

Franziska Kunze

OPAKE FOTOGRAFIEN

Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie

OPAKE FOTOGRAFIEN

Franziska Kunze

Das Sichtbarmachen
fotografischer Materialität
als künstlerische Strategie

Reimer

Die Publikation wird ermöglicht durch:



Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung*. Ein *Interdisziplinäres Labor* der Humboldt-Universität zu Berlin (Fördernr. EXC 1027/1) und die finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen der Exzellenzinitiative

sowie



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Layout und Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildung: Chargesheimer: o. T. [Detail], Silbergelatinenegativplatte, 16,4 × 11,9 cm, Courtesy Privatbesitz © Museum Ludwig, Köln/Foto: © Franziska Kunze

Papier: 115 g/m² Magno satin

Schrift: Brandon Grotesque, Adobe Garamond Pro

Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

© 2019 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01616-8

Inhalt

Dank	7
Zum Stellenwert des Materialen in den Bildwissenschaften	9
Transparent – Diskurse der Formung fotografischer Durchsicht	19
Auge, Spiegel, Fenster – Transparenz als positive Setzung in der Theorie	19
Begriffliche Etablierung	21
Metaphorische Inanspruchnahmen	28
Metasprachliche Auseinandersetzungen	34
Übel, Mangel, Fehler – Opazität als Feindbild in der Praxis	42
Die Erfindung der Kategorie des Fehlers	43
Das Bild des Fehlers im Fokus der Kritik	48
Emanzipationsversuche	53
Resümee: Transparenz – Diskursive Tendenzen einer verzögerten Abkehr	76
Opak – Künstlerische Strategien der Sichtbarmachung fotografischer Materialien ...	79
Künsteln – Piktorialistische Anfänge	79
Bildschicht	84
Erhitzen, Verflüssigen, Erstarren – Silbergelatine	84
Exkurs: „Nicht Fleisch, nicht Fisch“ – Chargesheimers Gelatinemalereien	101
Spritzen, Tropfen, Wischen – Entwickler- und Fixierflüssigkeiten	118
Schichtträger	130
Durchlöchern, Zerkratzen, Zerschneiden – Transparente Trägermaterialien	130
Knicken, Zerknüllen, Wellen – Positivpapiere	142
Exkurs: „Dummes Zeug“ – Gottfried Jägers Fotomaterialarbeiten	154
Resümee: Opazität – Gebrochene Materialien, gebrochene Sehgewohnheiten	174
Rahmen-Bedingungen – Gedankenskizzen zu Präsentationsformaten	177
Ausstellen – Aus dem Rahmen fallen	177
Reproduzieren – Das Fotoobjekt im Raum der Fläche	190
Exkurs: Der Fall Barthes und seine Folgen	202
Resümee: Grenzen sprengen	212
Ästhetik und Relevanz der Sichtbarkeit fotografischen Materials	215
Transformationsprozesse	218
Materialität und Digitalität	221
Ästhetiken des Dokumentarischen	223
Literatur- und Quellenverzeichnis	227
Abbildungsnachweise	254
Farbabbildungen	257

Dank

Dieses Buch geht auf meine Dissertation zurück, die ich an der Folkwang Universität der Künste verfasst habe. Selbstredend konnte sie nur mit der Unterstützung und dem Wohlwollen anderer realisiert werden. Mein ausgesprochen großer Dank gilt meinen Gutachter_innen Steffen Siegel und Kelley Wilder. Sie haben mit ihren hilfreichen Kommentaren, in anregenden Gesprächen und mit bisweilen rekordverdächtig schnellen Rückmeldungen nicht nur zum Gelingen dieser Arbeit, sondern auch zu meiner persönlichen und beruflichen Weiterentwicklung beigetragen. Darüber hinaus danke ich Matthias Bruhn, Susanne von Falkenhausen, Elizabeth Edwards und insbesondere Bettina Uppenkamp, die mich und meine Arbeit jeweils ein stückweit begleitet, mit Anregungen bereichert und daher im besten Sinne beeinflusst haben.

Ohne die Unterstützung verschiedenster Künstler_innen hätten sich meine Überlegungen zu Herstellung und Kontext individueller Werke in rein spekulativen Bahnen bewegt, bisweilen wäre auch der Bildteil leer ausgefallen. So danke ich an erster Stelle Gottfried Jäger, der mir in verschiedenen Gesprächen Rede und Antwort stand und mich uneingeschränkt mit Dokumenten und Materialien versorgte. Des Weiteren möchte ich all jenen Fotograf_innen danken, die mir ebenfalls ohne Umschweife und mit großem Vertrauen Bildmaterialien und Informationen zu ihren Werken zukommen ließen. Stellvertretend für den bereits verstorbenen Künstler Chargesheimer agierten Miriam Halwani und Alfred Glasner für das Museum Ludwig, Köln, Evelyn Bertram-Neunzig für das Rheinische Bildarchiv Köln sowie Eusebius Wirdeier. Sie alle gewährten mir dankenswerterweise Einblicke in ihre Sammlungen und Materialien.

