

# [INSIDE PHOTOGRAPHY]

## ANMERKUNGEN ZU DEN STILLEBEN IRVING PENNS

Wenn im folgenden von der Stillebenfotografie Irving Penns die Rede ist, so geschieht dies in ästhetischer Absicht. Unabhängig davon, ob die Fotos als kommerzielle Aufträge oder freie Arbeiten entstanden sind, soll ihre formale Eigenart herausgestellt und interpretiert werden. Wer ein gegenständliches Bild deutet, führt zunächst einmal zwei sprachliche Operationen durch: Es wird benannt und beschrieben. Erst wenn man sagt, was überhaupt dargestellt ist, wird man eine bestimmte bildnerische Tradition hinzudenken können, und erst wenn man festgestellt hat, welche Gegenstände durch die Komposition hervorgehoben werden, wird man mit einigem Grund vermuten, daß der Bildautor durch diese Objekte eine bestimmte symbolische Aussage treffen wollte. Also noch bevor der Betrachter sein Vorwissen aktivieren kann, muß er dem Bild formale Hinweise entnehmen, die seine Kenntnisse lenken. In diesem Sinne ist die Form eines Bildes dem Inhalt keinesfalls äußerlich. Sie ist kein Gefäß, in das man den Inhalt hineingibt, sondern bezeichnet den Weg, den man zurücklegt, um zu einer Deutung zu gelangen.

Dabei ist zu beachten, daß es Möglichkeiten bildnerischer Inszenierung gibt, die nicht im ikonografischen Vorwissen des Betrachters ihre Erklärung finden. Die Rede ist von der metaphorischen Qualität eines Bildes, seiner evokativen und poetischen Kraft.<sup>1</sup> Um dies zu verdeutlichen, sei eine Arbeit Penns genauer vorgestellt. *Zwei Likörgläser* (Kat. S. 50) aus dem Jahre 1951 stellt eine Liebesgeschichte dar, die ebenso einfach wie anspielungsreich erzählt wird. Am Rand eines Marmortisches sehen wir einen Aschenbecher, in dem sich Zigaretten befinden, dahinter stehen zwei Likörgläser. Beide Gläser wirken geradezu monumental. Dadurch, daß dem Stilleben ein gleichschenkliges Dreieck eingeschrieben ist, entsteht der Eindruck, wir würden die Likörgläser in Untersicht wahrnehmen. Auch insofern Penn den weißen Marmortisch im Hintergrund verschwinden läßt und man deshalb nicht erkennt, wo er eigentlich endet, ragen beide Gläser in unbestimmte Höhe. Die wenigen, auf engem Raum arrangierten Gegenstände lassen eine intime Stimmung entstehen. Penn gelingt es, die Gegenstände zu Individuen werden zu lassen. Aus den beiden Gläsern werden Stellvertreter, die auf eine bestimmte Situation verweisen. So erzählt das Bild klischeehaft die Geschichte eines Rendezvous. Wie ein Liebespaar stehen beide Likörgläser eng beieinander. Aus dem Blickwinkel des Betrachters überschneiden sich ihre Körper, so als wäre es ein Glas mit zwei Stielen. Weitere Bild-details charakterisieren die beiden abwesenden Personen: *Sie* hat nur an ihrem Glas genippt, *seins* hingegen ist fast ausgetrunken. Nur ein Streichholz hat beide Zigaretten entzündet. Die Frau hat ihre Zigarette mit einer Spitze geraucht. Im angeregten Gespräch sind beide Zigaretten verglüht, ohne daß sie ausgedrückt wurden. Ein weiteres Inszenierungselement ist der Komplementärkontrast. So enthält das vollere Glas roten, das leerere grünen Likör, Farben, die das Bild insgesamt bestimmen. Das Rot erkennen wir als Lippenstift auch am Mundstück der Zigarettenspitze, das Grün bestimmt in dem grünlich getönten Schatten den gesamten Vordergrund des Fotos.

In konzeptioneller Hinsicht scheint diese Arbeit für viele Fotos vorausweisend zu sein, wird hier doch eine Inszenierungsidee genutzt, die Penn später viele Male zum Einsatz bringen wird: die Anthropomorphisierung der Gegenstände. Dabei nutzt er die rhe-

JÜRGEN MÜLLER

1 Roland Barthes: »Rhetorik des Bildes«, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1990, S. 28-46.

2 »Was ich bei der Fotokritik vermisse, ist eine fühlbare Reaktion, etwas Visuelles, nicht nur Konzepte. Die modernen Kritiker reden um die Fotografie herum; sie sprechen über sie als gesellschaftliches Dokument, als alles mögliche, nur nicht über das, was wir vor uns sehen. Für mich ist die Fotografie nichts

torische Figur der Metapher. Eine Metapher stellt einen verkürzten Vergleich dar, der das Ähnliche im Unähnlichen zum Thema hat. Anschaulich wird dem Betrachter in Penns Bild der abstrakte Begriff der Verliebtheit vor Augen geführt. Für das vorgestellte Beispiel bedeutet dies, daß durch die Komposition mit zwei Likörgläsern die Analogie ›Paar‹ nahegelegt wird. Die Tatsache, daß beide Gläser eng beieinander stehen, läßt dann präziser an ein ›Liebespaar‹ denken. Aschenbecher und Tisch helfen schließlich, die Situation ›Rendezvous‹ hinzuzudenken. Diese Erkenntnisse müssen nicht in der hier beschriebenen Reihenfolge gemacht werden, denn die assoziierbaren Kontexte stehen in keinem linearen Verhältnis, aber der optische Sachverhalt weist in einem nachvollziehbaren Sinne über sich hinaus und lenkt unsere Assoziationen. Diese Evokationskraft des Bildes kann im Sinne übertragener Rede als poetisch bezeichnet werden. Sie ist die Bedingung dafür, daß wir auf einer guten Fotografie mehr sehen als die abgebildeten Gegenstände. Sachlichkeit oder Poesie, welche Atmosphäre und Stimmungswerte man auch immer in einem Foto wiederzuerkennen glaubt, sie eignen nicht den Gegenständen als solchen, sondern sind die Folge eines formalen Arrangements. Die Frage ist, inwiefern es einer Interpretation gelingt, dies zu berücksichtigen. Denn nur zu schnell verliert man diesen elementaren Sachverhalt aus den Augen. Penn hat sich in dieser Hinsicht sehr eindeutig geäußert, wenn er eine sinnlichere Kunstkritik fordert: Die Fotografie dürfe nicht instrumentalisiert werden, um aktuelle Theorien spazierenzuführen, sondern müsse zeigen, was es ist, »was wir vor uns sehen«.<sup>2</sup> Anders als in vielen Auseinandersetzungen mit Penn soll nicht ein weiteres Mal eine Übersicht gegeben, sondern es sollen exemplarische Einzelanalysen erstellt werden. Dabei wird auf eine chronologische Abfolge verzichtet, ohne daß damit behauptet wäre, diese sei irrelevant. Bei dem derzeitigen Forschungsstand erschien es jedoch lohnend, werkimmanent vorzugehen.

Bei den meisten der im folgenden besprochenen Werke handelt es sich um *editorial photographs*, die für die amerikanische *Vogue* entstanden sind. Ihr Erscheinungsort und Bestimmungsort ist die gedruckte Seite und nicht der fotografische Abzug. In einem instruktiven Essay hat der ehemalige Art Director der *Vogue* Alexander Liberman die Zusammenarbeit mit Penn beschrieben und von den Anstrengungen berichtet, die es bedeute, eine Modezeitschrift zu machen. Ein guter Fotograf, so schreibt er, würde seine Arbeiten deshalb in Zeitschriften veröffentlichen wollen, weil sie nur hier den Effekt des Wiedererkennens erzielen könnten, der dem Künstler den gewünschten Erfolg verschafft. Ja, der Fotograf sei der eigentliche Nutznießer des »Dramas der Reproduktion«, er profitiere von der Spannung ungewöhnlicher Layouts und interessanter Typografie. Erst die Vielfalt von Fotos und Texten auf einer Doppelseite würde ein abwechslungsreiches Ganzes erzeugen, ein Magazin, das dem Leser »ins Auge springt«.<sup>3</sup> Darüber hinaus weist Liberman darauf hin, daß das Betrachten und Blättern in einem Modemagazin einer gewissen Dramaturgie bedürfe. Dem Art Director komme dabei die Aufgabe eines Conferenciers zu, er müsse die einzelnen Foto-Auftritte visuell ausbalancieren, darauf achten, daß sich jede Bildgruppe von den umliegenden deutlich abhebe. Nimmt man diesen Hinweis ernst, so erhält ein Foto seine Identität nicht nur aus sich selbst, sondern auch

Neues. Der Apparat ist neu, aber die Fotografie ist nur das augenblickliche Stadium der visuellen Geschichte der Menschheit. Wonach ich mich als Fotograf sehne, ist jemand, der die Arbeit von Fotografien mit der Arbeit von Bildhauern und Malern der Vergangenheit verbindet. Ich glaube nicht, daß das die moderne Kritik zu leisten imstande ist.« Irving Penn, in: *Photography within the Humanities*, hrsg. von Eugenia Parry Janis und Wendy MacNeil, Wellesley, Massachusetts, 1977, S. 137.

