieses Abgetrenntsein des Photographen von der Welt. Sie attestiert dem Photographen als Voyeur eine Teilnahmslosigkeit an der Welt und seinen Motiven. Vgl. Sontag 1978: 154.

Spotlichts auf ein photographisches Equipment und damit indirekt auf die Präsenz der Photographin verweist, gibt es im Bild keine Spuren der Photographin.



Abbildung 8:
Bettina Rheims:
19 septembre I, Paris.



Abbildung 9:
Peter Gorman:
Naked in Apartement 7.

Während sich zum Beispiel Peter Gorman in seiner Serie *Naked in Apartement 7* (vgl. Gorman 2001) stellvertretend durch den abgebildeten Schuh in die Szene und das Bild einschreibt (siehe Abb. 9) und damit ähnlich wie Monsieur X. als Identifikationsfigur des Blicks fungiert, verwehren die Photographien in *Chambre Close* ein solches personelles Eindringen. Die Photographin situiert sich außerhalb des Bildes und verbleibt im Verborgenen. Bettina Rheims selbst sagt, dass sie sich am wohlsten im Dunkeln hinter der Kamera fühlt: „[...] j'ai trouvé un endroit pur mecacher. Derrière un appareil. On ne m'y voit pas, on ne me reconnaît pas. Je me sens bien dans le noir." (Rheims zitiert nach Henric 2003: 33). Der Blick des Rezipienten wird also nur durch die Rahmung der Photographie

beschränkt, kann sich innerhalb derselben aber in alle Richtungen entfalten und erfährt im Vergleich mit dem Text demnach einen größeren Freiraum bei der eigenen Perspektivierung und Aufmerksamkeitsgewichtung. Der Blick des Betrachters identifiziert sich also nicht mit einer Vermittlungsinstanz wie Monsieur X. – einem männlichen Betrachter – und eröffnet damit verschiedene Möglichkeiten, den gebotenen Ausschnitt wahrzunehmen. Die Photographin und damit auch der Betrachter sind zwar nicht als Figuren im Bild, dennoch aber der Photographie einverleibt: als angeblicktes Gegenüber. Die wohl berühmteste weibliche Aktdarstellung, die den Aspekt der Blickbeziehung und damit den Status der Frau als passives Objekt des männlichen Blicks unterläuft, findet sich in der *Olympia* von Manet. Durch den erwiderten Blick wird *Olympia* nicht nur zum Objekt des Sehens degradiert, sondern reflektiert den Blick des Betrachters und verweist somit auf das Gesehen-Werden. Zwischen der weiblichen Figur und dem Betrachter entsteht dadurch eine interaktive Blickbeziehung, die sowohl die nackte Frau als auch den Betrachter zum Objekt und Subjekt des Sehens macht (vgl. Lüthy 2003: 94). Auch die Photographie *29 février II, Paris.* (vgl. Abb. 10) konfrontiert den Betrachter mit einem gezielt aus dem Bild gerichteten Blick der abgebildeten Frau.

