

MONA KUHN

Text: Michael Stoeber

Mona Kuhn fand zur Fotografie, als sie ihren 12ten Geburtstag feierte. An dem Tag bekam sie von Ihren Eltern eine Pocketkamera, eine Kodak Instamatic, geschenkt, die sie sofort auf ihre Gäste richtete, um sie aufzunehmen. Mit diesem Geschenk hatte die Tochter eines nach Brasilien ausgewanderten deutschen Ingenieurs und seiner Frau schon sehr früh ihre berufliche Bestimmung gefunden. Damals fing Kuhn, 1969 in Sao Paulo geboren, an zu fotografieren und hat seitdem nicht mehr damit aufgehört. Auch ihr Thema fand sie bereits an jenem Tag. Bis heute kann sie sich nichts Herausforderndes und Lohnenderes vorstellen, als Menschen zu fotografieren und ihnen in dieser Weise auf die Spur zu kommen. Sie zu erkennen, heißt für sie nichts anderes, als sich selbst zu erkennen. Der Erkenntnisprozess, den sie in ihrer künstlerischen Arbeit als Fotografin anstrebt, ist nicht weniger als existenziell. Für ihn greift sie seit längerem auf ein uraltes Genre der Kunst und der Fotografie zurück: den Akt. Menschen, nackt zu fotografieren, bedeutet für Kuhn, dass sie dabei alle Prothesen abgeworfen haben, nach denen sie üblicherweise greifen, um ein bestimmtes Bild von sich zu entwerfen, hinter dem sie sich nicht selten auch verstecken. Dass wir uns kleiden, hat ja nicht nur eine pragmatische, sondern ebenfalls eine symbolische Funktion. Oft sind es sogar mehrere. Kleider weisen darauf hin, in welcher Zeit wir leben und in welchem Kulturkreis, ebenso welcher Gesellschaftsschicht wir angehören oder angehören wollen. »Kleider machen Leute«, wie es sprichwörtlich im Titel einer Novelle des Schweizer Dichters Gottfried Keller heißt. Wenn Mona Kuhn Menschen ohne ihre Kleider aufnimmt und sie nackt präsentiert, will sie sie in existenzieller Weise im Lichte von Wahrheit und Klarheit exponieren. Nicht von ungefähr schmückt sich die Wahrheit traditionell mit dem Prädikat der Nacktheit. Als Allegorie wandert die Nuda Veritas durch die Kunstgeschichte. Als solche begegnen wir ihr in berühmten Gemälden von Sandro Botticelli und Gustav Klimt.

