

Claudia Dell

**Araki-esque.
Die Fesselbilder von
Nobuyoshi Araki**

Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte und Filmwissenschaft
Hg. vom Seminar für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft,
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Band 4

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Kromsdorf/Weimar 2018

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

Layout

Satzzentrale GbR, Marburg

Satz

Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Druck:

Schätzl Druck & Medien GmbH & Co. KG, Donauwörth

Titelbild

Nobuyoshi Araki, o. T. (aus der Serie „Marvellous Stories of Black Ink“),
1992–1994, Fotografie, © Nobuyoshi Araki, Courtesy Kunstmuseum
Wolfsburg

ISBN 978-3-89739-911-2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

1. Einleitung	7
2. Aspekte und Beobachtungen zu den Kinbaku-Fotografien	15
2.1 Tradition und Moderne	15
<i>Shunga und Kimono</i>	16
<i>Fotografie</i>	20
<i>Kinbaku und Kalligraphie</i>	21
2.2 Inszenierung und Unpose	24
<i>Blick</i>	26
<i>Fragment</i>	29
<i>Fehler</i>	31
<i>Übermalung</i>	32
<i>Stilleben</i>	32
2.3 Zwischenfazit	33
3. Araki-esque	38
3.1 Der direkt-versunkene Blick	38
3.2 Das Fotomodell-Fragment	49
3.3 Der inszenierte Fehler	63
3.4 Die konstruierend-impulsive Übermalung	77
3.5 Das Thanatos-Moment	90
4. Akt, Portrait und Stilleben – Die Ambiguität der Gattungen in Arakis Fesselbildern	102
Literaturverzeichnis	107
Onlinequellen	111
Zur Autorin	112

1. Einleitung

Nobuyoshi Araki (*1940) antwortet in einem Interview auf die Frage, was seine Blumenstillleben von denen des Amerikaners Robert Mapplethorpe unterscheide: „Gekünsteltes lasse ich nicht zu“.¹ Die Frage impliziert eine Vergleichbarkeit, deren *tertium comparationis* die inszenierte Fotografie ist. Neben Blumenarrangements setzt Araki auch Menschen und vor allem Frauen in Szene. Seine Fotografien zur *kinbaku*-Fesselkunst zeigen Japanerinnen, die nach traditioneller Art in Kimonos gekleidet, mit Kanzashi Haarnadeln frisiert und durch perfekt verknötte Naturfaserstricke fixiert sind. Ihre Gesichter liegen auf den Bildmittellachsen, sie sind von natürlichem Licht ausgeleuchtet und die Farben im Bild sind teils harmonisch, teils kontrastvoll aufeinander abgestimmt. Soweit der erste Eindruck der auf formaler und inhaltlicher Ebene sinnlich bis erotisch wirkenden Fotografien.

Wie das oben angeführte Zitat bereits vermuten lässt, erfüllt sich ein Bild für Araki nicht in einer oberflächlichen, makellosen Perfektion der (fotografischen) Pose. So kommt es, dass die Blicke der Japanerinnen ausdruckslos in die Kamera oder an ihr vorbei führen. Ihre Körper nehmen zudem keine manierten

¹ Nobuyoshi Araki im Interview mit Roland Hagenberg. In: Osterkorn, Th./Petzold, A. (Hrsg.): Araki. Hamburg 2009. S. 9. (Im Weiteren: Osterkorn, 2009.) – Über das Inszenieren floraler Arrangements hinaus verbindet beide die fotografische Bearbeitung des menschlichen Körpers. Ohne den japanischen und den New Yorker Künstler gleichsetzen zu wollen, kann das angebrachte Zitat als für beide bezeichnend gelten. Im Inszenieren und vor allem der angestrebten Perfektion sind sich beide ähnlich. Dem Werk Robert Mapplethorpes schreiben sich die Kategorien des Perfekten und betont Künstlichen nahezu definierend ein. (Mapplethorpe, Robert: *Flowers*. Robert Mapplethorpe. München 1993. Vorwort.; Blessing, Jennifer: Die klassische Allegorie in der Fotografie. In: Celant, G./Ippolito, A. (Hrsg.): Robert Mapplethorpe und die klassische Tradition: Fotografie und manieristische Druckgrafik. Kat. Ausst. Deutsche Guggenheim Berlin, Berlin 2004. S. 30.)