Für die Möglichkeit, im Rahmen meiner wissenschaftlichen Mitarbeit bisweilen ungewöhnliche Hypothesen in einem kreativen Umfeld erproben zu dürfen, sowie für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung dieser Publikation danke ich dem Exzellenzcluster *Bild Wissen Gestaltung. Ein Interdisziplinäres Labor* der Humboldt-Universität zu Berlin. Auch der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung gebührt mein Dank für die finanzielle Beteiligung an diesem Projekt, das ich parallel zu meiner Zeit als Stipendiatin im Programm „Museumskuratoren für Fotografie“ realisierte. Hier schließt sich auch mein wärmster Dank für die Unterstützung jener Beteiligten aller musealen Einrichtungen an, bei denen ich zum Zeitraum der Disputation und Buchrealisierung als Stipendiatin tätig war – hervorheben möchte ich meine großartigen Kolleg_innen im Fotomuseum Winterthur sowie der Fotostiftung Schweiz.

Natürlich darf ich meine Mitdissertantinnen Angela, Christine, Friederike und Maria sowie meine engen Freund_innen Lina, Caro, Laura, Carina und Philipp nicht vergessen, die bei etwas rauerer See durch scharfsinnige Kommentare und liebevolle Gesten das Ruder immer wieder rumreißen konnten. Gleiches gilt auch für meine Helfer_innen, wenn es ans Eingemachte ging: Ohne Sarah Kinzel, Daniela Voss, Julia Rintz und gerade in jüngerer Zeit

Dank

Matthias Gründig, Marilena Baiatu und Inge Baiatu sowie Doris Gassert würde diese Arbeit anders, aber auf keinen Fall besser aussehen. Mein großer Dank geht an Euch!

Das erste monografische Buchprojekt gleicht einem Blindflug und ich freue mich, im Dietrich Reimer Verlag einen so umsichtigen Co-Piloten gefunden zu haben, der sich mit viel Engagement auf meine Wünsche im Umgang mit dem Bildmaterial eingelassen und diese mit wachem Auge umgesetzt hat.

Als fortwährende Unterstützung und verlässlicher Quell der Freude ist meine Familie zu nennen. Euch danke ich von Herzen!

Zu guter Letzt sei – vielleicht etwas ungewöhnlich – Keaton Henson nachdrücklich genannt, dessen Musik das Schreiben dieses Buches durchgehend begleitet und stimuliert hat und somit als Soundtrack für dieses verstanden werden kann.

Zum Stellenwert des Materialien in den Bildwissenschaften

„The bad photographer ignores the rules, the good respects them, and the great breaks them.“¹
(DANIEL MASCLET 1982)

Die Verwendung des Opazitäts-Begriffs im Kontext fotografischer Bilderzeugnisse mag zunächst irritierend erscheinen. Definiert als „nicht durchlässig“ oder „nicht durchsichtig“, beschreibt „opak“ genau das Gegenteil dessen, was die Fotografie für gewöhnlich auszumachen scheint: nämlich die ihr zugeschriebene Fähigkeit, auf ein „Dahinter“ zu verweisen, den Blick durch die Bildoberfläche hindurch auf ein Geschehen gleiten zu lassen, das sich im Aufnahmemoment vor der Kamera ereignet hat. Folglich ist es nicht die Opazität, sondern die Transparenz, die zu den herausragenden Eigenschaften des Mediums gezählt wird. Sie ist es, die der Fotografie die Macht verleiht, Momente ganz unabhängig von jenem Raum-Zeit-Kontinuum zu sehen zu geben, an das sie aufgrund ihrer Flüchtigkeit gebunden sind. Die transparente Fotografie setzt dieses raum-zeitliche Gefüge außer Kraft, indem sie eine Art Präsenz von etwas Abwesendem, lediglich im Moment der Aufnahme unmittelbar Daseiendem darstellt. Sie fängt ephemere Eindrücke dauerhaft ein und überführt sie in eine visuell erfahrbare Evidenz. So zumindest die geläufige Idealvorstellung des Fotografischen. Opazität hingegen lässt sich vor einem solchen Hintergrund kaum positiv konnotieren; undurchlässig und undurchsichtig macht sie „aus einem Ding ein *Un-Ding*“².

Diese „Un-Dinger“ sind es jedoch, die nicht nur ein außerordentliches ästhetisches, sondern auch theoretisches Potenzial bieten. Auch wenn ihre Bestimmung zunächst simpel erscheinen mag – schließlich sollte ein opakes Bild von einem transparenten ausgehend von der Definition leicht zu unterscheiden sein –, so tarnen sie sich doch häufig als gewöhnliche, sprich Transparenz versprechende Kamerafotografien. Wird beispielsweise die Arbeit (Abb. 1) des Kölner Fotografen Chargesheimer betrachtet, stellen sich beinahe unweigerlich Assoziationen ein, die das zu Sehende einer Motivik zuordnen, die vielleicht an den Querschnitt durch einen Halbedelstein denken lassen, welcher die Sedimentierung des Gesteins deutlich zu erkennen gibt. Oder das Bild wird mit der Sicht auf eine gefrorene Wasserfläche in Verbindung gebracht, scheinen sich doch durch wiederholtes Antauen und Gefrieren verschiedene Schichten auf der Oberfläche gebildet zu haben, die sich nun überlagern. Partiiell von

1 Daniel Mascllet zitiert in: CORDIER 1982, S. 264. Alle verwendeten Zitate werden entsprechend der Originalvorlage wiedergegeben. Es werden keine Korrekturen oder Veränderungen durch die Verfasserin vorgenommen. Etwaige Hervorhebungen folgen dem zitierten Original. Auslassungen und Einschübe durch die Verfasserin werden anhand eckiger Klammern kenntlich gemacht.