<sup>3</sup> Alexander Liberman: »Ein Mann der amerikanischen Moderne«, in: *Passage. Ein Lebenswerk*, hrsg. von Irving Penn in Zusammenarbeit mit Alexandra Arrowsmith und Nicola Majocchi, München etc. 1990, S. 5-9, hier S. 6.

aus seiner Nachbarschaft – ein wichtiger Zusammenhang, der auf das Modemagazin als Ort unterschiedlicher Rezeptionsmöglichkeiten verweist. Jedes Magazin steht im Spannungsfeld von Bild- und Textbeiträgen. Neben das Lesen tritt als gleichberechtigte Rezeptionsform das Blättern im Sinne einer Bildlektüre. Anders als ein literarischer Text ermöglicht ein Magazin verschiedene Tempi der Aneignung. Diese Möglichkeiten beschleunigter und verlangsamter Lektüre entsprechen einer Gegenwart, die dem Menschen täglich aufs neue Entscheidungen über seine vorhandene Zeit abverlangt.

Wenn man sich in einem Magazin kurz orientieren will oder aber wenig Zeit hat, wird man die Seiten schnell umblättern. Nur ganz- oder beidseitige Abbildungen werden dabei eine gewisse Aufmerksamkeit erhalten. In diesem Zusammenhang wird ein Foto der Grund dafür sein, warum man beim Blättern des Magazins innehält und schaut, um dann vielleicht sogar den dazugehörigen Artikel zu lesen. Hierfür ist es jedoch nötig, daß das Foto dem Text vorangestellt und von besonderer Qualität ist. Einem solchen Foto kommt eine große Autonomie zu.

Penns *editorial photographs* verdanken sich redaktioneller Entscheidungen. Sie entstehen in enger Zusammenarbeit mit dem Art Director, um wichtige Textbeiträge hervorzuheben und dem Magazin ein anspruchsvolles Bildprofil zu verleihen. In der *Vogue* fordern seine Stilleben den Leser auf, beim Blättern innezuhalten. Denn es handelt sich um ganzseitige Abbildungen, denen die Aufgabe zukommt, ein Thema aufzubereiten. Sie leiten einen Artikel optisch ein, können aber zugleich eine Art Quintessenz der Geschichte sein.<sup>4</sup> Penns Fotos illustrieren nicht, sondern enthalten eigene visuelle Botschaften. Man versteht sie ohne den folgenden Text.

Für meine Interpretation der *Likörgläser* sei rückwirkend angemerkt, daß das Foto einem Text vorangestellt ist, der siebzig Menüs vorstellt. Das ganzseitige Foto steht in keiner direkten Verbindung zu diesem Artikel. So findet sich die Bildlegende, »Liqueur Glasses: study by *Vogue's* photographer, Irving Penn«, auch direkt unter dem Bild und nicht auf der gegenüberliegenden Textseite. Text und Bild werden nicht verzahnt, sondern dem Bild wird deutlich eine Autonomie zugewiesen. Eine Autonomie, die übrigens auch im Wort »study« zum Ausdruck kommt. Penns Stilleben stellen – trotz des modernen Umfeldes eines Modemagazins – Bilder in einem klassischen Sinne dar, die individuell wahrgenommen werden wollen. Der amerikanische Fotograf hat sich unterschiedlich zu diesem Sachverhalt geäußert. Während er zunächst die Modernität<sup>5</sup> der Fotografie betont und die gedruckte Seite als das vorrangige Ziel des Fotografen bestimmt, also das Verbreitungsmedium der Kunstform vorzieht, stellt er sich später in die Tradition von Malerei und Skulptur.<sup>6</sup> So schreibt er in dem von Eugenia Parry Janis und Wendy MacNeil herausgegebenen Band *Photography within the Humanities*: »Als Fotograf kann ich den Realismus der realen Welt kaum ertragen. Es gibt darin zu viel unbeabsichtigtes Leid. [...] Für mich ist der fotografische Vorgang in erster Linie Vereinfachung und Reduktion – jene Vereinfachung, die ich für ein Bild brauche, das in der Tat mehr Bezug zu alter Malerei und alter Bildhauerei hat.«<sup>7</sup> Für die folgenden Deutungen bedeutet dies, dem anschaulichen Sachverhalt durch ein *close reading* der Bilder gerecht zu werden.

4 In strukturell-zeitlicher Hinsicht sind *editorial photographs* mit Filmvorspannen zu vergleichen, für die es immer zwei Lesarten gibt: Einerseits führen sie in den Film ein und etablieren Stimmungen, um uns für bestimmte Motive zu sensibilisieren. Andererseits fassen sie das Wesentliche des Films zusammen, was wir aber erst im nachhinein verstehen.

5 »Moderne Fotografie ist wahrscheinlich nichts anderes als das Werk eines guten und kreativen zeitgenössischen Fotografen. [...] Sie ist kein Stil. Der moderne Fotograf steht voller Ehrfurcht vor dem Faktum, daß eine Nummer der Zeitschrift *LIFE* von 24 Millionen Menschen gelesen wird. Es ist ihm klar, daß niemals zuvor in der Geschichte der Menschheit jemand, der in

## PENNS POETIK DER BILD-METAPHER

Die Konzeption des Bildes als Metapher findet sich auch in der frühen Arbeit *Salatzutaten* (Kat. S.46) aus dem Jahr 1947. Indem das Salatdressing vor unseren Augen in seine Bestandteile zerlegt wird, findet eine Art Definition statt. Blattsalat, Rotweinessig und Öl, Zitrone, Knoblauchzehe, Kräuter, Meersalz und einige schwarze Pfefferkörner liegen ausgebreitet auf einer Marmorplatte, deren Ausmaß die Grenze des Bildes überschreitet. Der Betrachter kann in seiner Phantasie die dargestellten Ingredienzien verbinden. Die formale Pointe des Bildes besteht in Wirklichkeit jedoch darin, daß der helle Hintergrund nach einer Weile zu einem diffusen Raum wird, in dem die Dinge zu schweben scheinen. So ist im Bild eine Aufwärtsbewegung angelegt: Eine gedachte Diagonale führt von dem unteren, schräg liegenden Löffel hinauf zum Salat. Diese Aufwärtsbewegung wird noch einmal durch die Farbgebung unterstrichen. Das satte Gelb der reifen Zitrone wird über das Öl bis zu dem Herzen des Salatkopfes immer heller und leichter. Auf denkbar einfache Weise wird die Bekömmlichkeit dieses Gerichts in Szene gesetzt und Leichtigkeit als abstrakte Qualität in eine anschauliche Bildmetapher überführt.

Aber in welchem konkreten Umfeld steht Penns Foto im Magazin? Sein *editorial photograph* dient dazu, den Artikel »Essentials - to taste« von Sheila Hibben in der *Vogue* Nummer 77 aus dem Jahre 1948 einzuleiten. Das Foto wurde ganzseitig abgedruckt. In Großbuchstaben liest man unten auf der gegenüberliegenden Textseite: »Essentials of a Salad«, worauf eine kurze Beschreibung der abgebildeten Salatzutaten folgt und ein ironischer Hinweis, wie man diese variieren könne, um eine »Chance zum Selbstaussdruck« zu erhalten. Obwohl der Artikel von Hibben nicht wirklich auf das Foto eingeht, nutzt er dieses immerhin als Hinführung, wenn es zu Beginn ihres Artikels heißt: »Sie werden natürlich von den Herausgebern von *Vogue* keine fade moralische Entrüstung über das schöne Stilleben auf der gegenüberliegenden Seite hören. Ich jedoch – nicht mit dieser bewundernswerten Zurückhaltung gesegnet – kann nicht darauf verzichten, die klassische Einfachheit des Fotos zum Anlaß zu nehmen, einen kleinen Vortrag über das große und allgemeine Dilemma zu halten, dem sich Hausfrauen heutzutage gegenübersehen.« Wenn Hibben nun Vor- und Nachteile verschiedener Koch-Philosophien gegenüberstellt, spielt Penns Foto keine Rolle mehr. Das heißt, auch wenn die Autorin dem Foto einleitend ein Lob der Einfachheit entnommen hat, sind Bild und Text autonome Größen, die nebeneinander stehen. Die formale Qualität des Fotos, das aus der Fläche einen Raum werden läßt, bleibt durch den Text vollkommen unberührt. Dem Bild kommt dadurch eine eigene Erkenntnisleistung zu, die in keiner Weise sprachlich substituiert werden kann.