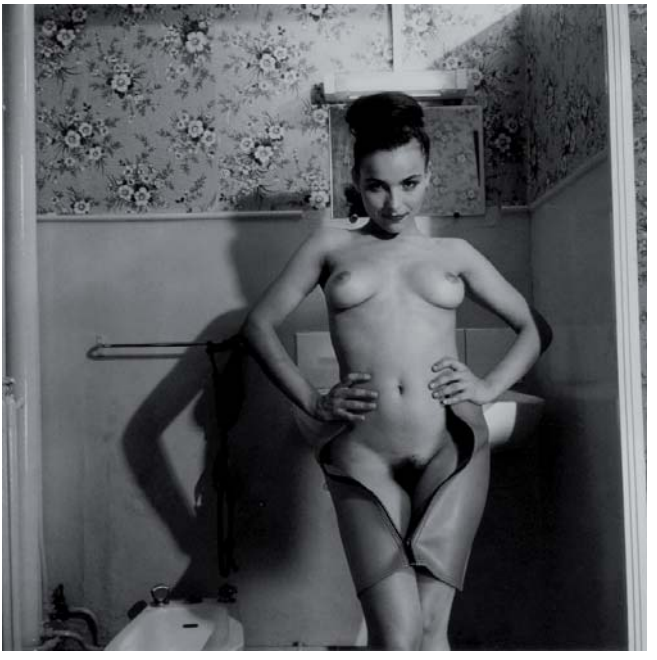


Abbildung 10:
Bettina Rheims:
29 février II, Paris.

Die Photographie zeigt eine nackte Dreiviertelfigur in kecker Pose. Die Beine, auf der Höhe der Knie sich leicht überschneidend, werden von einem pinken Synthetikrock umspielt, der durch den fast gänzlich geöffneten Reißverschluss die Scham freilegt. Die Frontalität der posierenden Figur und ihr direkter Blick fokussieren deutlich ein Gegenüber, mit dem die weibliche Figur in einen verführerischen Kontakt tritt. Eingeengt in

die Kadrierung der Photographie, die sich bildimmanent in der vertikal verlaufenden Trennwand und dem aufsteigenden Rohr doppelt, ist die weibliche Figur in eine für den Betrachter eingerahmte Szene gefasst. Diese Form der photographischen Rahmung erinnert zum Beispiel an Raumeinblicke der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts.

Abbildung 11:
Jan Vermeer:
Der Liebesbrief.



Jan Vermeers *Liebesbrief* (vgl. Abb. 11) ermöglicht dem Betrachter ein Überwinden verschiedener Raumgrenzen mittels der Fernsicht und lässt denselben somit als Außenstehenden Einblick in die Intimität der Szene erhalten. Der Betrachter ist im Bild, ohne von den dargestellten Frauen wahrgenommen oder erblickt zu werden. Und wenngleich die Herrin mit ihrer Dienstmagd nicht als Akte präsentiert werden, so obliegt der Szene, bereits durch das Vorhangmotiv angedeutet, etwas Intimes, das von dem Betrachter mit einem voyeuristischen Blick perzeptiert wird (vgl. Winter 2003: 59). In der Photographie *29 février II, Paris.* ist dieser voyeuristische Blick, der in ein „Chambre Close" eindringt und den Körper einer nackten Frau betrachtet, unterlaufen. Die Frontalität des Körpers und der verführerische Blick der weiblichen Figur versperren die Wahrnehmung der Raumtiefe und irritieren zugleich das unbeobachtete Betrachten des dargebotenen Leibes. Das Enthüllungsmotiv des Rocks, wie bereits erwähnt, impliziert eine aktive Zurschaustellung der Frau und rekurriert eher auf eine Intention, die mit