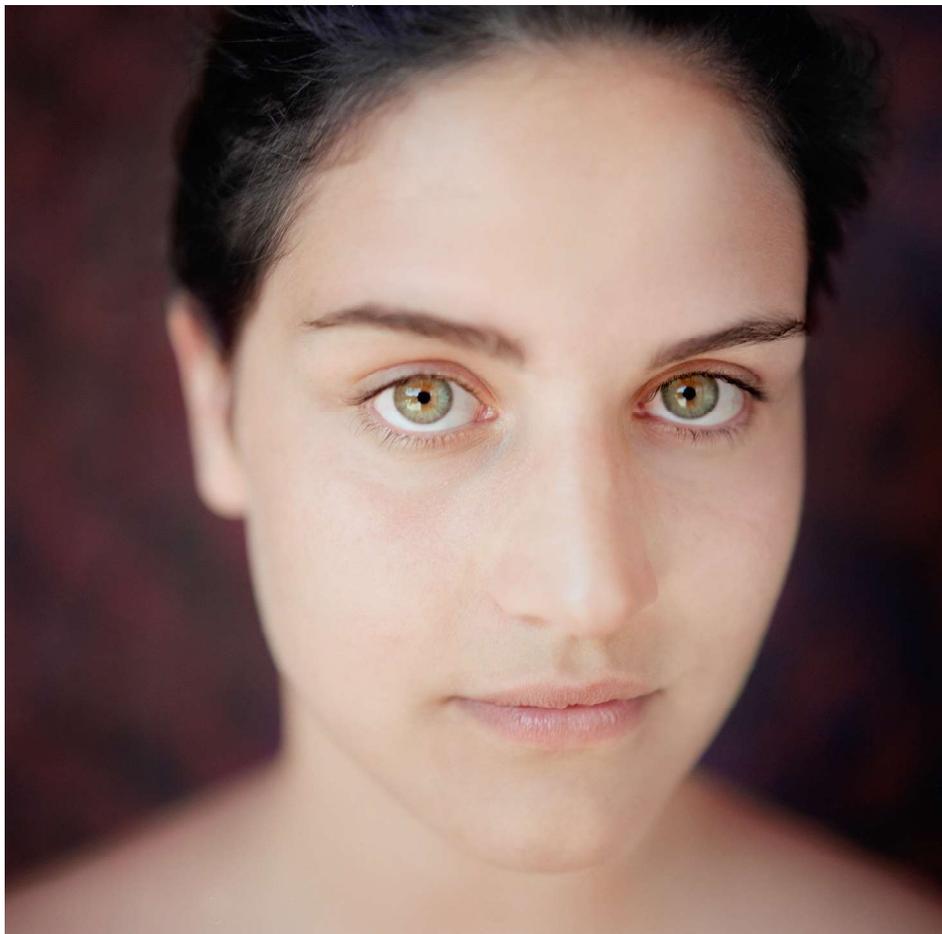
Die Darstellung von Nacktheit, vor allem weiblicher, hat in der Kunst und vornehmlich der Fotografie nicht selten eine voyeuristische Funktion. Auch bei renommierten Fotografen wird der weibliche Körper häufig zum Objekt ganz unterschiedlicher obskurer Begierden. Wenn die Großmeister lasziver Posen, etwa Helmut Newton, Ralph Gibson oder Herb Ritt, Frauen fotografieren, dann inszenieren sie sie in hocherotischen Bildern. Kuhn spricht im Zusammenhang mit solchen Aufnahmen der Frau und ihrer Instrumentalisierung vom »Show and tell«-Effekt. Zeigt der Fotograf sie in dieser Weise, erzählt er dabei in erster Linie von sich selbst. Von dem, was er in seinen Bildern alles mit

dem weiblichen Körper anzustellen weiß. Das trifft sogar auf Newtons selbstbewusste »Big Nudes« zu, mit denen er berühmt wurde. Überlebensgroße weibliche Akte auf High Heels, die ihre Nacktheit wie eine Rüstung tragen. Das ändert sich indes, wenn eine Künstlerin wie Bettina Rheims Frauen in erotischen Posen fotografiert. Da haben die Betrachtenden den Eindruck, dass in ihnen die Frauen viel mehr Subjekte der Inszenierungen sind als ihre Objekte. Und es ändert sich noch weitaus stärker in den Aufnahmen von Mona Kuhn. Auch sie zeigt schöne junge Frauen als Akte. Aber neben ihnen oder zusammen mit ihnen sehen wir ebenfalls nackte alte Frauen, so wie wir in Kuhns Bildern auch Akte von jungen und alten Männern sehen. Sie alle wirken sehr gelassen. Sie vermitteln den Eindruck, dass sie im Moment der Aufnahme ganz und gar bei sich selbst sind. Auf sich konzentriert und nicht auf den Blick der Fotografin und das Auge der Kamera. Keine Sekunde haben wir als Betrachtende den Eindruck, es bei ihnen mit Darstellerinnen und Darstellern zu tun zu haben, die hier auf Anweisung einer Regisseurin bestimmte Posen einnehmen. Das Überraschende und Sympathische der Fotografien von Kuhn liegt in ihrer kunstvollen Beiläufigkeit. Als habe die Fotografin ihren Modellen beim Leben zugeschaut und dann irgendwann auf den Auslöser ihrer Hasselblad gedrückt.