Auf ebenso elementare Weise argumentiert Penns *Italienisches Stilleben* aus dem Jahr 1981. Drei Objekte werden hier zu einer Komposition zusammengefügt. Auf einem Mozzarella-Käse liegen eine Tomate und eine grüne Olive. Penn präsentiert die Gegenstände in äußerster Nahaufnahme. Auf dem Käse können wir die Falten erkennen, die das Leinentuch darauf hinterlassen hat. Die unterschiedlichen Oberflächen von Tomate und Oli-

den visuellen Medien arbeitete, eine derartige Reichweite hatte. [...] Was immer das Medium seiner Wahl ist, für den modernen Fotografen ist das Endprodukt seiner Bemühungen die gedruckte Seite, nicht der fotografische Abzug. Die technischen Grenzen seines Mediums sind nicht die Beschränkungen des lichtempfindlichen Materials, sondern die Grenzen der Reproduktionstechnik. [...] Der moderne Fotograf begreift Fotografie nicht als Kunstform und seine Fotografien nicht als Kunstwerke. Aber dieses Medium hat genauso viele kreative Möglichkeiten wie jedes andere kreative Medium auch. Was Kunst ist an der modernen Fotografie, ist mehr das Nebenergebnis einer ernsthaften und nützlichen Arbeit, die mit

ve reflektieren das Licht. Nahezu die gesamte untere Bildhälfte wird durch den Mozzarella ausgefüllt, der sich auf einer glatten Oberfläche spiegelt, deren Material nicht eindeutig bestimmt werden kann. Einmal mehr hat Penn den Hintergrund reduziert, um die Präsenz der Gegenstände zu steigern. Freistellungen im Rahmen der *editorial photography* erwecken den Eindruck, als würden sich die Gegenstände direkt auf der Magazine-seite befinden. Außerdem erscheinen die abgebildeten Objekte monumentaler als sie in Wirklichkeit sind. Der bestimmende Eindruck des *Italienischen Stillebens* ist die Einfachheit der Komposition. Durch die sich wiederholenden Rundformen und die reduzierte Farbpalette erhält Penns Foto eine abstrakte Qualität. Simplizität im Sinne äußerster Reduktion ist die bestimmende Qualität. Aber die dargestellten Gegenstände sind auch Sinnbilder: Olive und Tomate verweisen metonymisch auf die mediterrane Eßkultur. Auf einer übertragene, also metaphorischen Ebene spielen die Farben der Gegenstände schließlich auf die Farben der italienischen Flagge an und repräsentieren die Italianität.

Noch lakonischer erscheint die Arbeit *Croissant* aus dem Jahre 1982. Sie zeigt lediglich ein Croissant, dessen Enden in Richtung des Betrachters weisen. Auf dem Blätterteig erkennt man die besonders dunklen Oberflächen, die vorher mit Eiweiß bestrichen wurden. Viele kleine Krümel liegen um das Croissant herum, so als wollte dieses Gebäck in alle Richtungen zugleich ausgreifen. Weil die Krümel im Vordergrund sehr klar, im Hintergrund aber unscharf erscheinen, entsteht ein perspektivischer Effekt. Dabei fällt auf, daß sich die Kontur des Croissants sehr scharf vom Hintergrund abhebt, was ihm gleichermaßen räumliche Gegenwärtigkeit als auch Monumentalität verleiht. Dieses Croissant strotzt vor Selbstbewußtsein. Es ist vor allem die geschlossene Kreisform, die diesen Eindruck entstehen läßt. Das Croissant jedenfalls ist von besonders eindringlicher Präsenz, was dem begleitenden Text über den Siegeszug des Croissants in den Vereinigten Staaten entspricht.

Von der Magie eines Gegenstandes spricht auch das Foto *Zerbrochenes Ei* aus dem Jahre 1958, das als Werbefotografie entstanden ist. Eigentlich zeigt das Foto kein zerbrochenes Ei, sondern den Prozeß des Auseinanderbrechens. Es ist, als hätte der Inhalt des Eis die Schale gesprengt, um nach außen zu gelangen. Aus einem breiten Spalt ergießt sich das Eiweiß. Nach und nach wird die äußere Form durch die innere Kraft zerstört. Um uns die Kraftanstrengung vor Augen zu führen, die nötig ist, um das Ei aufzubrechen, bleibt dessen äußerer Umriß erhalten. Bei aller Dünnwandigkeit wird dessen erstaunlich große Stabilität deutlich. Penn gelingt es, die Prozeßhaftigkeit des Ereignisses festzuhalten. Der Spalt in der Eierschale ist unten breiter als oben, was deutlich macht, daß sich das Auseinanderplatzen von unten nach oben vollzogen haben muß. Die feinen Risse in der Schale zeigen, daß die hier stattfindende Energieentladung noch nicht beendet ist, sondern sich fortsetzt. Auch wenn wir wissen, daß es sich im Innern des Eis um das Eigelb handeln muß, ist dem Betrachter hier ein gewisser Assoziations-spielraum eröffnet. Denn dessen orange-gelbe Farbe leuchtet so intensiv, daß wir an Sonnenlicht denken. Es ist eine elementare Erscheinung, die hier inszeniert wird. Das Ei wirkt wie von innen erleuchtet. Penn nutzt das Licht zur Dramatisierung des Geschehens.

Liebe und Umsicht getan wird.« Dieses frühe Statement findet sich in deutscher Übersetzung bei Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie*, 3 Bde., München 1983, hier Bd. 3, S. 70-71.

6 Zu diesem Konflikt von gedruckter Seite und fotografischem Abzug vgl. Colin Westerbeck: »Ein Mann mit vielen Interessen«, in: *Irving Penn. Eine Retrospektive*, hrsg. von Colin Westerbeck, Ausst.-Kat., Deichtorhallen Hamburg, München 1997, S. 9-21, hier S. 16.

7 Penn: *Photography within the Humanities*, S. 135.

So als würde eine Lichtaureole das Ei umschließen. Obwohl er hier ein zerbrochenes Ei fotografiert hat, hat er gerade nicht dessen sprichwörtliche Fragilität zum Thema gemacht. Penn präsentiert das Ei vielmehr als elementare Kraft und Symbol des Lebens. Gleißend spiegelt sich das Licht in dem herauslaufenden Eiweiß und zeigt uns, um welche energiereiche Substanz es sich dabei handelt. Was wir hier sehen, ist kein Mißgeschick, sondern ein Naturereignis.

Eine besondere Arbeit stellt *Kleiner Unfall in einem Theater* (Kat. S.45) aus dem Jahre 1947 dar. Auf dem Boden erkennen wir den Inhalt einer Damenhandtasche, der auf einen Opernbesuch der Besitzerin hindeutet. Die aus der Tasche gefallenen Utensilien liegen mitsamt der kleinen goldenen Tasche neben dem schwarzen Lackschuh ihrer Begleitung. Penns Farbfoto wird bestimmt durch Oliv-, Braun- und Goldtöne, die mit Schwarz kontrastiert werden. Lediglich die rosafarbenen Tabletten setzen einen minimalen Farbakzent. Sowohl die gedeckten Farben als auch die Aufsicht betonen den flächig-grafischen Eindruck: Diagonalen und Rundformen bestimmen die Komposition. Schon der elegante Schuh weist auf den besonderen Anlaß hin. Das Chaos im Inneren einer Damenhandtasche ist jetzt schonungslos den Blicken der Öffentlichkeit preisgegeben: Zigarettenetui, Feuerzeug und Spitze, eine entzweigebrochene filterlose Zigarette, Brille, Ohrring, Haarnadel, Opernglas, Schlüssel, Stift und Tabletten. In dieser Hinsicht handelt es sich um die Inszenierung einer Unordnung. Es ist, als würden wir herunterschauen, da wir soeben das Mißgeschick entdeckt haben. Mehr noch, die Aufnahme spielt mit unserer Neugierde. Welche Gegenstände befinden sich in der Handtasche und welchen Aufschluß geben sie über die Besitzerin? Das Foto inszeniert einen neugierigen Blick. So mondän die Aufnahme auch durch die abgebildeten Motive erscheinen mag, sie erinnert an frühe surrealistische Arbeiten Penns. Wenn dieser in den späten dreißiger Jahren immer wieder Straßenschilder, Schaufenster von Schuhmacherläden oder Tätowierungsstudios fotografiert hat, dann ging es ihm um das Déjà-vu-Erlebnis. So als würden wir diese Bilder schon kennen, als würde hier kein individuelles, sondern ein kollektives Seherlebnis beschrieben.

