

Slavko Kacunko

Realität der Schwarz-Weiß-Fotografie (Sabine Kacunko)

Seit dem ‚Sonnenschreiben‘ von Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833, *Heliographie*) und dem ‚Schöndruck‘ von Henry Fox Talbot (1800–1877, *Kalotypie*) sowie den anderen ‚Miterfindern‘ des ‚Lichtschreibens‘¹ stellt die Fotografie alles andere als ein zuverlässiges Dokument dessen, was etwa eine Spiegelreflexkamera zu reflektieren imstande ist, dar. Zwar setzte das talbotsche Massenmedium von Anfang an auf Wirklichkeitskonstruktionen, aber noch nie hatte das Medium der Fotografie ein Versteckspiel mit ‚real‘ und ‚wirklich‘, mit ‚existent‘ und ‚ein-gebildet‘ wirklich nötig: Denn der realitätsabbildende Anspruch der Fotografie ist in ihrer inszenatorischen Realität schon immer eingeschrieben – und darin aufgehoben – gewesen. Für die mitbestimmenden Parameter, die Form und das Format, gilt so nach wie vor die Definition der Photographie als Medium der Außerkraftsetzung von Größen und Verhältnissen.² Dies ist auch das erste, was an dem großformatigen Schwarz-Weiß-Abzug der abgebildeten Irisblume auffällt: *Iris* (1997, Abb. 1.)³ bietet mit ihrem beinahe ‚immersiven‘ Durchmesser von zwei Metern und ihrer Aufhängung auf der ‚Irishöhe‘ des menschlichen Auges sicherlich eine dankbare Vorlage für eine Fülle von Interpretationsansätzen. Die voneinander kaum trennbaren Aspekte von Form und Gehalt treiben den latenten Konflikt zwischen Bildanziehung und Bildfurcht auf die Spitze: Der Blick gleitet über die fein gezeichneten Linien einträchtig ondulierter Fasern und folgt diesen bereitwillig, während sich das der immer dunkler werdenden Struktur der menschlichen ‚Iris‘ ähnelnde Muster ins Tiefdunkel verdichtet und so das ‚Bild‘ zum ‚Spiegel‘ werden lässt – zu einem schwarzen Spiegel allerdings, der dank seiner durch Plexiglas geschützten Oberfläche ein gigantischer *Claude Mirroir* oder *Lorraine Glass*⁴ wird. Es handelt sich dabei um eine Spiegelvorrichtung, die nach dem französischen Maler Claude Lorraine (1600–1682) benannt und – meist in runder sowie tragbarer Form gehalten – seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von Landschaftsmalern als Hilfe bei der Arbeit in der Natur benutzt wird. Die Eigenschaft eines ‚Claude-Spiegels‘, seine Umgebung in einem düsteren Licht und dadurch feinzeichnerischer als sonst zu reflektieren, erhebt die Künstlerin in ihrer formaltechnisch wie inhaltlich ähnlich sorgfältig aufbereiteten, dunkelspiegelnden ‚Iris‘ der Irisblume zu einer Offenbarung: Mit *Iris* erteilt sie dem Betrachter eine künstlerische Absolution, in der er von seiner Bildanziehung und Bildfurcht, Bildverehrung und Bildfeindlichkeit freigesprochen wird. *Iris* ist in der Tat ein reformatorischer Bildersturm und eine Bilderverehrung zugleich, ein ‚ökumenischer‘

Dienst an die Bildkunst, die sich ihrer Zeit- und Raumgebundenheit bereits vollends bewusst geworden ist.