2 RAUTZENBERG 2012, S. 136. Hier findet sich auch eine detaillierte Begriffsbestimmung zur Opazität.



Abb. 1: Chargesheimer: *Kälte*, 1949, Silbergelatineabzug, 39,7 × 29,6 cm, Museum Ludwig, Köln

feinem Schnee bedeckt, gebe die dünne Eisfläche zugleich den Blick auf die von Dunkelheit erfüllte Tiefe des Wassers frei, hier und da unterbrochen von kleinen Luftblasen, die von unten gegen die Eisschicht drücken.

Nichts dergleichen ist der Fall. Es wird keine Realität dieser Art abgebildet. Chargesheimer beflügelte derlei Betrachtungsweisen jedoch, indem er sein Werk in einem starken Schwarz-Weiß-Kontrast ausführte und überdies mit *Kälte* betitelte. Ausgehend von einem täglichen Umgang, unterliegen fotografische Bilder einer derart mächtigen Abbildungsdoktrin, dass es den Betrachtenden³ des vorliegenden Bildes schwerfallen dürfte, zu erkennen, dass eine solche Gültigkeit hier nicht greift; groß ist das Verlangen oder auch der feste Glaube, etwas auf einer Fotografie zwangsläufig identifizieren zu müssen. Doch wird das Erkennen einer vermeintlichen Motivik nicht zuletzt durch das eigene Wissen bestimmt. „Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht“⁴, schrieb einst Goethe. Und auch Paul Klee, einer der frühen Meister der ungegenständlichen Malerei, betonte in seiner Rede anlässlich einer Ausstellungseröffnung über moderne Kunst im Jahr 1924, dass Bildwerke ohne erkennbaren Gegenstand mithilfe der Fantasie „zu bekannten Gebilden der Natur in ein Vergleichsverhältnis gebracht“ würden, und schloss seinen Gedankengang mit den Worten, dass „diese assoziativen Eigenschaften [...] der Ursprung zu leidenschaftlichen Mißverständnissen zwischen Künstler- und Laientum geworden“⁵ seien. Dieser Logik folgend, sind es schlussendlich nicht die Bilder, die sich tarnen, sondern die Betrachtenden, die etwas in sie hineinsehen.

Wenn es sich nun aber im Werk Chargesheimers nicht um eine außerbildliche Wirklichkeit handelt, die mithilfe der Fotokamera fixiert worden ist, worum handelt es sich dann? Es erscheint verlockend, den Begriff der Abstraktion zu bemühen, der nicht selten in dem Moment Anwendung findet, da sich ein Erkennen nicht unverzüglich einstellen mag und das damit verbundene Verstehen ausbleibt. So wird auch bildungssprachlich häufig dann von abstrakten Zusammenhängen gesprochen, wenn diese über das allgemeine Verständnis hinausgehen. Im Kontext bildhafter Erzeugnisse scheint der Abstraktionsbegriff klar definiert zu sein und bezieht sich, verallgemeinernd gesprochen, auf eine stilistische Reduktion. Nicola Carola Heuwinkel erklärte entsprechend:

„Abstrakte Kunst im eigentlichen Wortsinn fasst die Realität als Ausgangspunkt auf und abstrahiert von einem Gegenstand. Das Objekt wird

3 Wenn sich keine geschlechtsneutrale Pluralform des Gerundivums formulieren lässt, wird in der Folge das generische Maskulinum verwendet. Sofern nicht anders gekennzeichnet, schließt dies immer auch weibliche und genderqueere Formen mit ein. Die Autorin ist sich bewusst, dass sie mit diesem Vorgehen konservative Geschlechterverhältnisse reproduziert. Gleichzeitig spiegelt die Verwendung des generischen Maskulinums aber den deutlich männlich dominierten Diskurs sowie die mehrheitliche Sichtbarkeit von Künstlern des männlichen Geschlechts im Zeitraum des 19. und 20. Jahrhunderts, welchem sich die vorliegende Untersuchung widmet, und zeigt in dieser Hinsicht einen tradierten Missstand auf.