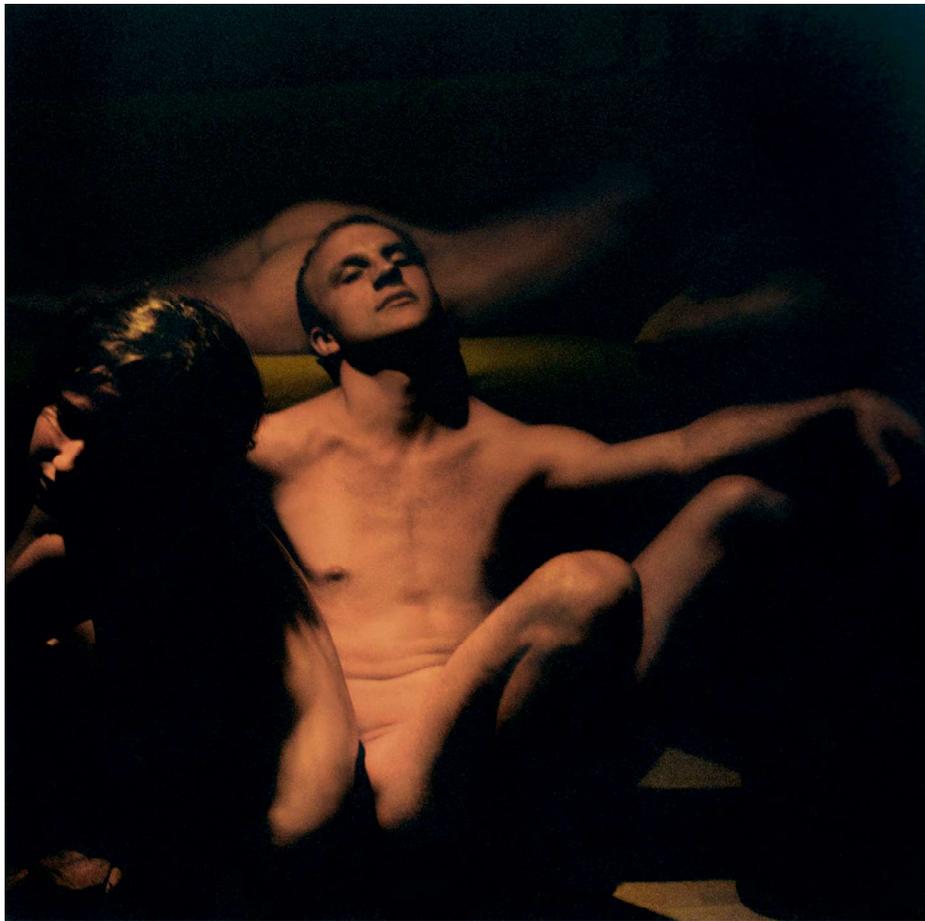
Und in gewisser Weise ist es auch tatsächlich so. Die Vorliebe der Künstlerin für Aktbilder, von denen man nicht glaubte, man könnte ihnen noch neue Facetten hinzufügen, hat eine Vorgeschichte. Die Ferien hat Mona Kuhn als Heranwachsende häufig bei Ihren Großeltern in Deutschland verbracht, die überzeugte Anhänger der Freikörperkultur waren, der FKK-Bewegung. Selbst aus einem Land mit viel Sonne kommend, wo die Menschen indes mit Nacktheit eher zurückhaltend umgehen, um nur das Mindeste zu sagen, war es für Kuhn immer wieder faszinierend und erstaunlich zu erleben, wie ihre Großeltern, sobald die Sonne auch nur ein wenig schien, die Kleider abwarfen, um sie nackt zu genießen, und Mona und ihre Schwester aufforderten, es ihnen gleich zu tun. Das Vorbild der Großeltern wurde prägend für sie. Vor allem, weil hinter ihrem Nudismus und ihrer Luft- und Sonnenliebe eine tolerante und freiheitliebende Haltung gegenüber der Welt und den Menschen aufschien, die Kuhn tief beeindruckte. Was dazu führte, dass sie später selbst zur Anhängerin des Naturismus wurde und die Gemeinschaft von Nudisten in Camps in Frankreich aufsuchte. Dort sind auch die Bilder für zwei wichtige Fotobücher Kuhns entstanden, für »Photographs« (2004), das erste bei Steidl in Göttingen verlegte Buch, wo seitdem alle ihre Werke erscheinen, und die »Bordeaux Series« (2011). Schaut man