Haltungen ein. Weiterhin fallen sogar Aufnahmefehler auf. Es finden sich – um nur einige zu nennen – Unschärfen, Atelierhintergründe und Überbelichtungen. Bei der Betrachtung der Fotografien bleibt der Anspruch auf Ungekünsteltheit aber trotzdem irritierend, da doch eindeutig inszenierte Motive vorliegen. Dem Gekünstelten werden natürlich und authentisch wirkende Elemente gegenübergestellt und zwar auf beiden Seiten der Kamera. Den genau geplanten und vorbereiteten Settings, den Modellen, die bekleidet mit Kimonos oder in ihrer offensiven Nacktheit kunstvoll gefesselt ganz offensichtlich inszeniert sind, steht der abwesende, versunkene Blick mit seiner authentischen Wirkung kontrastreich gegenüber. Dies geschieht vor der Kamera. Auf der anderen, bildkonstituierenden Seite nutzt Araki beispielsweise zu große Blenden, woraus eine Überbelichtung der Fotos resultiert. Dies untergräbt erneut die Perfektion der Inszenierung. Der zweite Eindruck ist demnach nicht mehr ganz eindeutig. Das Irritationsmoment in Arakis Werkgruppe zur Fesselkunst besteht in der Gleichzeitigkeit einer perfekten und harmonischen Bildkomposition, den vermeintlich fotografischen Fehlern sowie den versunkenen Blicken der Frauen, die spannungsvoll das erotische Moment der Inszenierung verneinen. Es lässt sich folglich fragen, wie Arakis Inszenierungen funktionieren, welche Auswirkung besagte „Mängel“ auf die Bilder haben und was die Gleichzeitigkeit von perfekten und imperfekten, gekünstelten und ungekünstelten Merkmalen bewirkt. Heben sich dadurch die Effekte der gegensätzlich wirkenden Gestaltungsmittel auf oder verstärken sie einander? Verfolgt Araki bestimmte Prinzipien der Darstellung? Die letzten beiden Fragen wiederum setzen voraus, dass die hier als Fehler bezeichneten Beobachtungen als bewusste Setzungen des Künstlers aufgefasst werden und damit natürlich auf produktionsästhetischer Seite keinen Mängelcharakter aufweisen, jedoch rezeptionsästhetisch damit spielen. Die Frage danach, ob Araki konkreten Darstellungsprinzipien folgt, geht damit einher, setzt aber auch eine daran anschließende Frage frei: Welche Gestaltungsmittel nutzt er? Drei fanden bereits Erwähnung: harmonische Komposition, Aufnahmefehler und der Blick in die Kamera.

Um differenziertere Beobachtungen anstellen zu können, sollen drei als exemplarisch geltende Fotografien eingehender betrachtet werden. Davon ausgehend werden die für Arakis Œuvre spezifischen Merkmale erschlossen. Dabei stehen vor allem das Wechselspiel der verschiedenen Darstellungsprinzipien und die Art ihrer gegenseitigen Beeinflussung im Vordergrund. Es wird nämlich von einer Ambiguität erzeugenden Verflechtung der unterschiedlichen Ebenen eines Bildes von Araki ausgegangen.

Diese Ambiguität nimmt ihren Ursprung gerade in der eben beschriebenen parallelen Darstellung von Inszenierung und Unpose. Hinzu kommt die Doppeldeutigkeit der einzelnen Requisiten wie Kimono, *kinbaku* und Kalligraphie, welche die formale Ambiguität um eine inhaltliche erweitert. Die Art der Verwendung des Kimonos bei Araki deutet auf ein japanisches Genre aus dem 17. Jahrhundert, das *shunga* hin. Es handelt sich dabei um Holzschnitte, die ver- und enthüllte Körper von Männern und Frauen zeigen, die miteinander Sex haben. Sie fungierten als Flugblätter für Bordelle.² Sie berufen sich auf das Genre *ukiyo-e*, was übersetzt „Bilder der fließend vergänglichen Welt“³ bedeutet und mit Bezug auf das *shunga* neben den fleischlichen Freuden auch die weltliche Vergänglichkeit thematisiert.⁴ *Ukiyo-e* ist somit dem christlichen Begriff der *vanitas* vergleichbar und besetzt so ebenfalls eine zweiseitige Bedeutungsstruktur.