4 GOETHE [1819] 1948, S. 142.

5 KLEE [1924] 1987, S. 77.

immer weiter reduziert und verfremdet, entsprechend der lateinischen Wortbedeutung ‚abziehen‘ (abstrahere).“⁶

In der Malerei ist dies der Fall, wenn dargestellte Gegenstände derart vereinfacht wiedergegeben werden, dass sie nunmehr die grundlegendsten formalen Prinzipien zeigen, sich aber bisweilen gleichzeitig einer intuitiven Zuordnung zu dem ihnen zugrunde liegenden *Vor-Bild* entziehen. Da die Bildproduktion in der Fotografie in der Regel aber anderen Mechanismen unterliegt, folgt das Abstraktionsprinzip hier auch anderen Mustern. Mithilfe von übertriebenen Nahansichten, radikal veränderten Blickwinkeln, der Anwendung von Unschärfe, der Zuhilfenahme anderer Medien und vielem mehr wird das betreffende Motiv entweder bereits im Aufnahmemoment oder aber nachträglich in der Dunkelkammer verfremdet. Als Initiator der abstrakten Fotografie kann Alvin Langdon Coburn genannt werden. Mit seinen *Vortographien* (Farbabb. 1) schuf er fotografische Werke, die mithilfe von Spiegelarrangements das Motiv weitgehend aus seiner üblichen Ansicht lösten und bisweilen sogar bis zur Unkenntlichkeit verfremdeten.⁷ Diesem Verfremdungseffekt liegt immer eine außerbildliche Wirklichkeit zugrunde, wie sie per definitionem für abstrakte Bilder gefordert ist. Chargesheimers *Kälte*, obwohl Coburns *Vortographie* formal nicht unähnlich, fehlt eine solche Beziehung. Dennoch wurde das Werk in der Vergangenheit des Öfteren dem Kanon abstrakter Bildlichkeit zugeordnet. Obwohl Heuwinkel zu bedenken gibt, dass genau genommen „jedes Kunstwerk einem Abstraktionsprozess entspringt“⁸, scheint es unabdingbar, Fotografien, die keinen direkten Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit aufweisen, eine andere Form der Kategorisierung und Beachtung zukommen zu lassen. Schließlich verdanken sie sich verschiedenen Mechanismen, die anstelle des klassischen Bildmotivs die fotoeigenen Materialien und Substanzen in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, ohne dabei aber fotofremde Stoffe in den ihnen zugrunde liegenden Visualisierungsprozess einzubinden. Normalerweise – und zugleich paradoxerweise – gehen diese der Fotografie eigenen Materialien in der erzeugten Transparenz der Bildfläche klassischer Kameraaufnahmen unter, indem sie ihr dienen, ohne dabei selbst sichtbar zu werden bzw. die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Wenn sie sich aber zeigen, geschieht dies in der Regel auf Kosten des dargestellten Motivs, sofern es ein solches überhaupt gibt. Bildschicht und Schichtträger betreten die Bühne, agieren nicht mehr in der ihnen üblicherweise zugestanden *supporting role*, sondern als Hauptakteure, auf die sich die Blicke der Betrachtenden konzentrieren. Das Bild wird opak.

Die zur Schau gestellten Bestandteile sind beinahe ebenso divers wie die Wege ihrer Zurschaustellung. Um opake Bilder zu erzeugen, muss, in Anlehnung an die von Daniel Maslet eingangs zitierten Worte, mit den gängigen Regeln des Fotografierens gebrochen werden. Doch welche Methoden gibt es, um die so mühsam etablierte Transparenz des fotografischen Mediums zu durchkreuzen und stattdessen seine Materialität in den Fokus der Betrachtung zu rücken? Welche Techniken und Maßnahmen vermögen es, eine solche Form

6 HEUWINKEL 2010, S. 22.

7 Dazu ausführlicher in den Kapiteln *Metasprachliche Auseinandersetzungen* und *Emanzipationsversuche*.

8 HEUWINKEL 2010, S. 21.

der Sichtbarkeit herzustellen? Auch die Kontexte, in welchen Fotografien dieser Art hauptsächlich auftauchen, könnten divergierender nicht sein: Sie werden entweder als Fehlerbilder diffamiert oder als Kunstbilder gefeiert. Während das Fehlerbild dazu geeignet ist, ein Regelwerk des Fotografischen mithilfe einer Negativfolie zu zeichnen, muss, nachdem diese Erscheinungen erst einmal als Fehler diskursiv festgelegt waren, bezüglich ihres Auftretens als Kunstbild gefragt werden, welche Umstände, Möglichkeiten und Vorgehensweisen dazu geführt haben, dass sich das Sichtbarmachen fotoeigener Materialität als künstlerische Strategie überhaupt etablieren konnte. Schließlich war nicht nur mit Widerständen von Seiten der regelkonformen Praktiker und Theoretiker, sondern auch von Seiten des Publikums zu rechnen. Dem schließt sich die Frage an, ob und inwieweit ein solcher Paradigmenwechsel innerhalb der fotografischen Visualisierungsstrategien schließlich auch Konsequenzen im Bereich des Präsentierens nach sich gezogen hat.