der freudianischen Zeigelust vergleichbar wäre.[4] Der herausfordernde Blick wiederum reflektiert den Akt des Sehens und konfrontiert dadurch den Betrachter mit seinem Angeblickt-Werden. Die weibliche Figur verschließt sich somit einer einseitigen Blickbeziehung, welche lediglich einen auf sie geworfenen Blick thematisiert und sie damit zum Objekt der Betrachtung degradiert, indem der Betrachter selbst in das Feld des Sichtbaren rückt. Damit wird auch der Betrachter Teil der Szene und partizipiert an dem Dargebotenen nicht mehr nur als unbeteiligter Beobachter. Auch Linda Williams widmet sich der Frage nach den Betrachtern erotischer Bilder und argumentiert im Sinne einer Beteiligung der RezipientInnen. Ausgehend von ihrer Kritik an den aus der Psychoanalyse abgeleiteten Überlegungen zur Blickökonomie wendet sie sich gegen einen entkörperlichten und distanziert männlichen Blick und damit auch gegen die Annahme, alle erotischen Darstellungen handelten von der Frau als Objekt und seien für den Mann produziert (Williams 1997: 84). Williams behauptet bereits für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die Existenz einer „Betrachterin" erotischer Darstellungen und sieht die Wahrscheinlichkeit für ein weibliches Genießen der Visualisierungen in dem zahlreichen Vorhandensein von Bildern begründet, welche den heterosexuellen Geschlechtsakt abbilden.[5] Denn im Vergleich mit der quasi-akademischen erotischen Pose, welche die Frau oftmals als passives Objekt des Blicks zeigt, sei in diesen Abbildungen das Bild einer aktiven Frau vorgestellt und relativiere somit die Opposition von passiver Weiblichkeit und aktiver Männlichkeit. Die Bilder könnten demnach auch einen Genuss für eine Betrachterin bedeuten. Weiterhin entfaltet Williams ihre Argumentation gegen eine Beschränkung der Erotik auf einen männlichen Betrachter anhand eines neuen Modells des Sehens. In Anlehnung an die Ergebnisse Jonathan Crarys wendet sie sich einem Sehen zu, das die Trennung zwischen Objektwahrnehmung und Körpersensuation aufhebt und damit ein Sehen des entkörperlichten Auges negiert (Williams 1997: 90). Schon Griselda Pollock hat für die Arbeiten impressionistischer Künstlerinnen eine Abkehr von den Konventionen einer geometrischen Perspektive und den damit einhergehenden distanzierten Flaneur- beziehungsweise Voyeurbetrachter behauptet (vgl. Pollock 1989: 316ff.). Demnach artikuliert sich der Unterschied zwischen Künstlern und Künstlerinnen in der künstlerischen Umsetzung von Raum und Blick, wobei die weibliche Kunst der frühmodernen Malerei durch die Erfahrung verschiedenster Sinneseindrücke gekennzeichnet sei und damit die Überbetonung des Sehsinnes relativiere (vgl. Pollock 1989: 318). Über die Fähigkeit, verschiedene Sinneseindrücke zu reizen, verschiebt sich also laut Williams die Rezeption von der Realität des Referenten hin zu einer Affini-

4 Freud subsumiert den Exhibitionisten unter die letzte Kategorie der Perversionen des Schautriebs. Dessen Schaulust trage also nicht zur Vorbereitung des Sexualziels bei, sondern verdränge dieses. Die Exhibitionisten, „die [...] ihre Genitalien zeigen, um als Gegenleistung die Genitalien des anderen Teils zu Gesicht zu bekommen." (Freud 1972: 66)

5 Williams erwähnt zudem eine Äußerung Charles Baudelaires, der seine Entrüstung über eine Frau der Nobilität ausdrückte, die den Wunsch artikulierte, erotische Bilder zu sehen. In diesem Zusammenhang verweist Williams zumindest für eine bestimmte soziale Schicht von Frauen auf die Möglichkeit, erotische Bilder eingesehen haben zu können, und behauptet damit auch die Fähigkeit einer weiblichen körperlichen Erregung durch den Genuss solcher Bilder. Vgl. Williams 1997: 83.