In Penns surrealistischer Phase der späten dreißiger und vierziger Jahre ging es darum, zu zeigen, daß das Sehen kein objektives Geschehen darstellt, in dem ein Subjekt souverän über Objekte verfügt, sondern um die Erkenntnis, daß unterschiedliche Modi des Sehens und des Sichtbaren existieren. Vielleicht macht dies keine Arbeit so deutlich wie das um 1939 entstandene Foto *Schaufenster eines Optikers*. Das Thema des blickenden Bildes gehört zu den Leitmotiven surrealistischer Kunst.<sup>8</sup> Wird hier doch die Illusion von der Souveränität des denkenden Subjekts in Frage gestellt, insofern sich der Betrachter von den blickenden Augen ertappt, wenn nicht gar beherrscht fühlt. Zunächst nehmen wir die Gegenständlichkeit des Bildes wahr: das Schaufenster, das Podest und das Brillenmodell mit den blickenden Augen. Dann löst sich die Anschauung von den Gegenständen und bleibt an den beiden Augen haften, deren Blick immer eindringlicher wird. Selbst wenn man sich von diesem Anblick abwendet, spürt man den Blick dieser Augen auf sich ruhen, die niemals blinzeln.

<sup>8</sup> Penn selbst hat den Einfluß solcher Künstler wie A.M. Cassandre, Man Ray, Hoyningen-Huene betont, die ihm über seinen Lehrer Alexey Brodovitch nahegebracht wurden. Nur aus Gründen der Cinéphilie sei erwähnt, daß Ingmar Bergman, den Penn 1964 in Stockholm fotografiert, in seinem Film *Wilde Erdbeeren* eine Traumsequenz damit beginnen läßt, daß der Hauptdarsteller auf das Schild eines Optikers schaut, das blickende Augen zeigt.

Ein weiteres surrealistisches In-Szene-Setzen liegt auch vor, wenn Penn die mit Schmutz bedeckte Oberfläche eines venezianischen Kanals fotografiert. Im Jahre 1944 kommt der Fotograf mit einer freiwilligen Sanitätereinheit nach Italien und erlebt das Kriegsende in Venedig. Auch wenn man einige Gegenstände genauer erkennen kann – einen toten Fisch, den Korke einer Weinflasche oder eine Zwiebel –, stellt sich relativ bald eine Lesart ein, die Penns abstrakte Qualität favorisiert und als grafische Struktur interpretierbar ist. Es ist schwer zu sagen, wie man diese Fotografie verstehen soll. Handelt es sich um ein Bild, das von selbst entsteht, eine Art *écriture automatique*? In jedem Fall mutet das Foto wie ein abstraktes Bild an. Gleichmäßig ist seine dunkle Fläche von hellen Flecken und kurzen Linien überzogen. Es handelt sich um eine Allover-Struktur, d.h. das Bild könnte über seine Grenzen hinaus so weitergehen. Mehr noch, jeder Ausschnitt dieser Struktur stellt eine willkürliche Beschneidung dar. Man ist versucht, diese Arbeit als Antizipation der späteren Stilleben Penns zu sehen, die Zigarettenstummel und Straßenschmutz zeigen. Ob es sich um ein durchgängiges Interesse an der Inszenierung des Häßlichen und Niederen handelt, bleibt schwer zu beurteilen, aber es scheint hier keine notwendige Verbindung zu bestehen. Und warum muß man eigentlich immer das Frühe als Vorboten des Späten sehen, so als würden wir uns zwingend nach Maßgabe des Organischen entwickeln? Der Blick in den Kanal zeigt zunächst einmal den Versuch, ein kollektives Seherlebnis zu inszenieren, zu zeigen, was wir sehen würden, wenn wir unseren Blick dorthin wenden. Das Foto setzt uns einer Irritation aus, welche die Wirklichkeit zum Bild werden läßt, zu einer Chiffre.

#### DAS SPIEL DER DINGE – MEHRDEUTIGE LEKTÜREN

Die Interpretationen einiger *editorial photographs* haben gezeigt, daß Penns Arbeiten häufig eine Geschichte erzählen. Zumeist ist ihnen ein abstrakter Begriff oder eine besondere Erkenntnis eingeschrieben. Das Anliegen des Fotografen, die Botschaft zu purifizieren, so wesentlich wie möglich zu formulieren, führt zu einer eleganten Bildsprache. Aber wie komplex und hintersinnig darf ein *editorial photograph* sein? Im folgenden soll eine Arbeit ausführlicher analysiert werden, um zu zeigen, wie viele Lektüremöglichkeiten sie dem Betrachter anbietet. Daß nämlich formale Interpretationen von Penns Stilleben durchaus komplexer werden können, beweist *Spiele nach Tisch* aus dem Jahre 1947. In dieser Farbfotografie illustrieren wenige Dinge eine anspielungsreiche Szene: Um eine Kaffeetasse sind Spielkarten, Würfel, Jetons und ein Dominostein gruppiert. Das Arrangement der einzelnen Objekte wirkt gleichzeitig zufällig und inszeniert. Auf dem Rand des Untertellers liegt eine Karte. Auf der Karte wiederum liegt ein gelber Spielstein. Links davon erkennt man ein abgebranntes Streichholz und Zigarettenasche. Ein Herzas steckt zwischen der Tasse und dem Digestifglas links. Auf dem Glas balanciert ein Dominostein. Wie ein überdimensionales Zuckerstück liegt ein Würfel auf der Untertasse. Rechts davon erkennt man einen schwarzen Springer. Weitere Objekte, die allesamt dem Umkreis des Gesellschaftsspiels entstammen, finden sich um die Tasse herum angeordnet.

Erst nach und nach erkennt man, wie absichtsvoll das Foto arrangiert ist. So sind der Komposition eine vertikale und eine horizontale Achse eingeschrieben, die dem scheinbaren Durcheinander Ordnung verleihen. Mehr noch, die Komposition insgesamt hat die Form einer Raute, d.h. alle Gegenstände ordnen sich innerhalb oder außerhalb dieser idealen geometrischen Form an. Dabei entsteht für den Betrachter ein labiles Gleichgewicht. Denn die Bilddiagonalen dynamisieren das Stilleben, während die genannten Mittelachsen die Komposition stabilisieren. Farbliche Akzente beleben die Komposition. So korrespondieren roter Jeton und roter Spielstein auf dem Unterteller, außerdem die Farbe des Digestif mit dem Rot des Herzas. Die schwarzen Augen auf dem Dominostein entsprechen den Würfelaugen rechts unten im Bild. Nur der gelbe Jeton im Vordergrund setzt einen Akzent, der keine weitere farbliche Korrespondenz besitzt. Erst jetzt wird deutlich, mit welcher Sorgfalt Penn die Komposition aufgebaut hat, die doch zunächst den Eindruck des Zufälligen erweckt.

Raum und Fläche treten in ein spannungsreiches Verhältnis, denn von unten nach oben findet eine Entwicklung vom Raum zur Fläche statt. Achtet man auf die jeweilige Anordnung der Gegenstände im Bild, so stellt man fest, daß die Objekte im unteren Teil räumlich inszeniert werden, während sie im oberen Teil als Fläche erscheinen. Während die Spielkarte unten den Raum zwischen Kaffeetasse und Bildgrenze auszumessen scheint, sind die Karten im oberen Teil in die Fläche gestellt. Dies gilt in gleicher Weise für die Würfel unten rechts und den Dominostein, der auf dem Glas steht. In dieser Entwicklung von der Drei- zur Zweidimensionalität werden die Möglichkeiten bildnerischer Illusion zum Thema. Der untere Teil zeigt uns den Illusionsraum des Fotos und der obere die Darstellungsfläche des Bildes. Es ist, als würde Irving Penn damit einem naiven Vorurteil widersprechen, das das Foto lediglich auf räumliche Illusion verpflichtet. Sein fotografiertes Stilleben steht eindeutig in einer kunsthistorischen Tradition, in welcher der Gattung des Stillebens die Aufgabe der medialen Reflexion zukommt. Einerseits bietet es die Möglichkeit, den Charakter der bildnerischen Illusion zu bedenken, andererseits ist es eine Art Gedankenbild, eine Reflexion über das menschliche Leben.

Es ist darauf hingewiesen worden, wie sehr hier zunächst der Eindruck scheinbarer Zufälligkeit entsteht, der gegen eine weiterführende Deutung sprechen könnte. Aber was alle Spiele miteinander verbindet, ist, daß sie die Dualität des menschlichen Lebens zum Ausdruck bringen. Gerade die Tatsache, daß man miteinander gegeneinander spielt, führt uns die Pole menschlichen Lebens vor Augen, das Ich und das Wir. Die verschiedenen Spiele spiegeln zugleich unterschiedliche Strategien, das Leben zu meistern. Das Schachspiel als Strategiespiel schlechthin zeugt von dem Wunsch, das Leben denkerisch zu meistern, während Karten- und Würfelspiel eher auf Wagnis und Zufall verweisen. Allen Spielen gemein ist außerdem, daß man versucht, die Pläne des Gegners zu vereiteln, und deshalb versuchen muß, sie im Voraus zu berechnen. Selbst einzelne Dingsymbole lassen sich entschlüsseln. So kann der Dominostein als Symbol für die Suche nach dem Passenden, dem Äquivalent gelesen werden. Der Jeton im Vordergrund könnte sich grundsätzlich auf den Einsatz, den man im Leben wagen muß, beziehen. Penns Stilleben

verdichtet diese Symbole, so daß aus dem Stilleben ein Reflexionsbild oder eine Allegorie wird. Auf unscheinbare Weise weist dieses Foto auf die Fragen des Lebens. Diejenige nach dem Glück, das notwendig ist, um im Lebens-Spiel zu bestehen, und diejenige nach den Wagnissen, die man bereit ist einzugehen.