Die im Folgenden dargelegten Auseinandersetzungen basieren auf der Annahme, dass fotografische Bilder – und hier im Speziellen opake Fotografien – geformt bzw. gebildet werden, demgemäß einem Gestaltungsprozess unterliegen und sich nicht unmittelbar selbst kreieren, wie es William Henry Fox Talbot 1839 mit seinem berühmten Satz behauptet hat: „And this building I believe to be the first that was ever yet known to have drawn its own picture.“⁹ Joel Snyder und Neil Walsh Allen haben 1975 prägnant ein Konzept formuliert, das jenem Talbots diametral entgegensteht: „The [photographic] image is a crafted, not a natural, thing.“¹⁰ Dieser Umstand ist essentiell und hat außerdem zur Folge, Fotografien nicht als zweidimensionale ‚Flachware‘, sondern als dreidimensionale Objekte zu begreifen. Der Blick auf den Bildkörper, der über eine eigene Anatomie verfügt, ist es dann auch, der – so die These – grundlegend für das Verstehen der hier behandelten Werke ist. Obwohl eine solche Notwendigkeit im Bereich der Malerei vergleichsweise oft herausgestellt worden ist, wurde dies für die Fotografie lange Zeit nicht zur Kenntnis genommen. Dass zu Beginn der 1990er Jahre der Bedeutung des fotografischen Bildkörpers schließlich doch Rechnung getragen wurde, verdankt sich jedoch nicht den Fotohistorikern oder -theoretikern, sondern den Medienanthropologen.¹¹ Als federführend sei hier Elizabeth Edwards genannt, die den Blick für eine solche Lesart insbesondere in Bezug auf Fotografien mit einem kolonialen Hintergrund öffnete.¹² Die Erkenntnis, dass überdies auch der historische Bildkörper altert und deutungsrelevante Spuren im Sinne einer *social biography* mit sich führt, erscheint hier von herausragender Bedeutung.¹³

9 TALBOT 1839, S. 116.

10 SNYDER/ALLEN 1975, S. 151. Dazu noch einmal ausführlicher im Kapitel *Metaphorische Inanspruchnahmen*.

11 Vgl. BRÄNDLE 2007, S. 86.

12 Edwards publiziert umfangreich zu diesen und verwandten Themen. Im Fokus ihrer Betrachtungen steht dabei immer auch die Materialität des Fotografischen, aus dem sie bedeutsames Wissen generiert, das nicht selten den Bildinhalt in einem anderen Licht erscheinen lässt. Vgl. u. a. EDWARDS 2012.

13 Dieser Aspekt wird im Exkurs-Kapitel *Der Fall Roland Barthes und seine Folgen* anhand eines konkreten Bildbeispiels näher ausgeführt.

Ansätze wie diese wurden zunehmend weiterverfolgt und insbesondere im Zuge des *material turn* flächendeckend auch in andere Wissenschaftszweige transferiert.¹⁴ Die Frage, die dabei häufig gestellt wurde und wird, kann mit Markus Rautzenberg wie folgt formuliert werden: „Was passiert, wenn ein Medium nicht funktioniert, nicht mehr im Hintergrund seinen scheinbar stets gefälligen Dienst verrichtet, also *plötzlich in der Störung als Medium überhaupt erst sichtbar wird*?“¹⁵ Die von dem Philosophen gewählte Terminologie ist beinahe symptomatisch für Erscheinungen jener Art. So sind die in diesem Zusammenhang in der Regel verwendeten Begriffe wie Störung, Fehler, Unfall u. v. m. durchweg negativ konnotiert, indem sie allesamt ein Versagen des Mediums andeuten. Dass aber ein solch vermeintlicher Defekt durchaus gewinnbringend sein kann, drückt sich nicht zuletzt in der Tendenz aus, bestimmten Fotografien ein selbstreferentielles Potenzial zuschreiben zu wollen. Karlheinz Lüdeking hatte eine derartige Sichtweise in seinem paradigmatischen Text *Vierzehn Beispiele fotografischer Selbstreflexion* vorgestellt.¹⁶ Da sich aber alle von Lüdeking verhandelten selbstreferentiellen Momente auf einer rein motivischen Betrachtungsebene vollziehen, folgen sie einem Verständnis von Selbstreferenzialität, dem die Untersuchungen zur opaken Fotografie nicht folgen werden. Stattdessen provoziert die von Rautzenberg verwendete Terminologie beinahe augenblicklich die Verknüpfung mit Peter Geimers Ansatz der Bildstörung, dem er 2010 ausführlich in seiner Publikation mit dem Titel *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* nachspürte.¹⁷ Ähnlich wie Clément Chéroux, der 2003 den so bezeichnenden Begriff der *Fautographie* prägte,¹⁸ Friedrich Weltzien, der 2008 über *Defekt-Effekte* nachsann,¹⁹ oder auch Bernd Stiegler, der sich 2013 der Thematik unter Verwendung des Begriffs der *Orthofotografie* annehmen sollte,²⁰ beschäftigt sich auch Geimer mit diversen Formen des Akzidentiellen und dem damit zumeist verbundenen Fehlerhaften im Bild. Neben Missgeschicken, die lediglich im Motivischen verortet werden können, rekurren die Kunst- und Fotohistoriker aber beispielsweise auch auf Geisterfotografien oder das Turiner Grabtuch bis hin zu solchen Fotografien, die tatsächlich allein das Materiale²¹ ins Zentrum ihrer Analysen rücken – sei es aus konservatorisch bedenklicher oder aber künstlerisch intendierter Perspektive. Doch handelt es sich hierbei um stark divergierende Momente im Rahmen der Bildentstehung resp. -erzeugung. Dass auch künstlerische Arbeiten, wie jene

14 Vgl. für einen allgemeinen Überblick BENNETT/JOYCE 2010. Gerade auch in interdisziplinären Forschungszusammenhängen wird sich der Materialitätsfrage verstärkt gewidmet. Vgl. KALTHOFF/CRESS/RÖHL 2016 sowie WELTZIEN/SCHOLZ 2016.