Der Einsatz traditioneller Bestandteile der japanischen Kultur wie Kimono, Kalligraphie und *kinbaku* hat Araki in der Forschung unter anderem zum „modernen *shunga* Meister“⁵ werden lassen. Dies soll im Folgenden näher besprochen werden. Doch zunächst interessiert der Bezug zu dieser Gattung und die Beziehung der Bedeutungsstrukturen der genannten drei Elemente. Grundleger ist zu ihnen und zur Rezeption Arakis zu sagen, dass sie neben den ausgewogenen Bildkompositionen ebenfalls für den Inszenierungsstatus der Fotografien stehen. Weiterführend ist jede einzelne von ihnen, ähnlich dem *shunga*, von einer zweiseitigen oder konträren Bedeutungsausrichtung bestimmt. Allen gemein ist eine Verbindung zum Erotischen, was auf den ersten Blick stimmig erscheint, wenn an eine Übertragung des *shunga* in die Gegenwart gedacht wird. Doch bricht besonders der direkte Blick der Modelle und die Fokussierung ihrer tranceartigen Gesichts-

2 Dreves, Hannelore: Japan. Der erotische Körper – wirklich nackt? In: Hornborstel, W./Jockel, N. (Hrsg.): Nackt: die Ästhetik der Blöße. Kat. Ausst. MKG Hamburg. München 2002. S. 114. (Im Weiteren: Dreves, 2002)

3 Delank, Claudia: Frühlingsbilder (*shunga*). Japanische erotische Holzschnitte. In: Wismer, Beat (Hrsg.): Der verbotene Blick auf die Nacktheit: Diana und Actaeon. Kat. Ausst. Museum Kunst-Palast Düsseldorf. Ostfildern-Ruit 2008. S. 259. (Im Weiteren: Delank, 2008)

4 Dreves, 2002. S. 119.

5 Burtschell, Katrin: Nobuyoshi Araki und Henry Miller – eine japanisch-amerikanische Analogie: ein interdisziplinärer Ansatz über Absicht und Wirkung des Obszönen in Kunst und Literatur. Berlin 2009. S. 128. (Im Weiteren: Burtschell, 2009); Pitman, Joanna: Japan beneath the Kimono. Times, 27.09.2005. S. 121.

ausdrücke abermals mit dieser eindeutigen Lesart. Allein durch diese Gegenüberstellung eröffnen sich weitere Bedeutungsebenen. Diese sollen eingehend im ersten Schritt dieser Arbeit dargelegt werden, um sie später im Analyseteil bei der Interpretation berücksichtigen zu können.

Die Klärung dieser drei Merkmale – Kimono, Kalligraphie und kinbaku – der traditionellen japanischen Kultur dient außerdem dem Nachvollziehen und Prüfen der in der Forschung vertretenen Meinung, man habe es mit modernen *shunga* Blättern zu tun. Es wird davon ausgegangen, dass die Verbindung der drei Merkmale mit Arakis typischer Darstellungsweise etwas über die Gleichzeitigkeit von fleischlicher Lust und deren Vergänglichkeit des alten Genres hinaus verhandelt. In der vorliegenden Arbeit wird angenommen, dass Araki auf diese Weise gattungstheoretische Fragen aufwirft, die das Portrait, den Akt und das Stilleben streifen. Die Leitfigur für diese zweiteilige Annahme bildet die Ambiguität. Es lassen sich nämlich sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene Uneindeutigkeiten ausmachen, die in ihrer Verbindung zueinander vielschichtige Beziehungen eröffnen. Diese führen schlussendlich zu Irritationen bezüglich des eigentlichen Sujets. Von maßgeblicher Bedeutung ist hierbei die Rolle der Fotografie, die als abbildendes Medium innerhalb der Inszenierung die Funktion des Bildes befragt. Die parallelen und teils gegenläufigen Bezugnahmen der einzelnen Bildbestandteile aufeinander erzeugen allein durch ihre Abbildung Widersprüchlichkeiten, die über eine bloße Wiedergabe hinausreichen. Besonders durch die reiche Verwendung von bekannten Merkmalen und Symbolen der japanischen Kultur begründet sich die Befragung der Bilder in letzter Konsequenz vor dem Hintergrund ihres reflexiven Tableaucharakters. Das letzte Kapitel soll dann die Fragen nach den Darstellungsprinzipien, dem Wechselspiel der Bedeutungen, den verwendeten drei Kulturmerkmalen sowie dem Medium zusammenführen.

