

DIE KOMBATTANTINNEN.

KATJA STUKE – SUPERNATURAL 2021

Es sieht nicht gut aus, auf den ersten Blick, der hier, im Fall des Covers von *Supernatural*, der Blick in einen Gewehrlauf ist. Auf dem Gewehrlauf: ein Zielfernrohr, daneben: ein eckiges Brillenglas, darüber: eine Kappe; am Lauf eine Hand, umwickelt mit schwarzer Bandage, irgendwo dahinter vermutlich ein Finger am Abzug; und dass die Montur der Frau mit dem Gewehr ansonsten so schön bunt ist, tut fast nichts zur Sache, weil dieses Bild ganz und gar vom Moment der Anspannung bestimmt wird.

Die Anspannung: vor dem Schuss, dem Sprung, dem Anlauf oder Angriff, die einen Vorgang einleiten werden, der dann nicht mehr umzukehren ist, kann als der Status quo in den Fotos der Serie *Supernatural* bezeichnet werden. Nicht der so genannte „entscheidende Augenblick“, viel zitiert und seit der Begriffsbildung durch Cartier-Bresson eine Lieblingsformel der Reportage-Fotografie.¹ Sondern: jener Moment, den ein Experte der dramatischen Konstruktion einmal „prägnant“ (eigentlich: „fruchtbar“) genannt hat², um den Zustand zu erfassen, der einer entscheidenden Handlung oder Entwicklung vorausgeht, gelegentlich auch: eine solche Handlung oder Entwicklung in Aussicht stellen kann, ohne dass diese dann wirklich eintritt.

Es könnte entscheidend werden. Oder eben nicht. Wer mit diesem Wissen in die Gesichter der Athletinnen der Olympiaden von London (2008), Rio (2016), Pyeongchang (2018) blickt, ist geneigt, alles Mögliche darin zu entdecken. Neben der Erwartung auch die Konzentration sowie: Ungeduld, Angriffslust, Will Power, und in den letzten Aufnahmen: die enttäuschte Erwartung derjenigen, die für die Olympischen Wettkämpfe von Tokio 2020 und dann Tokio 2021 gesetzt waren und sich auf einmal in einem sehr deutlich längeren Intervall der Unentschiedenheit und des Vorlaufs einzurichten hatten. Wie die Sache ausgehen wird, ist unklar (den Ausgang dokumentieren die Fernsehbilder, nicht die 18 oder 19 Fotos dieser Serie); aber in den Intervallen, kürzer oder länger, bevor etwas passiert, sammelt sich um die Gesichter, die Katja Stuke zwischen 2008 und 2020 von verschiedenen Monitoren abfotografiert hat, eine Idee der maximalen Ausrichtung auf einen Moment, der jenseits der Bildaufzeichnung liegt.

Einerseits. Andererseits sind die Bilder dieser Serie als Oberflächen zu betrachten, die in einer langen Serie von Transfers generiert und dabei von jeder eindeutigen Codierung befreit werden. Von der TV-Übertragung zur Videoaufzeichnung, von der Aufzeichnung zum Monitor, von den Monitoren zum fotografischen Still, vom digitalen Still in den Print und in einem Ensemble von Prints an die Wand des Ausstellungsorts erfolgen die Medienwechsel, an deren Ende die Bilder nichts von ihrem figurativen Charakter verloren haben, aber einiges von ihrer medialen und institutionellen Kennzeichnung. Das Querformat des TV-Bildes transformiert sich ins Hochformat des klassischen Porträts; das Beiwerk, das aus Sender-Logos, Banderolen, eingeblendeten Informationen besteht, verschwindet, während die Aufnahme im Zuge des Transfers kompakter erscheint: zusammengezogen um jene kurze, langen Zeitspanne eines ‚Davor‘, die vom Ort ihrer medialen Inszenierung gewissermaßen entwendet worden ist.