15 RAUTZENBERG 2012, S. II.

16 Vgl. LÜDEKING 2006, S. 19–38.

17 Vgl. GEIMER 2010².

18 Vgl. CHÉROUX 2003. Im Jahr 2015 legte Chéroux eine weitere Publikation zur Thematik vor, in welcher er jedoch vornehmlich Bildbeispiele verhandelte, die der Lesart des Spielerischen bzw. des Spaßbildes folgen, wie der Name des Buches *Avant l'avant garde. Du jeu en photographie* bereits verrät. Vgl. CHÉROUX 2015.

19 Vgl. WELTZIEN 2008.

20 Vgl. STIEGLER 2013.

21 Im Folgenden wird häufiger von ‚dem Materialen‘ oder von ‚materialen‘ Eigenschaften die Rede sein. Dies geschieht in Abgrenzung zum Begriff des Materiellen, um lediglich *eine* Bedeutungsebene zu eröffnen, nämlich jene das Material im stofflich, dinglichen Sinn betreffende.

von Chargesheimer, auf die sich sowohl Chéroux als auch Weltzien und Geimer beziehen, einem gewissen Grad an Zufälligkeit unterliegen, soll nicht bestritten werden. Dennoch sei gesagt, dass der intentional kalkulierte Zufall anders zu bewerten ist als der kategorisch ungewollte. Das fortwährende gleichzeitige Benennen jener so disparaten Motivationen drückt indes aus, dass hier zweifelsohne aus historischer Sicht ein Zusammenhang zwischen Zufall und Intention im Rahmen der fotografischen Bildproduktion bestehen muss. Worin dieser Zusammenhang aber im Einzelnen besteht, ob, wie und warum aus materialspezifischen Fehlererscheinungen Bilder künstlerischer Kraft erwachsen konnten, ist bisher lediglich in Ansätzen untersucht worden. Im vorliegenden Buch soll diesen Dynamiken mithilfe einer systematischen Trennung von Fehler- und Kunstbild nachgegangen werden. Eine Basis soll die Nachzeichnung jenes theoretisierenden Transparenzdiskurses bieten, der sich von den Anfangstagen der Fotografie bis in die heutige Zeit erstreckt und für jene klassische Rezeptionsweise des Fotografischen verantwortlich ist. Der Diskurs unter Praktikern zeichnet hingegen ein anderes Bild, nach welchem mithilfe präziser Analysen materialbedingten Fehlererscheinungen nachgespürt und der Kampf angesagt wurde. Von diesen beiden Strängen ausgehend, wird in einem zentralen Kapitel die strategische Erzeugung solcher Phänomene im und am Bildkörper der Fotografie des 20. Jahrhunderts untersucht.

Aufgrund der in diesem Buch angestrebten starken Fokussierung auf das Materiale ist eine rein deskriptiv motivorientierte Herangehensweise, wie sie Erwin Panofsky mit der ikonologischen Bildinterpretation für die Kunstgeschichte etablierte,²² nicht ausreichend, um fotografische Bilder im Allgemeinen und opake Fotografien im Speziellen erfassen zu wollen. Wie bei anderen (Kunst-)Erzeugnissen auch, bildet das Material die Grundvoraussetzung für die Visualisierung des Dargestellten. Bildinhalt und Material sind folglich wie die beiden Seiten einer Münze unauf löslich miteinander verbunden: Abgebildetes und Abbildendes bedingen einander. Wird das eine bei einer kunsthistorischen oder bildwissenschaftlichen Betrachtung ignoriert, gehen Bedeutungen und Hinweise des Gesamtwerkes verloren.

Dieser Janusköpfigkeit des fotografischen Bildes wird in diesem Buch Rechnung getragen. Die Bilder werden einer intensiven phänomenologisch motivierten Bildbetrachtung unterzogen, die ausgehend von Edmund Husserl drei Objekte unterscheidet: erstens den Bildträger, das physische, material gegenwärtige Bild, zweitens die Abbildung, das sich auf dem Bildträger abzeichnende Bildmotiv, und drittens das Bildsubjekt, das repräsentierte bzw. abgebildete Objekt, das auch *Vor-Bild* genannt werden könnte.²³ Mit Blick auf die zugrunde liegende Fragestellung wird davon ausgegangen, dass insbesondere die Analyse des Bildträgers der Schlüssel zum Verständnis dieser spezifischen fotografischen Werkgruppe ist. In jenen Fällen, in welchen die fotografischen Objekte sich jedweder Abbildhaftigkeit entziehen, ist

22. Dabei folgt nach Panofsky der vorikonografischen Beschreibung die ikonografische Analyse, auf deren Basis sich die ikonologische Interpretation anschließt. Panofsky veröffentlichte 1932 erstmals ein solches dreistufiges Schema, 1939 publizierte er ein zweites, welches er 1955 modifizierte. Obwohl dieses Schema vor weit mehr als einem halben Jahrhundert entwickelt wurde, hat es in der kunsthistorischen Bildanalyse bis heute kaum an Aktualität verloren. Vgl. BÄTSCHEMANN [1984] 2001, S. 68–70.