Wenn man die Irisblume ästhetisch unvoreingenommen in Augenschein nimmt, dann fallen wohl am leichtesten die sofort erkennbaren und den visuellen Hochgenuss bereitenden, feinsten Texturunterschiede und Musterprägungen auf. Sie evozieren einerseits die Opulenz und die Gestaltungsgesetzmäßigkeiten des Barock,⁵ andererseits fehlen dem Lichtbild ebenso die charakteristische barocke Exaltiertheit und vor allem jeglicher Bewegungseindruck. Zu Recht wurde auf diesen, lebendigen und dennoch (oder gerade deshalb) morbiden, ‚stillkreisenden‘ Zustand verwiesen, den die Künstlerin noch Anfang der neunziger Jahre in ihrem Kissenbild *Stillkreisend* (1991) so vollendet erreichte: „Diese rätselhafte Atmosphäre des Stillstands, Inbegriff einer beunruhigenden Stockung blockiert ebenso die Erinnerung wie die Antizipation der Zukunft. Denn der Blick wird gefangen von der Fülle des Bildes, die das Auge okkupiert, so wie die Irisblume – um ihre eigene Achse gedreht – uns die Iris des menschlichen Auges enthüllt.“⁶

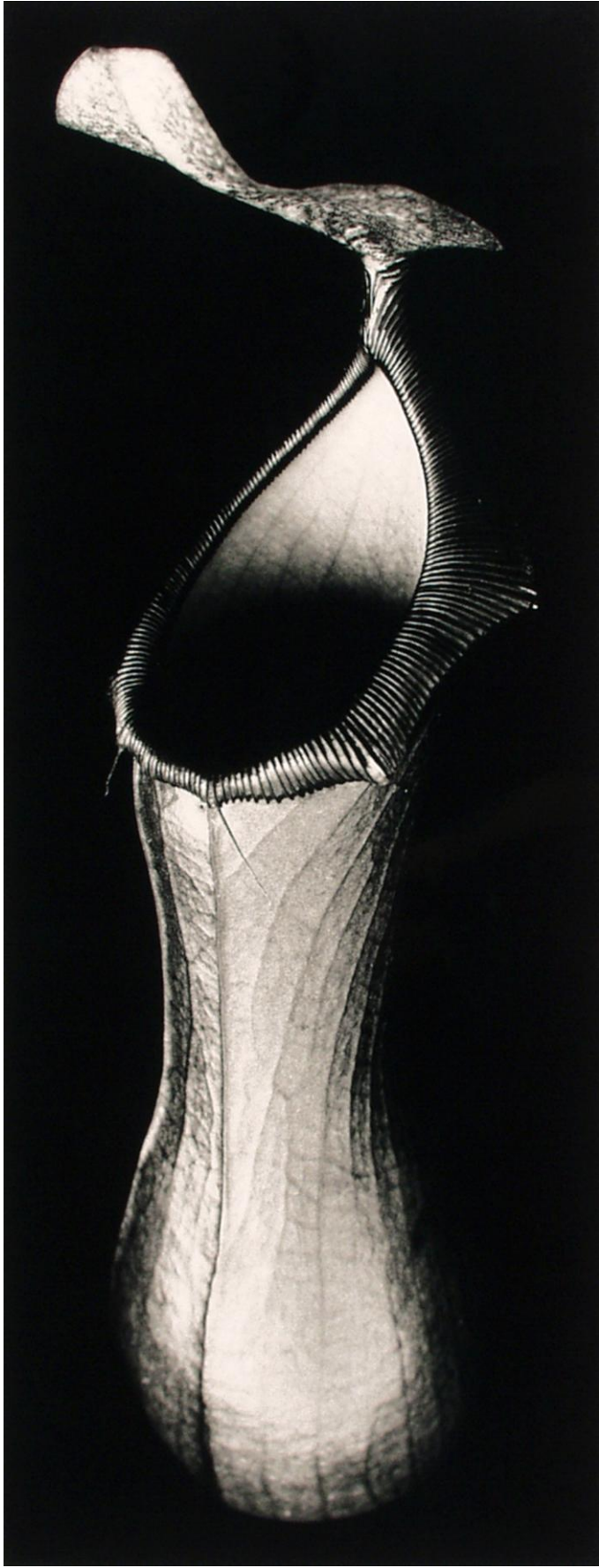
Der zitierte Verweis führt ohne Umwege zur ebenso zutreffenden, von etlichen Historikern und Theoretikern der Fotografie beobachteten, unauflösbaren Verhältnis von Fotografie und Tod: „So wie eine Photographie das Fortleben der körperlichen Erscheinung nach dem Tod verheißt, so nimmt sie dieser Verheißung die Proportion. Zwischen großen Bildern kleiner Gegenstände stehen zu müssen, bereitet wie alle Disproportionen Unbehagen, verhilft aber zu manchen Erkenntnissen.“⁷