#### PENNS STILLEBEN IN KUNSTHISTORISCHER TRADITION

Zu keiner anderen Zeit und an keinem anderen Ort wurden so viele Stilleben gemalt wie in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Viele Maler spezialisierten sich auf eine besondere Form des Stillebens. Sei es, daß sie sich auf Blumen- oder Jagdstilleben, sei es, daß sie sich auf Prunk- oder Vanitasmotive spezialisierten. Viele der kompositionellen Maßnahmen, die Penn für seine Fotos nutzt, lassen sich in diese große Tradition einordnen. Zum einen ist hier die große Nahsicht zu nennen, wenn viele der Gegenstände für den Betrachter parallel zur Bildgrenze angeordnet werden, zum anderen die Gestaltung eines diffusen Umraums. Diese Gestaltung dient der Illusionssteigerung, erscheinen die Gegenstände doch räumlicher. In holländischen Stilleben wie auch in vielen Bildern Penns erzeugen die Gegenstände den Raum, was die Illusion um ein Vielfaches steigert.

Schauen wir uns vor dem Hintergrund kunsthistorischer Tradition *Stilleben mit Wassermelone* (Kat. S.42) aus dem Jahre 1947 an. Obwohl man weiß, daß sich die Objekte nacheinander im Raum staffeln, erscheinen sie übereinandergestellt. Im Vordergrund erkennt man eine Serviette, die von links unten ins Bild führt, und rechts daneben einen Rest Baguette sowie einen Champignon, eine Kirsche und Melonenkerne. Im Mittelgrund ist ein großes Stück Wassermelone plaziert, darüber eine Fruchtschale mit Weintrauben und einer Zitrone, auf der man eine Fliege erkennt. Das Bild zeigt uns den Moment nach der Mahlzeit, worauf der übriggebliebene Rest des Baguettes verweist.

Einmal mehr besteht der bestimmende formale Eindruck in der Vermittlung bildräumlicher und flächiger Elemente. Das Stück Wassermelone ist so aufgenommen, daß es wie eine reine Fläche erscheint. Nur die Serviette führt von links unten diagonal ins Bild und erschließt auf diese Weise den Tiefenraum. Das reife Obst verweist auf das Dessert. Die Anwesenheit der Fliege nimmt in gewisser Hinsicht den Zustand der Fäulnis vorweg. Dem Kenner der Stillebenmalerei ist sie zudem ein vertrautes Motiv, das auf den Zusammenhang der Augentäuschung verweist. Immer wieder haben Künstler ihren Bildern gemalte Fliegen beigelegt, die für den Betrachter so erscheinen sollten, als würden sie sich auf dem Bild befinden und könnten vom Betrachter verscheucht werden. Schon durch dieses diskret inszenierte Motiv gibt Penn dem Betrachter einen Wink. Denn wie links und rechts Blätter aus dem Fruchtkorb herausragen und damit das Obst ein weiteres Mal in der Fläche verorten, erinnert es an Caravaggios berühmtes Stilleben eines Fruchtkorbes, das sich in Mailand befindet und das von Penn zitiert wird, so als wären nicht die Früchte, sondern Caravaggios Stilleben als ein sinnlicher Genuß der krönende Abschluß des Menüs.



Abb. 1  
Caravaggio, *Korb mit Früchten*,  
um 1596, in: Renato Guttuso  
(Hg.), *L'opera completa del  
Caravaggio*, Mailand<sup>2</sup>, 1968,  
Tafel XVI-XVII.

9 Christian Klemm: »Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben«, in: *Stilleben in Europa*, Ausst.-Kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1979, S. 140-216, hier S. 174.

Nicht nur um ein Spiel mit kunsthistorischen Motiven, sondern um das Zitieren einer Präsentationsform scheint es sich bei Penns *Stilleben* aus dem Jahr 1976 zu handeln, das als Werbefoto für *Vivitar* konzipiert wurde. Auf einer relativ begrenzten Fläche sieht man Flora und Fauna – Früchte und Tiere unmittelbar nebeneinander. Die Objekte sind so arrangiert, daß sie den Bildraum ausfüllen. Das Licht scheint schräg von oben auf die Gegenstände herab, so daß sich starke Schlagschatten bilden, die uns über die Position des Lichtes Auskunft geben, zugleich aber die Oberflächenqualität der jeweiligen Gegenstände deutlich vor Augen führen. Während Pflaume, Ei, Brombeere, Kirsche, Erdbeere und Mirabelle das Licht auf ihren glatten Oberflächen spiegeln, wird es von Champignon, Mandel, Himbeere, Feder und Motte absorbiert. Meines Erachtens spielt Penns Arbeit auf eine berühmte Stilleben-Serie von Georg Hoefnagel an: die sogenannten *Archetypa*, die von seinem Sohn Jacob am Ende des 16. Jahrhunderts als Kupferstich herausgegeben wurden. Dies könnte übrigens auch erklären, warum Penn auf die Farbfotografie verzichtet und statt dessen eine Schwarzweißaufnahme macht. Schon bei Hoefnagel finden sich, wie Christian Klemm schreibt, sorgfältig nebeneinandergefügt Blütenzweige, Früchte, Insekten und anderes Kleingetier. Schlagschatten geben hier zwar den in ihren Stellungen und Deformationen ganz individuell aufgefaßten Gegenständen eine entschiedene körperhafte Dinglichkeit, lassen aber keine zusammenfassende, übergreifende Räumlichkeit aufkommen.<sup>9</sup> Hoefnagels Kunstwerke sprechen von Tod und Auferstehung, deuten die Gegenständlichkeit vor christlichem Horizont. Dies wird man für Penn nur insofern geltend machen können, als hier auf allgemeine Weise Werden und Vergehen thematisch sind, denn sowohl Hühnerlei und Feder als auch Kern und Frucht verweisen auf unterschiedliche Entwicklungsphasen dieser Lebewesen.

Nicht selten enthalten Penns Arbeiten ironische Elemente, wie das *Stilleben mit Maus* aus dem Jahre 1947 zeigt.<sup>10</sup> Zunächst zeigt das Foto eine geradezu altmeisterliche Komposition. In der Ecke eines Raumes sind verschiedene Gegenstände angeordnet, die an ein klassisches Küchenstilleben aus dem 17. Jahrhundert denken lassen. In einem Korb sieht man Obst, auf dem daran angrenzenden Tisch sind Brot, Knoblauch und ein Krug plaziert, außerdem ein Blumenkohl und ein Topf, dessen Henkel weit über den Tisch hinausragt. An der Wand hängen verschiedene Würste, ein großes Stück Fleisch, ein Fasan und ein Hackmesser. In einer in der hell ausgeleuchteten Wand kaum sichtbaren Fensternische hängt ein Metallkorb mit Hühnereiern. Penn hat die Gegenstände auf eine solche Weise in der Ecke plaziert, daß sie von rechts unten nach links oben eine steil aufsteigende Diagonale bilden. Dies ist um so aufschlußreicher, als Stilleben normalerweise im Rahmen bildparalleler Komposition präsentiert werden. Dadurch wird es nämlich möglich, die Dinge im Sinne eines räumlichen Neben- und Hintereinanders anschaulich zu realisieren. Wenn Penn auf diese Möglichkeit verzichtet, komponiert er sein Stilleben als eine räumlich bewußt indifferente Abfolge von Objekten. Wir können nur schwer ermessen, wie groß die Abstände zwischen den einzelnen Gegenständen sind, die auf dem Tisch stehen oder an der Wand hängen. Im *Stilleben mit Maus* wird jedes einzelne Objekt der Gesamtkomposition der steil aufsteigenden Bewegung untergeordnet.

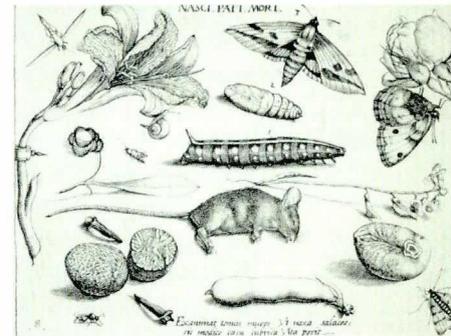


Abb. 2  
Jacob nach Georg Hoefnagel,  
*Archetypa studiaque patris*,  
1592, in: *Stilleben in Europa*,  
Ausst. Kat., Westfälisches  
Landesmuseum für Kunst und  
Kulturgeschichte Münster,  
Münster 1979, S. 175.