23. Vgl. HUSSERL [1904/05] 1980, S. 18–19.

es die einzig adäquate Möglichkeit zu ihrer Bestimmung. Den zu diesem Zweck angestrebten methodischen Zugang *materialanalytisch* zu nennen, erfolgt sowohl in der Abgrenzung als auch in der Zusammenführung von Materialikonologie und Materialästhetik. Während sich eine *materialikonologische* Herangehensweise durch die Frage nach der inhaltlichen Bedeutung von Werkstoffen – ihrer Semantik, Symbolik oder Allegorik – auszeichnet,²⁴ sucht eine *materialästhetische* Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, das ihm innewohnende Verhältnis von Form und Material zu erörtern.²⁵ Diese beiden Ansätze berücksichtigend, sollen mithilfe einer *materialanalytischen* Vorgehensweise vor allem die physischen Materialien und chemischen Substanzen in ihrer Verwendung durch die Fotografen- bzw. Künstlerpersönlichkeit beleuchtet werden, um sich davon ausgehend einer Interpretation der Werke anzunähern. Der Schlüssel zum Verständnis der opaken Fotografie liegt im Material begründet – in dessen Erzeugung und Beschaffenheit.

Aber nicht selten bleiben bei einem solchen Unterfangen genaue Materialanalysen und damit verbundene Deutungsansätze unberücksichtigt. Es entsteht der Eindruck, dass Georges Didi-Huberman recht behalten sollte, als er 1999 behauptete: „Mir scheint, daß die Haltung des Kunsthistorikers dem Material gegenüber gespalten ist.“²⁶ Zwei Jahre später wies auch die Kunsthistorikerin Monika Wagner darauf hin, dass „die Materialanalyse als Stiefkind der Disziplin“²⁷ gelte. Und noch 2007 machte Marcel Finke trotz des sich parallel vollziehenden *material turn* auf die allgemeine Tendenz der bildwissenschaftlichen Debatte aufmerksam, die geprägt sei „von Materialvergessenheit und Funktionsversessenheit, von einer Dominanz der Transparenz, die am Bild vor allen Dingen das Signifikante hervorhebt“²⁸.

Neben dem angestrebten Ziel, die Verfahrensweisen zu rekonstruieren, soll außerdem der Versuch unternommen werden, die Umstände zu beleuchten, die zum jeweiligen fotografischen Bildobjekt geführt bzw. dieses begleitet haben. Aus diesem Grund werden neben allgemeineren Ausführungen, die das breite Spektrum unterschiedlicher künstlerischer Methoden zur Sichtbarmachung der fotografischen Materialität auffächern, die besonders reichen Werkkomplexe zweier Künstler vorgestellt und einer intensiven Analyse unterzogen. Während Chargesheimers Gelatinemalereien exemplarisch für den Bereich der Bildschicht stehen, sollen Gottfried Jägers Fotomaterialarbeiten dies für den Bereich der Schichtträger leisten. Im Zuge dessen wurden die originalen Arbeiten begutachtet und entsprechende Ausführungen der Fotografen in die Untersuchung einbezogen. Derartige Selbstzeugnisse des bereits verstorbenen Chargesheimer liegen hauptsächlich in Briefform im Archiv des Museum Ludwig in Köln und seltener in veröffentlichten Beiträgen vor. Jägers Schaffen wurde und wird hingegen von einer äußerst regen Publikationstätigkeit begleitet, die

24 Derlei Auseinandersetzungen wird sich erst seit dem 20. Jahrhundert innerhalb der Kunstgeschichte und -wissenschaft gewidmet. Günter Bandmanns Aufsatz *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials* von 1969 gilt hierbei als impulsgebend. Vgl. BANDMANN 1969 und RAFF 2008, S. 11–12 und 14.

25 Vgl. RÜBEL/WAGNER/WOLFF 2005, S. 12.

26 DIDI-HUBERMAN 1999, S. 3.

27 WAGNER 2001, S. 10.

28 FINKE 2007, S. 60.

maßgeblich seine Werke und die verwandter Künstler zu erfassen sucht. Die aus jenen Beiträgen entnommenen Beobachtungen und Ansichten erfahren in der vorliegenden Arbeit die Behandlung als Primärquelle. Gleiches gilt für eigens geführte Interviews, Gespräche und Korrespondenzen. Dass der sie begleitende Grat zur Sekundärquelle schmal ist, bildet eine methodologische Herausforderung, der sich zu stellen unerlässlich ist. Dies erscheint insbesondere dann unumgänglich, wenn ein Künstler wie Gottfried Jäger, der seine Werke nicht nur schuf, sondern als Theoretiker auch für deren Einbettung in den wissenschaftlichen Diskurs verantwortlich zeichnete, Gegenstand der Analyse wird.