Ausschlaggebend für die Ausrichtung der Arbeit sind die Ausführungen Elisabeth Bronfens und Lena Fritschs. Letztere geht in ihrer Arbeit „The Body as a Screen“ grundlegend davon aus, dass Araki mit seiner Fotografie die Grenzen des Mediums und vor allem des *status quo*⁶, der uneingeschränkten Glaubhaftigkeit der Wiedergabe von Wirklichkeit, auslotet. Bronfen spricht in ihrem Aufsatz „Wunden der Verwunderung“ davon, dass Araki

6 Fritsch, Lena: The Body as a Screen: Japanese Art Photography of the 1990s. Hildesheim 2011. S. 63. (Im Weiteren: Fritsch, 2011)

Heterotopien⁷ ins Bild setzt, in denen die Modelle zu Metaphern werden, die sich innerhalb der Inszenierung des Begehrens neu entwerfen.⁸ Dadurch, dass sich die Frau fesseln lässt und sich exhibitionistisch zur Schau stellt, wird Voyeurismus überflüssig. Die Frau akzeptiert, provoziert sogar durch die Stilisierung ihrer Herrichtung die Zeichen- und Tropenwerdung und begegnet auf diese Weise dem heuchlerisch geheimgehaltenen, begehrrichen Blick des Mannes. Bronfen vertieft dies, indem sie weiter davon ausgeht, dass die Fotografien Aussagen über das eigene Potential, Kunst zu sein, treffen. Bronfen konstatiert ebenfalls eine gegenseitige Reflexion von Medium und Bild, die so funktioniert, dass die Modelle in ihrer Zeichenhaftigkeit die enorme Stilisierung des Bildes spiegeln.⁹ Schlussendlich stellt Bronfen die These auf, dass Araki den physischen Körper der Frau sprachspielerisch umdeutet und ihn zu einer Trope, einer rhetorischen Figur umfunktioniert.¹⁰ Von einem poetologisch-literarischen Aspekt wird in dieser Arbeit nicht auszugehen sein. Doch bildet die grundsätzliche Idee von Entkörperlichung im Zuge einer Symbolbildung ein Erkenntnisziel, welches in Hinblick auf die Funktionsweise der Darstellungsprinzipien erarbeitet werden soll. Gleichzeitig wird dadurch von der Vorstellung Abstand genommen, dass der weibliche Körper in seiner Objektivierung zu einer Projektionsfläche wird.

Die These Katrin Burtschells, Araki sei ein moderner *shunga* Meister, reicht über die hier zu verhandelnden *kinbaku* Fotografien hinaus. Sie bezieht weitere Werkgruppen ein, wie z. B. das *pseudo diary*. Es zeigt Aufnahmen von Menschen in Bars und Bordellen der Vergnügungsviertel von Tokio. Der Annahme des mo-

7 Der auf Foucault zurückgehende Begriff der Heterotopie beschreibt ein Phänomen, das sich wirklichkeitsfernen Utopien entgegensetzt. Es sind "wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können." (Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.) u. a.: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig 1998. S. 39.)

8 Bronfen, Elisabeth: *Wunden der Verwunderung*. In: Goetz, I. (Hrsg.): *Diane Arbus – Nobuyoshi Araki – Nan Goldin. Kat. Ausst. Sammlung Goetz München*. München 1997. S. 25. (Im Weiteren: Bronfen, 1997)

9 Bronfen, 1997. S. 25.

10 Ebd. S. 25.