<sup>10</sup> Das Foto existiert in verschiedenen Versionen. Mit dem Titel *Country Kitchen* ist es abgedruckt in dem von Alexander Liberman herausgegebenen Katalog *The Art and Technique of Colour Photography* aus dem Jahre 1951. Im Unterschied zu der oben besprochenen Aufnahme findet sich hier eine dem Tisch gegenüber sitzende junge Frau, die einen Teig anrührt.

Erst auf den zweiten Blick erkennt man den Einsatz verschiedener Lichtquellen, erscheint der Raum doch zunächst gleichmäßig ausgeleuchtet. Doch hinter dem auf dem Tisch stehenden Krug und dem Brot befinden sich Lichtquellen, die markant die Silhouette dieser beiden Gegenstände in Szene setzen. Auf das Hackmesser rechts ist ein Spot gerichtet. Aber die stärkste Lichtwirkung geht von dem in die Wand eingelassenen Fenster aus. Von hier aus breitet sich ein gleichmäßig starkes Licht aus. Auf diese Weise gelingt es Penn, eine lebendige Wirkung zu erzielen. Mehr noch, Brot und Krug erscheinen geradezu auratisiert. Außerdem erlaubt er sich einen Spaß, denn auf dem Fußboden haben sich schon zwei Gäste eingefunden, um das opulente Mahl gleich hier im Vorratsraum zu genießen. Im rechten Vordergrund erkennt man neben dem Obstkorb eine Maus, die etwas vom Tisch Gefallenes frißt, und vor dem linken Tischbein hockt ein Vogel, vor dem Krümel liegen. Damit man das kleine Tier auch nicht übersieht, hat Penn auch hier unten eine Lichtquelle gesetzt, die den hinteren Teil des Vogelkörpers hervorhebt. Hat der Betrachter diese Tiere einmal entdeckt, wird er immer wieder nach ihnen schauen und seinen Blick von den übrigen Objekten ablenken lassen, während uns ein gewöhnliches Stilleben immer dazu einlädt, die kompositionelle Harmonie eines Bildes zu studieren. In diesem Hin- und Herblicken zeigt sich, daß unser Blick auf etwas Belebtes oder vermeintlich Belebtes ein anderer ist als der auf Krüge, Würste oder Jagdbeute. Schon die Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts wußten um diesen psychologischen ›Trick‹ und setzten mehr oder weniger versteckt Fliegen, Käfer und Schmetterlinge auf Obstschalen, Brot und Blumensträuße. Doch Penn nutzt diesen Trick, um den altmeisterlichen Gestus der Komposition zu ironisieren.

Penns Arbeit *Rote Äpfel* aus dem Jahre 1985 hat nicht nur einen ironischen Hintersinn, sondern enthält gar eine paradoxe Pointe, verdankt sich der herbstliche Farbakord aus Rot-, Gelb- und Brauntönen doch der Tatsache, daß die Äpfel zu faulen begonnen haben. Eng beieinander liegend, bilden sie ein Rechteck. Diese Spannung zwischen geometrischer Rahmenform und natürlichem Prozeß der Fäulnis wird durch den Fotografen in Szene gesetzt. Die Natur selbst wird zum ›Bildner‹, wenn sie diese Farbzusammenstellung hervorbringt. Schlicht durch die rechtwinklige Form wird uns von Penn der Vergleich mit einem Tafelbild nahegelegt, entspricht doch die rechtwinklige Form unserem Klischee eines Bildes. Penns Foto ist zugleich gegenständlich und abstrakt. Gegenständlich insofern, als es eine bestimmte Anzahl von Äpfeln zeigt. Abstrakt insofern, als wir relativ schnell beginnen, die farbliche Harmonie – losgelöst von den faulenden Äpfeln – wahrzunehmen, da die gegenständliche Botschaft redundant ist. Wiederum handelt es sich um ein Allover. Die Pointe besteht darin, daß uns Penn das Faulen als ein Blühen der Farbe zeigt, so als müßten Vergänglichkeit und Schönheit nicht unbedingt als Gegensätze begriffen werden.

Eine eigene Gruppe innerhalb der Arbeiten Penns bilden die Blumenstilleben. Der Künstler zeigt die Blumen weder in einer natürlichen Umgebung, noch werden sie absichtsvoll arrangiert. Im Gegenteil, Penn hat sie freigestellt, was insofern zu einer speziellen Wirkung führt, als wir ihre wirkliche Größe nicht mehr einschätzen können. Über-

haupt erscheinen die Blüten in den Stillleben nicht wie Pflanzen, sondern drapiert und artifiziell. Eines dieser Blumenbilder aus dem Jahr 1970 präsentiert eine voll erblühte Rose.<sup>11</sup> Sie ist auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit angelangt, die äußeren Ränder der Blütenblätter rollen sich schon ein wenig und die hinteren Blätter verwelken bereits. Doch gerade hierdurch entfaltet das zarte Rosa der Blüte alle Farbnuancen, die in ihm stecken. Der Rand der Blütenblätter ist fast durchscheinend und weißlich und hat bei den hinteren Blättern bereits eine bräunliche und gelbe Tönung angenommen. Zu der Schönheit der Rose gehört ihr Welken und Vergehen. Auf dem Foto wird die Rose zum Symbol vollkommener Schönheit und Vergänglichkeit in einem. Ein Foto aus dem Jahre 1968, den Klatschmohn, *Lavender Glory* zeigend, ist für Penns Monumentalisierung der Blumen ein gutes Beispiel. Man sieht die altrosa Blüte über dem Stengel aufsteigen: Glanz und Form der Blütenblätter lassen an plissierte Seide denken. Zugleich erscheint dieses ›Blüten-Kleid‹ durchsichtig, der Stoff, aus dem es geformt ist, besonders zart. Auch für die anderen Arbeiten gilt eine ähnliche Inszenierungstechnik. Wenn Penn auf einem anderen Foto verblühten Klatschmohn zeigt, dann schimmert das letzte verbliebene Blütenblatt in Rosa- und Gelbtönen und scheint wie ein Halstuch im Wind zu flattern. Einmal mehr erinnern die Blütenblätter an kostbaren Stoff, an festlich gekleidete Frauen.

Das Foto *Ginkgoblätter* aus dem Jahre 1990 kann als ein Resümee derjenigen Stilllebenfotografie Penns aufgefaßt werden, die den einzelnen Gegenstand hervorhebt. Es zeigt parallel angeordnet ein männliches und weibliches Ginkgoblatt, die in verschiedene Richtungen weisen. Eines der Blätter hat eine grünblaue, das andere eine rötlich-gelbe Färbung. Sie zeigen Primärfarben und Komplementärkontraste zugleich. Der farbliche Gegensatz verweist auf den unterschiedlichen Zustand beider Blätter. Während das eine grün und voller Leben ist, ist das andere gelblich und abgestorben. Auch die Aufwärtsbewegung des grünen und die Abwärtsbewegung des gelben Blattes verweisen sinnfällig auf Leben und Tod. Indem das gleiche in verschiedenen Zuständen gezeigt wird, inszeniert die Komposition das Rätsel des Lebens, das sich zwischen Werden und Vergehen bewegt. Nicht zufällig hat sich Penn für die Blätter des Ginkgobaumes entschieden. Das in sich gespaltene Blatt dieses Baumes ist ein Bild für die Gegensätze, die doch ursprünglich eine Einheit sind und einer Wurzel entspringen. Das Ginkgoblatt ist eine Realallegorie für die Einheit der Gegensätze von Leben und Tod, Werden und Vergehen. Es handelt sich um einen in seiner Lakonie nicht mehr zu überbietenden Kommentar zum Leben.

## DIE CLINIQUE-FAMILIE

Die meisten der bisherigen Interpretationen hatten Arbeiten zum Thema, die als *editorial photographs* entstanden sind und Penns redaktionelle Arbeit belegen. Im folgenden sollen einige Beispiele aus Penns Arbeit als Werbefotograf, seine *advertising photographs* für *Clinique* besprochen werden.<sup>12</sup> Seit dem Jahre 1967, als das Produkt *Clinique* aus dem Hause *Estee Lauder* auf den Markt kam, hat Penn für die Kosmetikmarke kontinuierlich Werbefotos gestaltet. Seit mehr als dreißig Jahren also ist er für

<sup>11</sup> *Passage*, S. 186.

