

Transkript zum AFORK-
Symposium »Die Kunst
der Dokumentation«
Kunststiftung NRW,
Düsseldorf, 25.11.2016,
Museum Kunstpalast,
Düsseldorf, 26.11.2016



Nic Tenwiggenhorn: Candida Höfer, Venedig 1995

Das Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene (AFORK) besteht seit 2003 am Museum Kunstpalast und ist u.a. durch wesentliche Förderungen der Kunststiftung NRW zu einer einzigartigen Fotosammlung mit derzeit 8000 Fotoabzügen und 14.000 Ektachromen gewachsen. Die Tagung über künstlerisch-dokumentarische Fotografie im Museum bietet die Möglichkeit, über die Weiterentwicklung und Vermittlung sowie eine bessere internationale Sichtbarkeit zu diskutieren.

Konzept: Dr. Barbara Könches, Kunststiftung NRW, Düsseldorf; Anne Rodler, Museum Kunstpalast, Düsseldorf

Moderation: Dr. Bettina Lockemann, Fototheoretikerin und Künstlerin, Köln

Inhaltsverzeichnis - 1. Tag

25.11.2016,
Kunststiftung NRW,
Düsseldorf

6-9 Begrüßung: Dr. Ursula Sinnreich,
Generalsekretärin, Kunststiftung NRW,
Düsseldorf



1

10-15 Eröffnungsvortrag: Dr. Margit Zuckriegl,
Fotohistorikerin und -kuratorin, Salzburg
»Fotografie zwischen Dokument und Kunst«



2

Abgebildete Personen: 1: Dr. Ursula Sinnreich, 2: Dr. Margit Zuckriegl, 3: Jörg Sasse, 4: Ute Eskildsen, 5: Dr. Ludger Derenthal und Dr. Barbara Könches, 6: Dr. Kerstin Stremmel, 7: Hanns-Peter Frenz

Inhaltsverzeichnis - 2. Tag

26.11.2016,
Museum Kunstpalast,
Düsseldorf

16-17 Begrüßung: Beat Wismer, Generaldirektor,
Museum Kunstpalast, Düsseldorf



3

18-35 1. Panel

Künstlerische Dokumentarfotografie / Fotografie
als Teil der Kunstgeschichte bzw. des Museums

mit: Jörg Sasse, Bildender Künstler, Branden-
burg; Prof. Dr. Rolf Sachsse, HdK Saarbrücken;
Dr. Ludger Derenthal, Leiter der Sammlung
Fotografie in der Kunstbibliothek, Berlin



4

36-49 2. Panel

Das AFORK, Archiv künstlerischer Fotografie der
rheinischen Kunstszene, als Institution

mit: Erika Kiffl, Fotografin und Mitinitiatorin
des AFORK am Museum Kunstpalast, Düssel-
dorf; Prof. Ute Eskildsen, Fotografin und ehe-
malige Leiterin der Fotografischen Sammlung,
Museum Folkwang, Essen; Kay Heymer, Leiter
der Abteilung Moderne Kunst, Museum Kunst-
palast, Düsseldorf



5

50-61 3. Panel

Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von (Foto-)Archi-
ven Ausstellungen, Publikationen, Internet

mit: Dr. Kerstin Stremmel, Fotoautorin und
-kuratorin, Köln; Hanns-Peter Frenz, Leiter des
Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz (bpk),
Berlin; Thomas Seelig, Direktor des Fotomuse-
ums Winterthur



6

62-71 Abschlussrunde

mit: Hans-Georg Lohe, Kulturdezernent der Stadt
Düsseldorf; Beat Wismer, Generaldirektor Muse-
um Kunstpalast, Düsseldorf; Dr. Barbara Kön-
ches, Fachbereichsleiterin Visuelle Kunst, Kunst-
stiftung NRW, Düsseldorf