(Abb. 1)

Die Todesverheißung und das Unbehagen am schönen und glänzenden Schwarz-Weiß der Fotografie erreichte ihre beinahe mimetische Körperlichkeit und transzendierte diese zugleich in dem großformatigen Werk mit dem zutreffenden Namen: *Der Große Behälter* (1997, Abb. 2. 182 x 96cm)]. Dieses Werk stellt nicht nur eine fleischfressende Pflanze dar, sondern auch ihre ‚endgültige‘, weil nicht verbesserungsbedürftige Form, wie es Klaus Flemming formulierte.⁸ Das über die Köcherform dicht gespannte Netz der Blutfasern evozierenden, feinziselierten Wasserbahnen erzählt in einer denkbar dichten Form die lange Naturgeschichte

eines sich funktional anpassenden und seine Funktionen um des eigenen Fortbestehens willen ‚brutal‘ einsetzenden Lebewesens, dessen Leben sich so anschaulich und transparent wie seine durchscheinende Haut aus dem Tod eines anderen Lebewesens speisen muss. Auch hier treten der ästhetische Geschmack, die Faszination und das ‚*Total Recall*‘ auf allen denkbaren und fühlbaren Ebenen simultan zutage. Die auf ein ästhetisch höchst beeindruckendes Ausrufezeichen verdichteten natur- und kulturhistorischen Hinweise regen außerdem zur Ziehung von kunsthistorischen Parallelen an, insbesondere wenn man sich den Kontext der gelungenen Aufstellung des **Großen Behälters** in einer Ausstellung in der Galerie Hans Mayer auf dem Grabbeplatz in Düsseldorf in Erinnerung ruft: Der über zwei Meter hohe Fotoabzug befand sich überraschend ‚artgerecht‘ in der besten Gesellschaft amerikanischer Konzept- und Pop Art-Künstler wie Robert Indiana, Barry Flanagan oder Keith Haring, mit einem bedeutenden Unterschied: Der **Große Behälter** stach inmitten eines bunten Bildgartens durch sein stoisches Schwarz-Weiß hervor und wies auf eine Möglichkeit hin, die bislang (bis auf wenige, teils grisailleähnliche Bildpartien eines James Rosenquist) kaum in Erscheinung trat – auf die Existenz einer paradoxal klingelnden, sich selbst transzendierenden ‚schwarz-weißen Pop-Art‘.



(Abb. 2)

Indem die Fotomotive durch die ausschließlich mit Hilfe von Tageslicht entstandenen Groß- bis Detailaufnahmen ‚individualisiert‘ und von jeglichen Zusammenhängen entbunden werden, vollzieht sich in den zitierten ‚hyperrealen‘ großformatigen schwarz-weißen Fotoarbeiten eine konsequent appellative ‚Historisierung‘ der Naturgeschichte. Gerade auch weil der Mensch nicht mehr Maß aller Dinge zu sein scheint, wird und bleibt jeder bezügliche künstlerische Hinweis eine auf ihn zurückgerichtete oder reflektierte Aussage ökologisch im weitestmöglichen Sinne dieses Adjektivs. In Anbetracht der mahnenden Funktion der beinahe ‚Pop-artig‘-, ‚selbstbewusst‘ hervortretenden Fotoobjekte lässt sich die makellose Schönheit und hohe Perfektion der Motive und Fotoabzüge als Teil des umfassenden künstlerischen Programms umschreiben, das nicht zuletzt um den Tod und seine ‚Heilung‘, um die ‚Realität‘ und ihr Hinauszögern ‚stillkreist‘.