<sup>12</sup> Roland Barthes: »Der Werbespot«, in: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1988, S. 181-186.

das Image des Produkts zuständig. Kristina Feliciano hat in einem kurzen Aufsatz die elegante und direkte Bildsprache der Fotos hervorgehoben.<sup>13</sup> Sie weist darauf hin, daß es Penns Aufgabe war, mit seiner Kampagne dem Produkt eine Identität zu verleihen. Doch ist festzuhalten, daß die *Clinique*-Fotos keine ästhetischen Strategien enthalten, die nicht auch bei früheren Arbeiten zu finden wären. Wie wir sehen werden, stehen einmal mehr die rhetorische Figur der Metapher und die Anthropomorphisierung der Gegenstände im Zentrum von Penns Kompositionen. Für Tuben, Flakons und Dosen der *Clinique*-Produkte hat man auf stereometrische Grundformen zurückgegriffen, die fast durchweg einfarbig gestaltet sind. Der Schriftzug *Clinique* nutzt eine sachlich moderne Type. Die Lettern des Schriftzuges sind oft von silberner Farbgebung. Sie reflektieren das Licht und lassen den Schriftzug erstrahlen. Natürlich sind damit interessante Möglichkeiten fotografischer Gestaltung eröffnet. Wenn man so will, ist schon in dem Logo »C« für *Clinique* die Grundidee formaler Strenge und gestalterischer Reduktion angelegt. Diese ästhetische Grundausrichtung hat im Gegensatz zu den meisten anderen Werbearbeiten zur Folge, daß Penn seiner Gestaltung der *Clinique*-Bilder nichts von außen hinzufügen muß. Schon die Erscheinung der Produktpalette besitzt einen Appeal, der herausgestellt und inszeniert werden kann.<sup>14</sup> Man könnte Penns *Clinique*-Fotos als Variation eines Themas betrachten. Reinheit und Schönheit als Wesentlichkeit sind die immer wiederkehrenden Botschaften der Fotos. Insofern besteht das eigentliche Problem der Gestaltung nicht darin, immer neue Metaphern für Reinheit zu finden, sondern aus dieser Grundbestimmung sekundäre Eigenschaften und Tugenden abzuleiten.

Wie etwa könnte ein Bild für Frische und Entspannung aussehen? Schauen wir uns daraufhin eine Anzeige (Kat. S.26) an, die ein aufrecht stehendes Stück Seife unter einem Wasserstrahl zeigt. Hier wird der Eindruck eines duschenden Menschen suggeriert. Die Wassertropfen spritzen durch die Luft. Vor dunklem Hintergrund können wir die fliegenden, glitzernden Tropfen deutlich erkennen. Eine ähnliche Konzeption findet sich bei einem Foto (Kat. S.32), das für eine Feuchtigkeitscreme wirbt. Diese wird von einem Wasserstrahl emporgehoben und scheint nun auf dessen Scheitelpunkt zu schweben. Der Deckel des Gläschens hat sich soeben gelöst, und wir sehen die rosa Creme im Innern. Penn stellt eine Analogie zwischen dem frischen Wasser und der Creme her, deren Oberfläche leichte Wellenbewegungen aufweist. Wiederum ist der Assoziationspielraum sehr präzise. Wir werden angeleitet, die erfrischende Wirkung des Wassers mit der der Creme gleichzusetzen. Leichtigkeit und Zartheit der Creme werden überdies deutlich. Beide Fotos inszenieren den Augenblick. Mit bloßem Auge könnte man diesen Bruchteil einer Sekunde gar nicht erkennen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine Ästhetik des Schnappschusses, sondern wir sehen Filmbilder in slow motion. Dadurch erscheint der Moment der Frische ins Unendliche gedehnt.

Penns kontinuierliche Arbeit für *Clinique* ermöglicht sogar Selbstzitate, etablierte Motive können in anderen Zusammenhängen erneut auftauchen. So sieht man die unter der Dusche stehende Seife auch in einer anderen Werbeanzeige, die drei *Clinique*-Produkte gleichzeitig präsentiert. Neben der Seife stehen Reinigungswasser und Feuchtig-



Abb. 3  
Werbung für *Clinique*  
Laboratories, New York, 1996

13 Kristina Feliciano: »Penn. And The Ultimate Product Shot«, in: *Photo District News*. The international publication for the professional photographer, November 2000, S.66-69.

14 »Die Wurzel des Erfolgs der Kampagne ist die wunderbare Übereinstimmung zwischen Penn und *Clinique*. *Cliniques* Idee war es, ein Make up für Frauen anzubieten, die frisch und gesund aussehen wollten. So paradox es klingen mag, dies waren Kosmetika für Frauen, die keine Kunstgriffe anwenden wollten. Penn, der Kunstgriffe nicht mochte, hätte sich keinen passenderen Werbekunden aussuchen können.« Feliciano: »Penn. And The Ultimate Product Shot«, S.66.

keitslotion. Die Produkte sind pyramidal angeordnet, weshalb sie als zusammengehörig gelesen werden. So wie alle drei Objekte Teil einer auf- und abwärtsführenden Bewegung sind, so sind sie zugleich Teil ein und desselben Reinigungsprozesses, der über das Waschen mit Seife, zum Reinigen mit der Lotion und schließlich zur Behandlung mit der Feuchtigkeitscreme führt. Außerdem inszenieren das fließende Wasser, der abgeschraubte Deckel und der »geschulterte« Wattebausch zugleich eine Aktivität der Gegenstände wie auch ihre Ingebrauchnahme durch die Leserin der Anzeige.

Abschließend sei eine Annonce vorgestellt, die – gemessen an den bisherigen Beispielen, die Penns Tendenz zur Verwesentlichung belegen – untypisch erscheint. Auf einem Regal stehen neben anderen Dingen des täglichen Gebrauchs verschiedene Artikel der Kosmetikmarke *Clinique*. Die pastellgrünen, aufrechtstehenden und liegenden Tuben und Kunststoffflaschen geben der Anordnung der Objekte einen lockeren Rhythmus. Alle hier gezeigten Objekte illustrieren anschaulich das Leben einer Frau. Eine Schwimmbrille und ein gelber Tennisball erzählen ebenso wie Sonnenbrille, Handtuch und Seife über ihre sportlichen Aktivitäten. Die Sonnenbrille verweist auf ihre Vorliebe für Aufenthalte an der Luft. Schwimmbrille und Sonnenbrille korrespondieren einander, ebenso der Tennisball und die Seife, die sich in ihrer hellgelben Farbgebung entsprechen. Tennisball und Sonnenbrille sind außerdem Hinweise auf die sommerliche Jahreszeit – so sind die Kosmetik-Produkte fast ausschließlich Sun-Blocker in verschiedenen Stärken. Unter dem Gesichtspunkt des Schutzes ändert sich die Deutung einiger Objekte auf diesem Foto. So wie bei der First Aid Cream könnte es sich auch bei den Flüssigkeiten in den beiden braun getönten Flaschen um medizinische Präparate handeln. All diese Dinge schützen vor den schädlichen Einflüssen des Wassers und der Sonne.

Die Objekte auf den beiden Regalbrettern lassen sich aber auch in eine zeitliche Reihenfolge bringen, dann geben sie Auskunft über den Tagesablauf dieser Frau. Gelesen von links oben nach rechts unten berichten sie über den »Frühspport«, das morgendliche Schwimmen und Tennisspielen, über die Morgentoilette – Seife, Handtuch, Bürste und Kamm – bis zum Ausgehen, für das beim Autofahren im Sommer die getönte Brille notwendig ist. Jedenfalls muß es sich um ein angenehmes Leben handeln, in dem ein fließender Übergang von gesellschaftlicher Repräsentation und privatem Vergnügen herrscht, die sich auf dem Regal jedenfalls nicht auseinanderhalten lassen.

Kurz: Die reduzierte, verknappte Bildsprache der *Clinique*-Werbung entspricht dem modernen Profil des Produkts. Jedes Foto vermittelt sekundäre Tugenden oder Eigenschaften, die der Vorstellung einer modernen Frau der westlichen Industriegesellschaft entsprechen. Diese ist ebenso modisch selbstbewußt wie sportlich elegant. Schönheit in der *Clinique*-Werbung ist keine oberflächliche Qualität im Sinne aufgetragener Schminke, sondern verbindet Innen und Außen. Wellness stellt die Grundlage dieser Schönheitskonzeption dar, ist es doch ein physischer Genuß, eins mit sich zu sein und sich im eigenen Körper zu Hause zu fühlen.



Abb. 4  
Werbung für *Clinique*  
Laboratories, New York, 1993

## SERIALITÄT UND FORM

Colin Westerbeck hat darauf hingewiesen, daß das Stilleben als Schlüssel zum Gesamtwerk betrachtet werden könne. Dabei bezieht er sich vor allem auf die drei großen Serien, die frei entstanden sind und die Penn zwischen 1972 und 1980 in Angriff genommen hat: Zigarettenstummel, Straßenabfall und Bilder als Memento mori, die Darstellungen eines oder mehrerer Totenschädel aufweisen – eine Serie, die 1986 eine Fortsetzung erhält, als Penn Tierschädel fotografiert, die er im Prager Národní Museum vorfindet. Für die Stilleben insgesamt favorisiert Westerbeck den Aspekt des Memento mori und erachtet Penns Arbeiten als eine »Meditation über den Tod«.<sup>15</sup> Außerdem stünden sie in der barocken Tradition des Vanitas-Stillebens. Dieser Deutung wagt man auf den ersten Blick nicht zu widersprechen. Zu eindeutig ist der Tod hier anwesend. Aber ist das Memento mori die einzige Deutungsmöglichkeit?