7

72-74 Bildnachweis/ Danksagung



Dr. Ursula Sinnreich

Sehr geehrte Gäste, ich freue mich sehr, Sie als Generalsekretärin der Kunststiftung NRW heute Abend im Johannes Rau-Saal des Hauses der Stiftungen begrüßen zu dürfen. Mittlerweile ist es gute Tradition geworden, sich zu besonderen Anlässen in der Kunststiftung zu treffen. Wir laden die Öffentlichkeit nicht nur dann ein, wenn es etwas Besonderes zu feiern gibt, sondern auch und vor allem dann, wenn wir den Blick lenken wollen auf ein Engagement oder eine Leistung, die für die Kunstschaffenden und die Kunstinstitutionen im Land von besonderer Bedeutung sind.

Die Initiative, die zur Gründung des „Archivs künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene“ führte, ist eine solche Besonderheit, die wir sehr bewusst durch diese Veranstaltung erneut ins Gedächtnis rufen wollen. Wie bei erfolgreichen Geschichten üblich, so sind auch bei der Geburt des AFORKs einige Helfer, Förderer und Ermöglicher von Nöten gewesen, um das Kind das Licht der Welt erblicken lassen zu können.

Zuallererst zu nennen sind die eigentlichen Initiatoren der Archiv-Idee: die Fotografin Erika Kiffl, der Fotograf Benjamin Katz und Manfred Leve, der leider 2012 verstarb. Ihre Idee – die Künstlerinnen und Künstler des Rheinlands, ihre Aktionen, ihre Begegnungen und ihre individuellen Profile fotografisch in das Gedächtnis der Kunstgeschichte einzuschreiben – traf bei dem langjährigen Kurator und Leiter der Sammlung der Moderne am Museum Kunstpalast, Dr. Stephan von Wiese auf offene Ohren. Sein Engagement machte es möglich, dass diese Idee sogleich einen Ort fand. Seit 2003 nun hat das Archiv seine Heimat im Museum Kunstpalast. Die Stadt Düsseldorf und die Kunststiftung taten ihr Übriges als Förderer, damit das Archiv Gestalt annehmen konnte.

Der Kunststiftung, zu deren vielfachen Aufgaben ja auch gehört, das reiche kulturelle Erbe Nordrhein-Westfalens sichtbar zu machen, war es ein besonderes Anliegen und eine natürliche Verpflichtung sich gemeinsam mit der Stadt Düsseldorf bei den

entscheidenden Ankäufen zu engagieren, die bis heute die Basis des Archivs bilden. Mittlerweile ist dieses Engagement auf insgesamt neun Projekte angewachsen, so dass das AFORK heute um die 8000 Fotografien sein eigen nennen kann. Wir konnten einen ersten Ankaufsetat für die Jahre zwischen 2003 und 2005 bereitstellen, die Ausstellung „Fotos schreiben Kunstgeschichte“ 2007 mitfinanzieren und 2008 den Erwerb von Arbeiten von Ute Klophaus, 2009 Arbeiten von Katharina Sieverding und 2011 den Vorlass von Nic Tenwiggenhorn mitfinanzieren.

Es war und ist der Kunststiftung immer ein Anliegen gewesen, das Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene nicht nur materiell, sondern auch ideell mitzutragen. Denn dieses medial angelegte Archiv eignet sich wie kein zweites, um aus der großartigen Kunstgeschichte Nordrhein-Westfalens zu erzählen und darüber Auskunft zu geben, dass sich die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst nach 1945 in Deutschland vorzugsweise im geografischen Westen der Republik und dort vor allem im Rheinland vollzog. Die ersten fotografischen Zeugnisse der Zero-Bewegung finden sich im Archiv ebenso wie die Aktionen des jungen Nam June Paik, wichtige Performances von Joseph Beuys oder die legendären Rundgänge in der Kunstakademie Düsseldorf.

