

Film und Fotografie

Franziska Kunze: Opake Fotografien: Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie

Berlin: Reimer 2019, 255 S., ISBN 9783496016168, EUR 49,-

Das Transparenz-Paradigma ist der Fotografie seit ihrer Erfindung als mediale Grundvoraussetzung eingeschrieben und begründet ihren auch bis heute noch oft vertretenen Anspruch auf Neutralität und Objektivität dem Abgebildeten gegenüber. Dass das Fotografische, insbesondere seine Trägermaterialien und seine chemischen Seiten, über eine spezifische und auch eigenwillige Materialität verfügen, unterstreicht die vorliegende Arbeit von Franziska Kunze. Diese Materialität schafft mehr, als nur per ‚happy accident‘, zufällig verblüffende visuelle Effekte hervorzurufen; sie erweitert die Ästhetik der Fotografie sowie auch ihre Möglichkeiten und Potenziale grundlegend.

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Frage nach der Opazität der Fotografie und dem Moment, in dem das Sichtbar-Werden von Bildschicht und Bildträger im Bild nicht länger als „supporting-role, sondern als Hauptakteur, auf die sich die Blicke der Betrachtenden konzentrieren“ (S.12), verstanden werden kann. Hierfür untersucht die Autorin zunächst den fotohistorischen Diskurs der Transparenz, der prominent von Clement Greenberg in seinen Ausführungen zu den Fotografien von Edward Weston geprägt wurde („The Camera’s Glass-Eye.“ In: *The Nation*, 9. März 1946, S.294-296).

Dass Materialität auch innerhalb dieses Transparenzdiskurses verhandelt wurde, verdeutlicht die Vielzahl an dargestellten Berichten aus der Fotopraxis, die die Opazität zunächst als eine Fehlleistung des Fotos beschrieben und, wie etwa beim Beispiel des Runzelkorns, zu vermeiden suchten. Dass insbesondere der Fehler im Bild aufschlussreich für die fototheoretische Forschung sein kann, macht die Autorin mit Bezug auf Peter Geimers einschlägige Publikation *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010) deutlich.

Die Hinwendung zu den materiellen Qualitäten der Fotografie (und mit ihr auch zur Abstraktion), die ab den 1920er Jahren „zum Zwecke einer künstlerischen Aussage eingesetzt wurde“ (S.84), macht die Autorin im Kapitel zur Opazität am Beispiel der Fotogramme László Moholy-Nagys fest. Thermische Experimente mit der Bildschicht, das aktive Eingreifen in die fotografischen Entwicklungsprozesse und das Spielen mit unterschiedlichen Emulsionen sind zentrale Gestaltungsmittel einer ganzen Reihe von avantgardistischen Fotokünstler_innen, vor allem von dem Kölner Fotografen Chargesheimer, der in der Arbeit eine tragende Rolle einnimmt. Chargesheimers Fotoexperimente der 50er und 60er Jahre machen deut-

lich, wie sich die Formsprache des Fotografischen mit der konstruierten beziehungsweise teils akzidentiellen Handhabung der Bildschichten wesentlich erweitern lässt. Chargesheimers „Gelatinemalerei“ (S.175) ist laut der Autorin in der Lage, „neue Bildwelten zu ergründen“ (ebd.) und der Materialität der „Entwickler- und Fixierflüssigkeiten ein Gesicht zu geben“ (ebd.).

Im zweiten Part des Hauptteils zur fotografischen Opazität wendet sich die Autorin weg von den chemisch-substantiellen Manipulationen der Bildschicht hin zur strategischen Bearbeitung des Trägermaterials der Fotografie, für die die Fotoarbeiten von Gottfried Jäger stellvertretend analysiert werden. Jäger, der nicht nur Fotograf ist, sondern darüber hinaus auch als Theoretiker den Diskurs um die Abstrakte Fotografie seit vielen Jahren mitgestaltet, gilt als einer der Pioniere in der Sichtbarmachung des fotografischen Papiers als Bildgegenstand. Seine Experimente mit verschieden lang belichteten und mit sich überlagernden Fotopapieren stellen nicht nur das klassische Verständnis der Abbildhaftigkeit der Fotografie infrage, sondern lassen die Grenzen zwischen Bildgegenstand und -träger gänzlich verschwinden. Die konkrete Sichtbarmachung der „Objekthaftigkeit des fotografischen Papiers“ (S.173), die Jägers Arbeiten kennzeichnet, macht laut der Autorin aus der flachen Fotografie einen dreidimensionalen Bildkörper mit objekthafter Qualität. Die gezielte Störung und Zerstörung des Papiers lässt die Fotografie opak werden.

Dem werkanalytischen Hauptteil der Arbeit schließt Kunze ein Kapitel zu

Fragen und Problemen des Ausstellens opaker Fotoobjekte an. Hier diskutiert sie unterschiedliche, auch historische Präsentationsformen und Ausstellungssituationen sowie die Frage nach der Reproduktion im Buchformat. Insbesondere die Repräsentation dreidimensionaler Fotoobjekte im begrenzten „Raum der Fläche“ (S.190) wird dabei als besonderer Problemfall dargestellt, tendieren doch gerade die raumgreifenden Bildkörper Jägers etwa dazu „Grenzen zu sprengen“ (S.212).

Der Autorin gelingt es mit der vorliegenden Arbeit dem nach wie vor in der Rezeption von Fotografien vorherrschenden Verständnis von Durchsichtigkeit und Transparenz der Fotografie eine materielle Körperlichkeit entgegenzustellen, die im gegenwärtigen fototheoretischen Diskurs immer noch unterrepräsentiert ist. Hoch anzurechnen ist der Autorin der versierte Umgang mit fotohistorischen Quellen, insbesondere die produktiv eingebundene Aufarbeitung von Primärquellen und Künstler_innennachlässen etwa aus dem Archiv des Museum Ludwigs oder dem Rheinischen Bildarchiv in Köln. Ihr gelingt zudem die Anbindung an zeitgenössische Fragestellungen und Themenkomplexe wie beispielsweise das Zusammenwirken von Materialität und Digitalität im künstlerischen Kontext, sowie das Feld des Dokumentarischen und des Fotojournalismus, in dem das eigenwillige Sichtbarwerden von Materialität nur unter ästhetischen Vorzeichen einen Platz findet (S.233).

Florian Flömer (Bremen)