tät der Sinneswahrnehmung und damit hin zu einem Bewusstsein für die vom Körper produzierten Wahrnehmungen: ein Sehen mit dem Körper und im Körper; ein Besitzen des dargebotenen Frauenkörpers ist ihrer Meinung nach nicht mehr relevant (Williams 1997: 82). Übertragen auf die Wirkung erotischer oder pornographischer Bilder findet zwar laut Williams die Möglichkeit einer Erregung der BetrachterInnen durch den abwesenden Referenten statt, vielmehr verlagere sich das Ausleben des Genusses jedoch auf den wahrnehmenden und betrachtenden Körper (Williams 1997: 84). Mit dieser Annahme der subjektiven, körperlichen Wahrnehmung relativiert Williams eine Lesart der erotischen Bilder, welche die visuelle Lust an einen männlichen Betrachter und damit an eine Objektivierung und Fetischisierung des dargebotenen Frauenkörpers bindet. Auch Stefan Raum verweist unter Berücksichtigung der selbstbewusst blickenden Frau von *Chambre Close* auf eine Aufhebung des bloß männlich-voyeuristischen Blicks und behauptet ähnlich Williams die Existenz eines weiblichen Betrachters (vgl. Raum 1993: 52). Mit der Annahme, dass auch zunehmend Frauen Interesse an erotischen Darstellungen zeigen, proklamiert Raum eine Neuverteilung der Wahrnehmung. Auf der Etablierung eines weiblichen Narzissmus basierend, ergebe sich die besondere Wirkung der Photographien von *Chambre Close* aus einem „optischen Kriegsgewinn", der sowohl männliche als auch weibliche Betrachtungsstandpunkte als Teil eines erotischen Kommunikationsspiels vereine (vgl. Raum 1993: 52ff.).

Während also Monsieur X. über seine Begegnungen berichtet und den Leser als unbeteiligten Dritten an diesen erotischen Séancen teilnehmen lässt, rückt der Betrachter der Photographien selbst an die Stelle des Photographen und wird durch den adressierten Blick der weiblichen Modelle in eine Interaktion verstrickt. Der Rezipient steht der Szene nicht mehr außen vor, sondern gelangt über die Blickbeziehung als Gegenüber der Frau ins Bild. Der dargebotene weibliche Körper entzieht sich einem lediglich lustvollen Schauen – dem voyeuristischen Blick – und thematisiert das Sehen und Gesehen-Werden gleichsam mit. Im Rekurs auf Lacans Annahmen zur Ich-Bildung erfährt die Zurschaustellung der Frauen einen selbsterkundenden Charakter durch den bestätigenden Blick des Betrachters und entreißt die Bereitschaft zur Zeigelust damit einer pathologischen Intention. Aber auch der Betrachter selbst ist durch die Reflexion des Blicks zu einer Selbstbeobachtung der eigenen Wahrnehmung eingeladen. Das Subjekt wird Objekt und das Objekt zum Subjekt des Blicks.

II Fazit

Während die Forschungsliteratur zu Bettina Rheims der Korrelation zwischen Text und Bild bisher kaum Beachtung schenkte, zeigt der Beitrag, dass die besondere Wirkungsmacht von *Chambre Close* gerade aus diesem Wechselverhältnis erwächst: Neben dem formalen Bezug setzt sich die Verbindung von Text und Bild auf einer motivischen, strukturellen und wirkungsrelevanten Ebene fort. Die literarische Fiktion, die durch die fingierten Bekenntnisse des Monsieur X. vermittelt wird, erweckt die Figur des Photographen