In Wirklichkeit erscheint Penn moderner. Seine Fotografien verhalten sich zum barocken Vanitas-Stilleben wie ein Text von Samuel Beckett zu einer Tragödie von Andreas Gryphius. Westerbeck unterschlägt Penns Sinn für das Ironische und Groteske. Schauen wir daraufhin einige Arbeiten aus den genannten Serien an. Die Stilleben mit Totenköpfen sind durchweg Schwarz-weiß-Aufnahmen, was zum einen damit zusammenhängen könnte, daß Penn besonders an den Grauwerten und Schwarz-weiß-Kontrasten interessiert war. Zum anderen könnte es sich um eine konzeptionelle Entscheidung handeln, welche die Farbe dem Leben und den lebendigen Motiven vorbehält. Grundsätzlich kann man sagen, daß Penns freie Arbeiten stärker am Problem der Abstraktion orientiert sind. Auch wenn Gegenstände in diesen Stilleben gezeigt werden, sind diese Werke dennoch nicht gegenstandsorientiert.

Die Arbeit *Die armen Liebenden* aus dem Jahr 1979 zeigt zwei wie in einem Beinhäus übereinandergestellte menschliche Schädel. Der Unterkiefer des einen Kopfes paßt genau auf den darunter stehenden Schädel. Sie scheinen wie füreinander geschaffen. Eine Tatsache, die den ironischen Titel erklären könnte.

Penn hat zwei in der Färbung und im Zustand von Knochen und Zähnen unterschiedliche Schädel gewählt. Der obere Kopf wirkt dunkler, der Knochen porös und schrundig, die Schädeldecke und zahlreiche Zähne fehlen. Der untere Kopf hat eine hellere Färbung, er ist glatter und hat vollständigere Zahnreihen. Hohläugig blicken die Schädel in entgegengesetzte Richtungen. Das Stilleben zeigt, daß Totenköpfe Zeugnis eines gelebten Lebens sind, einer bestimmten Todesart und nicht zuletzt auch eines Begräbnisorts. In der Barockmalerei hat ein solches Stilleben mit Totenköpfen die Menschen zur Umkehr angesichts des allgegenwärtigen Todes aufrufen wollen. Hinter dieser barocken Bildkonzeption stehen Endlichkeitsdemut und die Erkenntnis der Hinfälligkeit alles Irdischen. Aber die barocke Vanitaskonzeption muß nicht die zwingende Erklärung für ein Foto mit Totenköpfen aus dem 20. Jahrhundert sein. Entscheidender als der ikonografische Hintergrund scheint für Penn die Frage des »armen« oder »authentischen« Materials zu sein. Außerdem ist ein Totenkopf in der Darstellung des Grotesken nicht zu

<sup>15</sup> Westerbeck: »Ein Mann mit vielen Interessen«, S. 15.

überbieten. Auch wenn wir wissen, daß die Schädel schlicht Relikte menschlichen Lebens sind, erscheinen sie mit ihren gebleckten Zähnen und ihrem sardonischen Grinsen wie eine Verhöhnung des menschlichen Gesichts. Die Totenköpfe rufen ganz unterschiedliche Reaktionen hervor. Sie flößen Angst ein, machen den Betrachter melancholisch, wenn sie ihn nicht gar zum Lachen reizen. Ohne Kunst zu sein, sind sie in potenziertem Maße Ausdruck!

Kunstlosigkeit ist auch das Leitmotiv der Zigaretten-Fotos. Penns Serie scheint in bewußtem Kontrast zu der Hochglanzästhetik zu stehen, die man mit Namen wie *Vogue* oder *Harper's Bazaar* verbindet. Angesichts der schmutzig-grauen, zerdrückten Kippen, aus denen Tabakfäden heraushängen, der Asche und des bröseligen Papiers denkt man zunächst an die »armen« Materialien der *Arte povera*. Penns Art und Weise, die Zigaretten zu präsentieren, löst sie aus jedem Handlungszusammenhang. Sie glühen nicht in einem Aschenbecher, noch lassen sie irgendwie an ihre Besitzer denken. Sie werden äußerst sachlich, geradezu mit Understatement präsentiert – knittrig, ausgeglüht und ausgedrückt. Doch indem der Fotograf sie extrem vergrößert, verfremdet er ihre Erscheinung und stilisiert sie zu Individuen.<sup>16</sup> Sie erscheinen vor unseren Augen wie Aufnahmen aus einer Verbrecherkartei! Die Serie insgesamt erscheint wie ein großangelegter Versuch zum Verhältnis von Formwahrnehmung und individueller Erscheinung. Das kuriose Resultat dieser Arbeiten besteht nämlich darin, daß gemäß landläufiger Vorstellung bei einer Zigarette als dem – in ungerauchtem Zustand – standardisiertesten Objekt überhaupt Individualität unmöglich erscheint. Penn jedoch zeigt, daß genau das Gegenteil der Fall ist. Keine Zigarettenkippe ähnelt der anderen. Der Fotograf führt uns deren optische Vielfalt vor Augen und macht dabei die Begrenztheit sprachlicher Bestimmungsmöglichkeiten deutlich. Wir sprechen lapidar von einer Zigarettenkippe und müssen im Gegensatz dazu den Nuancenreichtum erkennen, der hier in Erscheinung tritt. Um diese Differenz von Sprache und visueller Erscheinung aufzuzeigen, ist Penns serielle Herangehensweise nötig. Man könnte sich einen Spaß daraus machen, eine Charakterkunde der Zigarettenstummel zu erstellen. Die Bilder vermitteln den Eindruck, als gäbe es fremde Welten und Formen zu entdecken, von denen wir noch nicht einmal eine Ahnung haben.

*Zusammenbruch* hat Irving Penn ein Stilleben aus Stahlkörpern aus dem Jahre 1980 genannt, auf deren chaotisches Arrangement der Titel verweist. Sie scheinen von irgendwo herabgestürzt zu sein und zufällig in dieser Formation, sich gegenseitig in dieser ausgesprochen instabilen Position haltend, liegengeblieben zu sein. Je nachdem, wie das Licht auf die Oberflächen trifft, erscheint der Stahl heller oder dunkler, matt oder glänzend, was der ohnehin bewegten Komposition zusätzlich Dynamik verleiht. In einem fragilen Gleichgewicht, schräg auf der Spitze oder Kante eines anderen Blocks liegend, findet jeder Stein seinen Schwerpunkt und seine kaum glaubhafte Ruheposition. Sie scheinen, einander kaum berührend, schon bald erneut zusammenstürzen zu müssen. Die paradoxe Pointe des Fotos besteht im Chaos, das gleichzeitig Statik bedeutet: Weil alles zugleich fallen will, hält es sich in einer stabilen Position. Labilität und Stabilität sind in diesem Foto ein und dasselbe.

<sup>16</sup> Zum technisch sehr aufwendigen Verfahren, für das Penn eine Bankett-Kamera verwendet, vgl. Rosalind Krauss: »Eine Bemerkung über die Photographie und das Simulakrale«, in: Dies.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 210-223, hier S. 221.

Wie schon die Totenkopf- und Zigaretten-Bilder gehört auch diese Komposition in einen seriellen Zusammenhang. Penn nutzt für diese Serie gleichermaßen Stahl- und Holzklötze, aber auch Beinknochen als motivische Versatzstücke, die er neben- und übereinander auftürmt. Seine Serie ist in der Kunstgeschichte nicht ohne Anknüpfungspunkte, denkt man doch an Gemälde Giorgio Morandis. Wie der italienische Künstler, der in allen Schaffensphasen Stilleben gemalt hat, scheint auch Penn den Gegensatz und den Übergang von gegenständlicher und abstrakter Erscheinung ausloten und erkunden zu wollen.

Was die drei späten Stilleben-Serien von den anderen Arbeiten unterscheidet, ist nicht nur die Vorliebe für arme Materialien, sondern auch der weitgehende Verzicht auf kompositionelle Maßnahmen in bezug auf Räumlichkeit. In den späten Serien stapelt Penn die Dinge einfach übereinander, der Aufnahmeraum wird zur Bühne der Objekte: Was stehenbleibt, ist Form! In gewisser Hinsicht hat er dies schon in seiner angewandten Fotografie im Rahmen seiner Arbeit für *Clinique* erprobt. Er legt Zigaretten nebeneinander oder schüttet sie zu einem Haufen zusammen. Der Zufall als Organisationsprinzip wird zugelassen. Dennoch fehlt es keinem dieser Werke an einer eindringlichen Form. Mehr noch, es ist, als wollte Penn mit diesen Serien einen künstlerischen Kommentar zum Problem der Form geben. Diese ist immer schon da, man findet sie vor.

Jürgen Müller,  
Kunsthistoriker in Hamburg.  
Arbeitet als freier Kurator und  
Kritiker; lehrt derzeit in Berlin  
und Paris.