/ Irene and Thomas, 2001, from the series »Photographs«, Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag



/ Portrait 8, 2011, from the series »Bordeaux Series«, Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag



/ David, 2003, from the series »Photographs«, Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag

auf die Aufnahmen, wird deutlich, wie sehr ihre Wirkung, unabhängig von der Gestaltungskraft der Fotografin, an ihre Genese gebunden ist. Die Protagonistinnen und Protagonisten von Kuhns Bildern sind keine Modelle im herkömmlichen Sinne. Sie werden nicht gecastet, sondern von ihr um ihre Mitwirkung an ihren Projekten gebeten. Und sie werden dafür nicht in Geld bezahlt, sondern in Bildern. Veröffentlicht werden Aufnahmen nur mit dem Einverständnis der Fotografierten. Und wenn Kai und Luzia, zwei weibliche Modelle in »Photographs«, das Zustandekommen ihres Porträts in dem Buch als die Zusammenarbeit dreier Künstlerinnen beschreiben, so demonstriert das eindringlich, wie selbstbestimmt wir uns den Prozess einer solchen Bildwerdung seitens der Modelle vorzustellen haben.

Kuhn selbst schreibt in »Photographs« in einem kleinen Vorwort, wie sehr sie sich in solchen Gemeinschaften »at home« gefühlt habe und wie das Humane, »the human«, der von ihr Fotografierten, stets aufs Neue ihre künstlerische Neugier herausgefordert habe. In dieser Perspektive sind die Aufnahmen in ihrem Buch Porträts. Nicht in einem spezifisch individuellen, sondern in einem kollektiven Sinn. Gleichgültig, wen sie im Einzelnen zeigen, komplettieren sie sich zu einem Bild vom Menschen, das getragen wird von Vertrauen und Zuneigung zum anderen. Kuhn demonstriert das in eindringlicher Weise in den Fotografien, in denen sie zwei Menschen zeigt, die miteinander interagieren und kommunizieren. Wenn beispielsweise Hände kraftvoll und behütend das Gesicht eines anderen umfassen wie in »Ton's Creation« (1999). Oder wenn die Hände zweier Personen, ebenso schutzsuchend wie beschützend, ineinander greifen wie in »Irene and Thomas« (2001) und in »Guardian« (2002). Gerade, dass Kuhn die

Menschen hier als Akte präsentiert und damit nach herkömmlicher Auffassung als verletzbare und fragile Wesen, verstärkt den Eindruck eines nachdrücklichen Humanismus in diesen Fotografien. Aber auch, wenn der Blick ihrer Kamera sich auf Einzelne richtet und sie aus der Gruppe hervorhebt, verströmen sie eine selbstbewusste und in sich ruhende Kraft, so wie die Protagonistin in »Couch Stories« (2002), der vor sich hin träumende »David« (2003) oder die intensiv in die Kamera schauende junge Frau in »Gazing at the Voice« (2001). Es ist, als besitze das Ensemble dieser Aufnahmen einen Subtext, von dem uns auch die Psychologie Mitteilung macht. Um einen anderen Menschen wahrhaft lieben zu können, müssen Mann und Frau erst einmal in der Lage sein, sich selbst zu lieben. Was nichts mit eitler Selbstbespiegelung oder Narzissmus zu tun hat, wie sie in den Sozialen Medien praktiziert werden. Kuhns Menschen folgen keinen Mainstream-Schönheitsidealen, sondern einer inneren Stimme, der sie oft mit geschlossenen Augen zu lauschen scheinen. Darin liegt ihre Kraft.