und verleiht ihm eine Stimme. Dieser beschreibt eindrücklich die Begegnungen zwischen Photograph und Modell und der sich anschließenden Séance. Ähnlich einer Exphrasis nimmt der Erzähler die Darstellung der photographischen Bilder vorweg beziehungsweise bereichert diese um narrative Momente. Die Photographien dagegen offerieren dem Betrachter/Leser eine Visualisierung des Beschriebenen, ohne dabei zu bloßen Illustrationen degradiert zu werden. Das mediumspezifische Charakteristikum der Photographien verstärkt zudem die Wirkungsmacht der Bilder: Denn nicht der Realismuseffekt als solcher bedingt den Reiz der Aktphotographien, sondern die indexikalische Beziehung zum photographierten Bildgegenstand. Die Photographien von Bettina Rheims nähren also die Vorstellung, Beweise für eine sich tatsächlich ereignende Begegnung zwischen Monsieur X. und einem Modell zu sein. In diesem Sinne verleihen sie dem fiktionalen Text mit dem fingierten Photographen den Anschein von Authentizität. Zusätzlich eingebettet in die Tradition der Bekenntnisliteratur potenziert sich nicht nur die Glaubwürdigkeit der Geschichte, sondern sie bietet dem Ich-Erzähler zugleich die Möglichkeit, die zahlreichen erotischen Erlebnisse und die Auslebung des geliebten Photographierens aus einer subjektiven Perspektive zu schildern. Damit erfährt der Leser nicht nur eine Teilhabe an den erzählten Episoden, sondern findet in Monsieur X. eine Identifikationsfigur des Blicks. Das von dem männlichen Erzähler Erblickte vermittelt sich dem Leser somit von einem distanzierten, voyeuristischen Standpunkt aus. Die hiermit aufgerufene Tradition der männlichen Schaulust muss für die Betrachtung der Photographien jedoch tendenziell aufgegeben werden: Der Betrachter rückt in eine direkte Blickbeziehung mit den nackten Frauen. Weil Monsieur X. für den Leser als Vermittler des Blicks fungiert, bleibt er als Unbeteiligter, als Voyeur zurück: Niemals trifft ihn der Blick einer Frau. In den Photographien von Bettina Rheims ereignet sich keine direkte Vermittlung des Blicks: Der Betrachter tritt unmittelbar an die Stelle des Objektivs und damit des Photographen – Bettina Rheims verbirgt sich als Produzentin zugunsten des direkten Dialogs zwischen Modell und Betrachter. Die Tradition des einseitig geworfenen Blicks auf den nackten Körper der Frau wird in den Aktphotographien von *Chambre Close* teilweise unterminiert: Die Frauen fügen sich nicht allein in eine Repräsentation von Weiblichkeit oder lassen sich zum bloßen Objekt der visuellen Lust degradieren; vielmehr arrivieren sie selbst zum Subjekt des Blicks und gehen damit eine kommunikative Situation mit dem Betrachter ein. Demnach eröffnet sich für den Betrachter eine Perspektive, die weit über den Schlüsselloch-Ausschnitt hinausreicht. Der Betrachter kann im Bild wandern, zwischen Frau und Innenraum oszillieren, dem Blick begegnen oder ausweichen. Dabei bestimmt die dargestellte Frau zu einem gewissen Teil selbst, wie sie sich dem Betrachter zeigt. Die nackten oder halbnackten Figuren der Photographien von *Chambre Close* illustrieren deutlich ein Oszillieren zwischen repräsentierter Weiblichkeit und Selbstdarstellung. Anlehnungen an motivische und ikonographische Repräsentationsformen, vor allem der Malerei, stellen die Frauen nicht nur in die Tradition der Aktdarstellung und deren Konnotationen von Weiblichkeit, sondern offenbaren zugleich die intendierte Abweichung. Insofern verweist die bildliche Rezeption auf eine bewusste Aufnahme von bestimmten Frauenbildern, um diese mittels der immanenten Selbstdarstellung der Frauen umso ein-

drücklicher zu irritieren und zu brechen. Sowohl in der Wahl der Posen als auch in der Inszenierung der Entblößung drückt sich die Individualität der Frauen aus. Wenngleich bestimmte Posen, das Wechselspiel zwischen Enthüllen und Verhüllen und die Nacktheit der Modelle als solche wiederum auf tradierte und gesellschaftlich vermittelte Vorstellungen und Bilder von Erotik und Weiblichkeit rekurrieren, so insistieren die dargestellte Physis, die Haut, die Behaarung, Gestik und Mimik – der singuläre Körper an sich – auf eine individuelle Darstellung eines Selbst. Darin zeichnet sich das Besondere in den Photographien von Bettina Rheims ab: Trotz der Heraufbeschwörung der Figur des Monsieur X. in der Aufnahmesituation der Photographien gibt es kein körperliches Begehren, keine erotische Aufladung zwischen Modell und Künstlerin: „Ich mache Fotos von Frauen für Frauen. […] Mein Blick auf Frauen ist nicht voyeuristisch und nicht männlich" (Bettina Rheims in der Berliner Zeitung 1999: unpaginiert).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bettina Rheims – Chambre Close: 7 novembre, Paris. 1991.
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. *Eine Fiktion* (S. 33). München: Schirmer/Mosel