Wenn die Fotografie als Medium der Außerkraftsetzung von Größen und Verhältnissen verstanden werden kann, dann fungierte die Kunst der Fotografie schon immer auch als Medium der Außerkraftsetzung von Mediengesetzmäßigkeiten. Das Gefühl und die Erkenntnis von der die Medien übersteigenden Kraft der künstlerischen Vision treibt die Kunst immer wieder zu neuen Ufern, durchaus ohne Rücksicht auf die zumindest kurzfristig zu erwartenden Verluste. Lässt sich aber schon damit ein bewusster Austritt aus dem geschützten und alles veredelnden Universum der Schwarz-Weiß-Fotografie rechtfertigen? Das Schwarz-Weiß der Fotografie ist natürlich eine (für sich genommene) Abstraktion vom Realen mit einer ‚eingeschriebenen‘ Verweisfunktion, wie es Rolf Sachsse zu Recht in Bezug auf die beiden zitierten Fotoarbeiten von Sabine Kacunko verallgemeinernd feststellte.⁹ Auf der Basis genau kalkulierter Foto- und Lichttechnik findet die Schwarz-Weiß-Fotografie also gerade auch in den äußersten Reduktionen der Form und Farbe das Unspektakulär-Spektakuläre ihrer vermeintlich austauschbaren Inhalte (austauschbar bleiben sie vor allem deshalb, weil Liebe und Tod, Lust und Schmerz, mit R. Sachsse gesprochen, eben nicht abgebildet sind und sein können).

Die Realität der schwarz-weißen Fotografie entspringt dem Dualismus von Tod und Leben, von Künstlichkeit und Natürlichkeit, wodurch auch eine rätselhafte Atmosphäre des Stillstands allzu folgerichtig ist, die eine spezifische künstlerische Qualität der hier zitierten Beispiele gerechtfertigt. Noch spezifischer fühlt sich die beinahe sakrale Fixierung des Lebendigen im Schwarz-Weiß der Fotografie an, die Barbara Kösters im gleichen

Zusammenhang „als archetypische Symbole für Geburt und Tod“¹⁰, als existentiell singuläre unwiederholbare Ereignisse umschrieb.

Die Schwarz-Weiß-Fotografie entbindet die Natur den bekannten Zusammenhängen¹¹ und wandelt sie – sinn- und bedeutungsgebend – buchstäblich in eine *nature morte*. Das scheinbar ‚Künstliche‘ tritt somit in den Dialog mit dem scheinbar ‚Natürlichen‘, wobei sich das Inhaltliche und Sinngebende, das ‚Lebendige‘ der Kunst dem (formal ‚toten‘) Motiv aus der Natur entgegensetzt und zugleich in ihm sein Fortleben erfährt. In einer dem Surrealismus verwandten Manier sind darin – wie erwähnt – sowohl expressive als auch popartige Züge aufzuspüren. Im Gegensatz zu Fotografien Blossfeldts, die eine dokumentarische Note enthalten, oder eines Mapplethorps, der sich beinahe gänzlich dem Ästhetischen widmete, sind die beiden abgebildeten Fotoarbeiten – stellvertretend für die expressive Kraft der Schwarz-Weiß-Fotografie in toto – den assoziativen, vielfältigen Inhalten verpflichtet, die eine bestimmte Weltbetrachtungsweise vermitteln. Die repräsentierten Reiche der mineralischen, vegetabilen oder animalischen Natur werden in ein menschliches Bezugsnetz eingespannt und aus dem ‚subjektiven‘ Blickwinkel interpretiert. Gerade auch weil die Kunstgeschichte so viele (fotografierte) Blumenbilder sah und immer wieder die Dialektik von Eros und Thanatos vorgeführt hat: „Sie alle aber haben ihre Inszenierungen in sich geschlossen vorgeführt, selbstbezüglich und meist selbstgenügsam, eigentlich autoerotisch. Sabine Kacunko dreht, und das ist der Sinn der kalten Materialien in perfekter Präzision, die Blickrichtung um. Sie will ansprechen, im alten Sinn des Wortes anmachen, voller Lust und in vollem Ernst.“¹²