Die Schönheit von Kuhns Bildern wohnt nicht allein in den Gedanken, die sich in ihnen ausdrücken, sondern vor allem und in erster Linie in ihrer Form. Kuhn fotografiert in »Photographs«, aber auch in den »Bordeaux Series«, mit einer Hasselblad, die bekannt ist für das quadratische Format ihrer Negative. Üblicherweise komponieren Fotografinnen und Fotografen ihre Bilder, was die Tiefenschärfe angeht, vom Zentrum aus. Dort liegt, weil die Aufnahmen nach den Seiten hin unschärfer werden, regelmäßig der Fokus ihres visuellen Interesses und des Geschehens. Kuhn arbeitet dagegen gerne von den Rändern aus, was den Fokus ihrer Betrachtung wie ihrer Aufnahmen verschiebt. Besonders prominent in »Philipp's B-day« (2002), wo der



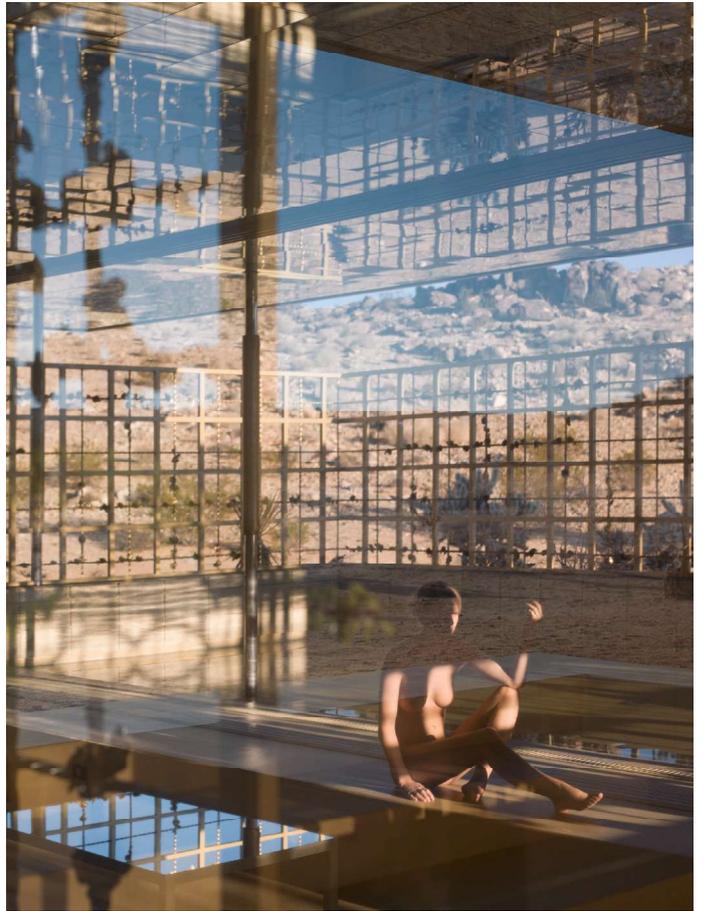
/ AD 7557, 2014, from the series »She Disappeared Into Complete Silence«,
/ Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag



/ AD 11248, 2014, from the series »She Disappeared Into Complete Silence«,
/ Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag



/ AD 6705, 2014, from the series »She Disappeared Into Complete Silence«,
/ Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag



/ AD 7258, 2014, from the series »She Disappeared Into Complete Silence«,
/ Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag



/ Philipp's Birthday, 2002, from the series »Photographs«, Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag

Blumenstrauß als Symbol des Geburtstags am unteren Bildrand scharf hervortritt, während die Protagonistinnen und Protagonisten in Unschärfe verschwimmen. Immer wieder tauchen an Kuhns Bildrändern, sich prominent in den Vordergrund schiebend, auch Hände auf wie in »Dirk« (1998), »Gravity« (1998), »Kai« (2000) und »The Visit« (2000). Als Greiforgan des Menschen ist die Hand dazu prädestiniert, um Hilfe zu bitten und Hilfe zu gewähren. Für Kunstschaffende ist sie darüber hinaus bevorzugtes Organ des Hervorbringens und Gestaltens. Kuhn komponiert ihre Bilder souverän, wobei ihre Vergrößerungen immer das gesamte Negativ zeigen. Sie folgt dabei einer Forderung von Henri Cartier-Bresson, der strikt gegen nachträgliches Zuschneiden des Negativs war. Aber nicht nur die geschickte Dramaturgie von Schärfe und Unschärfe bestimmt die Physiognomie von Kuhns Bildern. Auch der strategisch eingesetzte Zoom wie in dem wunderbaren Porträt »Taken« (2001), in dem die Protagonistin mit geschlossenen Augen und leicht geöffnetem Mund wie ein realistisches Traumbild erscheint. Und natürlich ist ebenso charakteristisch für Kuhns Fotografie das austarierte Spiel mit Licht und Schatten, wie es beispielhaft in »Claire Obscure« (2001) vorgeführt wird, wo ein Streifen hellen Lichts Schulter, Hand und Arm des im Schatten ruhenden Aktes konturiert.