Abb. 2: Francisco de Goya – Die nackte Maya. 1803/06, Öl/L, 98 x 191 cm, Madrid, Prado.
Vigué, Jordi. (Hrsg.). (2001). *1000 Meisterwerke der Aktmalerei* (S. 577). München, London, New York: Prestel

Abb. 3: Bettina Rheims – Chambre Close: 16 janvier, Paris. 1991.
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. *Eine Fiktion* (S. 91). München: Schirmer/Mosel

Abb. 4: Edgar Degas – Sich kämmende Frau. 1888, Pastel, 61,3 x 46 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
Vigué, Jordi. (Hrsg.). (2001). *1000 Meisterwerke der Aktmalerei* (S. 689). München, London, New York: Prestel

Abb. 5: Bettina Rheims – Chambre Close: 4 juillet II, Paris 1991.
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. *Eine Fiktion* (S. 35). München: Schirmer/Mosel

Abb. 6: Bettina Rheims – Chambre Close: 1er mai II, Paris. 1991.
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. *Eine Fiktion* (S. 131). München: Schirmer/Mosel

Abb. 7: Bettina Rheims – Chambre Close: 22 octobre, Paris. 1991.
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. *Eine Fiktion* (S. 105). München: Schirmer/Mosel

Abb. 8: Bettina Rheims – Chambre Close: 19 septembre I, Paris. 1991.
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. *Eine Fiktion* (S. 67). München: Schirmer/Mosel

Abb. 9: Peter Gorman – Photographie aus Naked in Apartment 7, 2001.
Gorman, Peter. (2001). *Naked in Apartment 7*. Frankfurt a. M: Goliath, unpaginiert

Abb. 10: Bettina Rheims – Chambre Close: 29 février II, Paris. 1991.
Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. *Eine Fiktion* (S. 123). München: Schirmer/Mosel

Abb. 11: Jan Vermeer – Der Liebesbrief. 1669–1670, Öl/L, 44 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Wheelock, Arthur K. (Hrsg.). (1995). *Vermeer. Das Gesamtwerk* (S. 181). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Literaturverzeichnis

Brandstetter, Gabriele. (2007). Posa – Posing – Pose. Zwischen Bild und Bewegung. In R. Niehoff & R. Wenrich (Hrsg.), *Denken und Lernen mit Bildern. Interdisziplinäre Zugänge zur Ästhetischen Bildung* (S. 274–283). München: kopaed

Bronfen, Elisabeth. (2003). Nackte Berührung. Disfiguration und Anerkennung im weiblichen Akt. In Sabine Schulze (Hrsg.), *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne* (S. 257–269). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz

Busch, Bernd. (1995). *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag

Crary, Jonathan. (2002). Die Modernisierung des Sehens. In Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters.* Bd. 1 (S. 67–81). Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Dollenmair, Verena. (2007). *Die Erotik in der Kunst Christian Schads*. [Diss. FU Berlin 2005]. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller

Franits, Wayne. (1993). *Paragons of Virtue. Woman and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge: Cambridge University Press

Freud, Sigmund. (1972). *Sexualleben*. Band V. Hrsg. von Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M.: S. Fischer

Gorman, Peter. (2001). *Naked in Apartment 7*. Frankfurt a. M.: Goliath

Greiner, Ulrich. (1993). Chambre Close. *Die Zeit*, 34. Zugriff am 27. Februar 2008 unter http://images.zeit.de/text/1993/34/Chambre-close

Grohé, Hans. (Hrsg.). (1993). *Badewonnen. Gestern – Heute – Morgen.* Mit Beitr. von Michael Armer & Klaus Kramer. Köln: DuMont