Die Realität der Schwarz-Weiß-Fotografie spielt sich meist jenseits alltäglicher Begründungs- und Einordnungszusammenhänge, jenseits sinnstiftender kulturhistorischer ‚Hilfslinien‘ ab: „Das mittels Fotolinse verdichtete, in der alchemistischen Hermetik der Dunkelkammer materialisierte und inszenatorisch überhöhte Artefakt“, so K. Flemming, „enthält all dies Sag- und Denkbare in toto – und noch einiges mehr. Es konfrontiert den Betrachter ohne Umschweife mit einer visuellen Gesamtanmutung von geradezu körperhafter Präsenz – und ist doch nur Fiktion in der Fläche.“¹³

Die künstlerische ‚Methode‘ hinter den beiden beschriebenen Fotografien liegt deshalb nicht darin, das Unmögliche zu erreichen, um sich dann mit dem Machbaren zu arrangieren. Eher das Gegenteil ist der Fall, und er lässt sich auch verallgemeinernd darstellen: Die Realität der Schwarz-Weiß-Fotografie liegt darin, jeden Tag von Neuem das Machbare zu versuchen, um sich mit dem Unmöglichen zu arrangieren. Und weil das Bewusstsein der Realität nach wie

vor auf der im ersten Augenblick nicht existierenden Unterscheidung von 'realen' und 'irrealen' *Bildern* beruht, so „werden jene Intuitionen in Wahrheit weder Intuitionen des Realen noch solche des Irrealen, nicht Wahrnehmungen, sondern reine Intuitionen. Wo alles real ist, ist nichts real ...“.¹⁴

Düsseldorf, Juni 2010

-
- 1 U. a.: Hippolyte Bayard (1801–1887, Direktpositiv-Verfahren), Herschel, Steinheil, Kobell
 - 2 Rolf Sachsse, *Raumgreifend*. In: Sabine Kacunko (Ausst.-kat.). Galerie New World, Düsseldorf 1997. Ohne Seitenangabe
 - 3 *Iris*, 1997 (Ø 200cm) von Sabine Kacunko.
 - 4 Vgl. etwa Arnauld Maillet, *Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. New York 2004
 - 5 Enes Quien attestierte Sabine Kacunko die Einzigartigkeit “... focused her artistic curiosity on the medium of photography, but in an entirely singular way. Sallying forth from the trivial motifs of botanical and zoological provenance – vegetables and some fishes – Sabine finds in them an opulence of evolved sculptured bulks and a richness of various surface textures ...” In: *Kontura Art Magazine*, Zagreb 1997.
 - 6 Barbara Kösters, unveröffentlichtes Manuskript (1998).
 - 7 Rolf Sachsse, wie Anm. 2.
 - 8 Klaus Flemming, *Bilder wie schwarzes Porzellan*. In: Sabine Kacunko (Ausst.-kat.). Galerie New World, Düsseldorf 1997. Ohne Seitenangabe
 - 9 Rolf Sachsse, wie Anm. 2.
 - 10 Barbara Kösters, wie Anm. 6.
 - 11 Klaus Sebastian, *Rheinische Post* (Datum z. Zt. unbekannt).
 - 12 Rolf Sachsse, wie Anm. 2.
 - 13 Klaus Flemming wie Anm. 8.
 - 14 Benedetto Croce, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. Tübingen 1930 (Übersetzung von Haus Feist und Richard Peters). In seinem, trotz seines Einflusses auf die deutschen Kunsthistoriker zu Beginn des 20. Jahrhunderts (u.a. Julius von Schlosser) im deutschsprachigen Raum meist vernachlässigten Hauptwerk (it. 1902), schrieb Benedetto Croce (1866–1952) über die Untrennbarkeit intellektueller Erkenntnis von der intuitiven Erkenntnis. Die Distinktion zwischen der

Wirklichkeit und der Illusion sei der Natur der Intuition fremd: Diese philosophische Schlussfolgerung Croces hatte vor allem in den auch durch die digitalen Technologien inspirierten Wirklichkeitsentwürfen der 60er- bis 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts Hochkonjunktur.