Als Mona Kuhn die Bilder der »Bordeaux Series« fotografiert, ist sie schwanger und kann sich nur mit Mühe bewegen. Sie fotografiert daher ihre Modelle, ebenfalls Freunde und Bekannte aus dem Kreis der Nudisten, in einem Haus in Frankreich, während sie auf einem Stuhl

sitzt. Sie nimmt sie in den klassischen Posen des Stehens, Sitzens und Liegens auf, als sei sie eine Bildhauerin. Den Ansatz verstärkt sie noch, indem sie ihre Modelle unübersehbar ins Zentrum rückt. Hell heben sich die Akte, wieder beiderlei Geschlechts und aus allen Altersklassen kommend, von dem dunklen, rotschwarzen Hintergrund des Zimmers ab, in dem Kuhn sie fotografiert. Kontrastiert werden die farbigen Aufnahmen durch schwarzweiße Bilder der Landschaft und des Hauses. Der Wechsel von Farbe und Schwarzweiß hat auch schon bei den »Photographs« eine wichtige Rolle gespielt. Die Wahl bestimmt darüber mit, ob Kuhn sich mit dem Gebrauch der Farbe für eine Emotionalisierung des Bildes entscheidet oder aber mit dem Form und Linie betonenden Schwarzweiß für eine ebenso nüchterne wie dramatische Gestaltung der Aufnahme. Hier strahlen die farbigen Akte Wärme, Herzlichkeit und Nähe aus, während die schwarzweißen Bilder eher Kälte, Sturm und Bedrohung evozieren trotz der Vorstellung der Schutzfunktion, die dem Haus per definitionem anhaftet. Die »Bordeaux Series« muten vor dem biografischen Hintergrund ihrer Entstehung wie ein anrührender pränataler Traum an. Er erzählt davon, dass jedes neue Leben Anlass für eine neue Hoffnung ist. Alles soll gut werden in ihm und nicht in Schmerz und Leid enden, wie es das Bild einer feindseligen Außenwelt nahelegt. Sondern alles soll sich in Schönheit und Harmonie entwickeln, wie es die in gelöster Gelassenheit sich präsentierenden Akte hoffen lassen.

Anders als die Spotlights der »Photographs« präsentiert die »Bordeaux Series« bereits so etwas wie eine zusammenhängende



/ Spectral, 2021, from the series »Kings Road«, Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag



/ Portrait 20, 2011, from the series »Bordeaux Series«, Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag

Erzählung. Dieser narrative Charakter wird noch stärker in Kuhns fotografischem Künstlerbuch »She Disappeared into Complete Silence« (2017) prononciert. Aber nicht nur die Narration tritt dort stärker hervor, Kuhn nimmt sich auch größere Freiheiten im Umgang mit ihrem Medium. Das strenge quadratische Bildformat der analogen Hasselblad wird abgelöst von dem variablen rektangulären Bildformat ihrer digitalen Version. Doch auch jetzt bestimmt der Wechsel von Farbe und Schwarzweiß die Dramaturgie der Aufnahmen. Der Titel des Werks von Kuhn wurde inspiriert vom Titel eines Werks von Louise Bourgeois, in dem es heißt: »He Disappeared into Complete Silence«. Während Bourgeois damit auf die Überwindung der autoritären Vaterfigur in ihrer Kunst zielte, geht es Kuhn in ihren Bildern um die Auflösung einer herkömmlichen Wirklichkeitsrepräsentation. Wie sie sagt, hat sie dort nicht mehr »directly from A to B« fotografiert, sondern versucht, ihr Ziel über Bande zu erreichen. Mit einer Freundin ist sie dafür in die kalifornische Wüste in ein von Robert Stone gebautes Glashaus gezogen. Natur, Architektur und Akt bildeten dort für sie ein magisches Dreieck. Beeinflusst wurde ihr Werk von kalifornischen Minimal- und Lichtkünstlern, etwa James Turrell und Dan Flavin, vor allem von James Bell, der viel mit spiegelnden Flächen gearbeitet hat. Mit Hilfe solcher Dispositive hat Mona Kuhn die Wirklichkeit in ihrer Kunst zum Vexierspiel gemacht. Mal in barocker, proliferierender Weise, mal in streng reduktionistischer Manier. Das Auge der Betrachtenden wird in den Bildern dieses Werks sinnlich überwältigt und zugleich in zen-buddhistischer Weise zurückgeführt zu puristischer Einfachheit und damit zum Denken und zur Meditation.