Hammer-Tugendhat, Daniela. (1989). Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz. *Kritische Berichte*, 3, 78–99

Henric, Jacques. (2003). Bettina Rheims. Les nus, je ne m'en lasse pas. *art press*, 288, 33–38

Holschbach, Susanne. (2006). *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts.* Berlin: Reimer

Imdahl, Max. (1996). Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im dritten Reich. In *Gesammelte Schriften. Reflexion – Theorie – Methode* (S. 575–591). Bd. 3. Hrsg. von Gottfried Boehm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Lüthy, Michael. (2003). *Bild und Blick in Manets Malerei*. Berlin: Mann

Mulvey, Laura. (1994). Visuelle Lust und narratives Kino. In Liliane Weissberg (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade* (S. 48–65). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag

Öhlschläger, Claudia. (1996). *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br.: Rombach

Pollock, Giselda. (1989). Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne. In Ines Lindner (Hrsg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kunst und Kunstgeschichte* (S. 313–332). Berlin: Reimer

Prange, Regine. (1995). Das Interieur als Frauenzimmer. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum. *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, 3, 43–70

Raum, Stefan. (1993). Optischer Kriegsgewinn: Chambre Close. *neue Bildende Kunst*, 3 (6), 52–54

Rheims, Bettina. (2004). *Retrospektive*. Mit Texten von Serge Bramly, J. C. Ammann u. a. München: Schirmer/Mosel

Rheims, Bettina. (2008). *Can you find Happiness*. Hrsg. von C/O Berlin mit einem Text von Philippe Dagen. München: Schirmer/Mosel

Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (1992). *Chambre Close*. Mit einem Text von Serge Bramly. München: Schirmer/Mosel

Rheims, Bettina & Bramly, Serge. (2007). *Chambre Close*. Mit einem Text von Serge Bramly. München: Schirmer/Mosel

Sattler, Stefan. (1993). Ich hasse die Heuchelei. *Focus online*, 23.11.1993. Zugriff am 12. Dezember 2007 unter http://www.focus.de/kultur/medien/fotografie-ich-hasse-die-heuchelei_aid_143179.html

Schwarzer, Alice. (1993, November/Dezember). *Die Frau als Freier*. Zugriff am 4. August 2011 unter http://www.emma.de/ressorts/artikel/prostitution/die-frau-als-freier

Sommer, Achim. (2002). *Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Emden: Kunsthalle in Emden

Sontag, Susan. (1978). *Über Fotografie*. München, Wien: Hanser

Stadler, Ulrich & Wagner, Karl. (Hrsg.). (2005). *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Literatur und Kunst*. München: Fink

Voelkel, Michaela. (2002). Verhüllen und Enthüllen des Körpers. Gedanken zu einer erotischen und ästhetischen Strategie. In Wilhelm Hornbostel & Nils Jockel (Hrsg.), *Nackt. Die Ästhetik der Blöße* (S. 137–153). München: Prestel

Widmer, Peter. (2005). Das unbewusste Begehren des Voyeurs. In Ulrich Stadler & Karl Wagner (Hrsg.), *Schaulust. Heimliche und verpöhnte Blicke in der Kunst und Literatur* (S. 140–159). München: Fink

Williams, Linda. (1997). Pornografische Bilder und die >körperliche Dichte des Sehens<. In Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur* (S. 65–91). Berlin: Ed. ID-Archiv

Winter, Gundolf. (2003). Voyeurismus oder die Differenz von Blick und Motiv. In Lydia Hartl u. a. (Hrsg.), *Die Ästhetik des Voyeurs* (S. 56–75). Heidelberg: Winter

Zur Person

Katja Pufalt, M.A., seit 02/2011 Stipendiatin der Gerda-Henkel-Stiftung. Arbeitsschwerpunkte: Zeitgenössische Fotografie, Fototheorie

Kontakt: E-Mail: kpufalt@web.de