Ein ähnliches Vorgehen soll auch für jene die Fotografien bestimmenden Begriffe und Definitionen greifen. Kay Kirchmann wies kritisch auf ihre Tragweite hin:

„Definitionen [...] sind naturgemäß ja auch nichts, was den Dingen selbst eingeschrieben ist, sondern was in gesellschaftlichen Redezusammenhängen, in wissenschaftlichen Debatten und Erklärungsversuchen, in Selbst- und Fremdbeschreibungen – kurz: in Diskursen – hergestellt und im Nachhinein allzu gerne mit der Sache selbst verwechselt wird.“²⁹

Folglich finden definitorische Termini lediglich dann Verwendung, wenn sie auch in der Debatte im Umkreis der jeweiligen Werke auftauchen, sprich mit ihrem historischen Gebrauch übereinstimmen. Auch der Umstand, dass etwaigen Definitionen häufig die notwendige Klarheit und Stringenz fehlt, wie bereits am Beispiel der abstrakten Kunst bzw. Fotografie angedeutet wurde, macht ein solches Vorgehen zu einer Notwendigkeit. Mit Blick auf das erste Kapitel, in dem die historischen Diskurse zum Transparenzbegriff nachgezeichnet werden, ist es ebenfalls unerlässlich, um diesen mit dem nötigen hermeneutischen Abstand begegnen zu können. Hier bietet sich ein streng historiografischer Ansatz an, der es in der chronologischen Darstellung relevanter Ereignisse vermag, Brüche, aber auch Kontinuitäten aufzuzeigen, die schließlich eine Einordnung nicht nur der besprochenen Diskurse, sondern auch der Bildwerke ermöglichen.

Darüber hinaus soll neben der Produzentenseite auch das Publikum Gegenstand der Analyse sein. Mithilfe von Leserbriefen in Fotozeitschriften, Rezensionen von Ausstellungen, aber auch Kaufverträgen und Auktionsergebnissen wird unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten die Wirkung der Bildresultate auf Betrachtende, Kritiker und Käufer untersucht, um ein umfassendes Bild der erzeugten Phänomene im Kunstkontext der jeweiligen Dekade oder auch zu einem späteren Zeitpunkt zu zeichnen.

Gerade im rezeptionsästhetischen Zusammenhang erscheint es von elementarer Bedeutung, den phänomenologischen Zugang nach Husserl um eine vierte Ebene zu erweitern, welche die Betrachtung des Umfeldes, in welchem die entstandenen Bildwerke schließlich präsentiert werden, einbezieht. Infolgedessen sollen somit auch der Ausstellungsraum und die Buchseite verobjektiviert werden und Einzug in die Bildbetrachtung halten. Während der

29 KIRCHMANN 2006, S. 128.

Ausstellungsraum einerseits einen Rahmen bietet, der es den Betrachtenden ermöglicht, das Objekt in seiner originären Präsenz zu erleben, bindet jener Rahmen das Objekt andererseits in bestimmte Präsentationsformen ein, die dessen Rezeption maßgeblich beeinflussen und das Erleben des Werkes zu einem singulären Ereignis werden lassen. Noch drastischer vollzieht sich dies auf der Buchseite, die das Werk lediglich in vermittelter Form wiedergeben kann. Die Übertragung der an ihre Materialität gebundenen Fotografien in das publizistische Layout stellt eine Hürde dar und schränkt die Sicht der Betrachtenden auf das Objekt stark ein. Das Resultat ist in beiden Fällen – sowohl in der Ausstellungsansicht als auch in der Reproduktion – ein neuerliches Objekt, das unter den bereits genannten Gesichtspunkten zu untersuchen unabdingbar ist.

Die Verschränkung dieser verschiedenen methodologischen Zugänge soll es ermöglichen, die fotografischen Arbeiten umfassend auf ihre materialen Eigenschaften und Potenziale, ihren Grad der Formbarkeit durch die Kunstschaffenden und ihre Relevanz für die Fotografiengeschichte zu befragen. Ausgehend von dem Transparenzdiskurs, der sich in Abhängigkeit von den ersten fotografischen Fachzeitschriften primär im europäischen und US-amerikanischen Raum vollzog, bildet dieses geografische Spektrum auch den weitesten Analyserahmen. Wie sich zeigen wird, sind vor allem zwischen dem angelsächsischen, französisch- und deutschsprachigen Raum direkte Einflussfaktoren aus der historischen Literatur abzuleiten. Die in weiten Teilen verstärkte Konzentration auf Vertreter Deutschlands und Österreichs liegt indessen darin begründet, dass in diesen Gebieten nach aktuellen Erkenntnissen eine verhältnismäßig reiche Vielfalt im Umgang mit materialbasierten Erscheinungen nachgewiesen werden kann. Doch sind viele fotografisch arbeitende Künstler aufgrund anhaltender Vorbehalte seitens der Kritiker mit ihren Materialexperimenten nicht an die Öffentlichkeit getreten oder konnten mit ihnen zu Lebzeiten keinen Erfolg erzielen. So verharrt eine Vielzahl opaker Bilder unbeachtet in privaten Schubladen, Archiven und Depots – ein Schatz, der gehoben werden will. Gleichwohl ist im Zuge der Recherchen die Zahl jener Künstlerpersönlichkeiten, die selbstbewusst am Material arbeiteten, beinahe unüberschaubar geworden, sodass eine auf Vollständigkeit abzielende Auseinandersetzung nicht zu leisten ist. Stattdessen gilt es, das breite Spektrum, in welchem sich die künstlerischen Strategien zur Sichtbarmachung fotoeigener Materialität beweg(t)en, schlaglichtartig zu beleuchten.