»She Disappeared into Complete Silence« markiert eine kopernikanische Wende im Werk von Mona Kuhn. Neu sind die Freiheiten, die sie sich nun bei der Produktion ihrer Bilder erlaubt. Was gleich geblieben ist im Verhältnis zum Frühwerk ist der Auftritt eines weiblichen Akts. Er spielt auch eine überragende Rolle in ihrer letzten Arbeit »Kings Road« (2021), der Gerhard Steidl in diesem Jahr in seinem Göttinger Kunsthaus eine hinreißende Ausstellung gewidmet hat. Der Titel verweist auf eine

Straße in Los Angeles, in dem sich eine Ikone der amerikanischen Architekturgeschichte befindet, das dort 1922 von dem Wiener Architekten Rudolph M. Schindler (1887-1953) für sich und seine Frau wie für ein befreundetes Paar errichtete Wohnhaus. Als Kuhn es kennenlernt, ist sie fasziniert von seiner Architektur, die zur Zeit ihrer Entstehung nicht weniger als revolutionär war. Sie beginnt über Schindler zu forschen, der mit 26 Jahren in die USA emigrierte, wo er im Büro von Frank Lloyd Wright arbeitete, bevor er sich selbstständig machte. Als Kuhn sich im Archiv der Universität von Santa Barbara über ihn kundig macht, lernt sie eine faszinierende Persönlichkeit kennen. Nicht nur einen hoch begabten Architekten, sondern auch einen Bonvivant und Bohemien, einen Künstler und Lebenskünstler wie einen Ironiker und Spötter vom Format eines Oscar Wilde, der sie tief beeindruckt. Unter den vielen Dokumenten, die Kuhn im Archiv findet, ist auch ein Brief des Architekten an eine unbekannte Geliebte. In ihm teilt Schindler ihr mit, sie müssten auf ihre Liebe verzichten, da er verheiratet sei und Kinder habe. Der Brief setzt Kuhns Fantasie in Gang und motiviert sie zur Verfertigung eines romantischen Werks von hohen Gnaden, in dem sie die Vereinigung des Architekten mit seiner anonymen Geliebten vollzieht. Für Schindler steht metonymisch das von ihm gebaute Haus. Die Rolle der Geliebten übernimmt eine Freundin der Künstlerin, die hier einmal mehr als Akt auftritt. Was sich, knapp zusammengefasst, möglicherweise wie eine etwas seltsame Konstruktion liest, präsentiert sich als ein magisches Werk. Von Mona Kuhn als Ensemble von Fakten und Fiktion harmonisch zusammengefügt, als großartiges Porträt eines auch heute noch architektonisch überzeugenden Hauses und als wunderbar ästhetisches Zusammenspiel von Natur und Kultur. Wenn Mona Kuhn das Porträt der Frau in solarisierten Bildern aufscheinen lässt, zitiert sie nicht nur ein fotografisches Verfahren, das zu Schindlers Zeit von den Surrealisten als Kunstform geschätzt wurde, sondern sie lässt die Frau auch in leicht ironischer Manier zu dem Geistwesen werden, das sie in ihrer Vorstellung allemal ist. (Kunsthaus Göttingen: Mona Kuhn »Kings Road, A Rudolph Schindler House«, 29. April – 4. Juni 2023)



/ Schindler's Chair, 2021, from the series »Kings Road«, Courtesy Mona Kuhn and Steidl Verlag