Dass sich die Entwendung zunehmend kompliziert gestaltet, gehört zu den Umständen, die sich im Laufe des Projekts ergeben haben. In bestimmtem Sinne sind die prägnanten Momente als aussterbende Momente zu betrachten, jedenfalls in der TV-Kultur der Gegenwart, in der für die Darstellung von Vorläufen und Zwischenzeiten immer weniger Screen Time zur Verfügung steht; weniger auch für die Darstellung derjenigen Akteur:innen, die zwar an Wettkämpfen teilnehmen, aber keine Superstars sind. In der Übertragung der Höhepunkte und Hochleistungen werden die prägnanten Momente ausgefiltert (die redaktionelle Vorauswahl entfernt sie aus dem TV-Programm). Und wo sie noch ins Bild gesetzt werden, ist letzteres nicht mehr unbedingt als ein TV-Bild erkennbar, da im Zeitalter der Flachbildschirme und stetig verbesserten Displays die Oberflächen der Monitore ihre charakteristischen Raster verlieren. *Supernatural* ist, so betrachtet, auch ein Stück Medienarchäologie: Querschnitt durch die sich wandelnde Bildlichkeit des neueren TV, die tendenziell einfacher lesbar scheint als die Facies derjenigen, die in den Bildern auftreten.

Die Großaufnahme, in der Filmwissenschaft die längste Zeit als zentraler Schauplatz der Emotionen und „Mikrodramen“ diskursiviert³, ist in der Fassung von *Supernatural* für eine affektive Lektüre allenfalls bedingt zu gebrauchen. Nicht nur, weil einige der Gesichter ummantelt, hinter Masken und Visieren verborgen sind. Sondern auch, weil sich die faciale Oberfläche im Prozess der medialen Transfers versiegelt und eine gewisse Opazität angenommen hat. Dass den Athletinnen in den kombattiven Sportarten (Schießen, Fechten, Martial Arts ...) mehr mimische Verzerrung zugestanden wird als den Turnerinnen, deren Gesichter unter ihren Hochsteckfrisuren beinahe zwanghaft symmetrisiert und glattgezogen sind, ist eine der Beobachtungen, zu denen *Supernatural* Anlass gibt. Eine andere ist die, dass die Gesichter der Schwimmer:innen unter den weißen Kappen und hinter den verspiegelten Brillen aufgrund ihrer Staffierung um einiges bedrohlicher aussehen als die Gesichter derjenigen, mit deren olympischer Disziplin tatsächlich ein Moment von Angriff und Attacke verbunden ist. Wer will, kann in dieser Serie eine Dramaturgie der Exposition und des Entzugs erkennen, in der das Gesicht mal frontal präsentiert, mal partiell versteckt, manchmal sogar vollständig von einem Element (Visier, Maske, Kopfbedeckung) verdeckt wird. Aber die Dramaturgie wird nicht darauf ausgerichtet sein, nach einer Phase der Verzögerung, früher oder später, ein Nahverhältnis zu den Oberflächen herzustellen.

Supernatural ist unter diesen Voraussetzungen ein ambivalenter Titel, mehrfach lesbar und sowohl auf die Figuren als auch auf die Facies als auch auf die fotografischen Bilder selbst zu beziehen. Ein gewisser Flirt mit der Stilisierung ist unverkennbar: supernaturale Super-heldinnen, im Ausstellungsraum überlebensgroß an die Wand tapeziert und im Großformat der Publikation immer noch imposant genug, im Trikot, in Kampfmontur, den Blick in Richtung der Betrachter gewendet, ohne diese wirklich im Auge zu haben. Übernatürlich, supernatural, ist indessen auch das Gesicht, das im Zuge seiner Bildwerdung paradoxerweise an Zugänglichkeit nicht gewinnt (das bleibt eine Fiktion der Filmwissenschaft), sondern sich verrätstelt; die Masken und Verkleidungen erscheinen unter diesen Umständen nur noch wie ein PS. Übernatürlich, oder genauer: vollständig denaturalisiert schließlich auch die Fotos, diese Aufnahmen zweiter, dritter, vierter Ordnung, die nicht dafür gemacht sind, eine Illusion von Unmittelbarkeit zu erzeugen, durchaus aber dafür, das Prinzip des *larger than life* zu kommunizieren: mehr Fläche, mehr Front, was immer sich dahinter verbergen mag. *Stefanie Diekmann*

¹Henri Cartier-Bresson „Der entscheidende Augenblick“ [1952]. In: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 197-205, 205.

²Gemeint ist der „prägnante Moment“ (eigentlich: „fruchtbarer Augenblick“) in Lessings *Lektüre des Laokoon*. Ausführlich gewürdigt in: Peter-André Alt, Alexander Kosenina, Wolfgang Riedel (Hg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

³Béla Balázs, „Großaufnahme“. In: Ders., *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 16-29, 26.