Dieses Archiv ist ein einzigartiger Schatz. Denn es macht deutlich, dass künstlerische Fotografie mehr sein kann, als bloße Dokumentation. Es ist unser aller Aufgabe und das sage ich heute Abend sehr bewusst in dieser Runde, die so viele der an der Gründungsinitiative beteiligten Personen und Institutionen zusammenführt – es ist unser aller Aufgabe und Verpflichtung, darüber nachzudenken, wie man diesen Schatz in Zukunft weiterhin sichtbar machen und ihn national wie international seiner Bedeutung entsprechend erstrahlen lassen kann.

Aus diesem Grunde haben wir eine illustre Runde von Fachleuten eingeladen, die aus Salzburg, Berlin, Winterthur und andernorts angereist sind, um ihre Expertise in dieser Frage zur Verfügung zu stellen. Ihnen gilt unser besonderer Dank. Dem Fotografen und Künstler Jörg Sasse; Dr. Ludger Derenthal, Leiter der Sammlung Fotografie in der Kunstbibliothek, Berlin; Hans-Peter Frenz, Leiter des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Thomas Seelig, Direktor des Fotomuseums, Winterthur; Prof. Dr. Rolf Sachsse, HdK Saarbrücken; Prof. Ute Eskildsen, ehemalige Leiterin der Fotografischen Sammlung Folkwang Museum, Essen; sowie Dr. Kerstin Stremmel, Fotoautorin und Kuratorin, Köln.

Weiterhin umfasst mein Dank Herrn Wismer, dem Generaldirektor des Museum Kunstpalast. Bei ihm stieß unser Vorschlag für eine solche Tagung sofort auf aufmerksamem Interesse. Bei Herrn Heymer und dem Museumsteam im Kunstpalast, möchte ich mich für die Aufnahme und Organisation des morgigen Teils der Tagung bedanken.

Und schließlich auch ein ausdrücklicher Dank in eigener Sache. Frau Dr. Könches, die den Fachbereich Visuelle Kunst in der Kunststiftung leitet, hat gemeinsam mit Frau Anne Rodler, die sich als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Moderne Abteilung des Museum Kunstpalast und Kuratorin schon lange und intensiv mit dem AFORK befasst, gemeinsam das Konzept dieser Tagung erarbeitet.

Daher erlauben Sie mir zunächst, mich generell bei allen zu bedanken, die zum Gelingen der Tagung beitragen. Zunächst Ihnen, dem Publikum, dann möchte ich mich bei Frau Dr. Lockemann bedanken, die den aufwendigen Part der Moderation kurzfristig von Regina Barunke übernommen hat. Frau Könches und Frau Rodler gelang es auch noch buchstäblich in letzter Minute Dr. Bettina Lockemann als Moderatorin zu gewinnen, als die ursprünglich gesetzte Moderation kurzfristig absagen musste.

Nun, meine sehr geehrten Gäste, aber zum Programm des heutigen Abends. Wir freuen uns sehr auf den Eröffnungsvortrag unserer Veranstaltung, für den wir Frau Dr. Margit Zuckriegl aus Salzburg gewinnen konnten.

Frau Dr. Zuckriegl hat als Fotohistorikerin und Kuratorin seit über 30 Jahren die fotografische Sammlung am Museum der Moderne in Salzburg betreut und weiterentwickelt. Ihre besondere Expertise liegt auf der österreichischen Fotografie seit 1945, aber wir alle wissen, wie international Fotografie agiert. Ihr Ausstellungsportfolio, das von Brassai über Paul Strand bis zu Nobuyoshi Araki reicht, dokumentiert ebenso wie zahlreiche Publikationen ihr internationales, breit gefächertes Interessensprofil. Momentan kann man im Wiener Art space die von ihr konzipierte Ausstellung „Leo Kandl_Fotografien“ sehen. Als Kuratorin, Fotografie-Theoretikerin und Medienwissenschaftlerin hat sich Frau Zuckriegl seit diesem Jahr insbesondere auf ihre Tätigkeit als Kritikerin und Autorin konzentriert. Daneben berät sie den Fotobeirat des Bundesministeriums Wien, die Sachverständigenkommission der Salzburger Altstadterhaltung und den Beirat der Stadtgalerie Salzburg.

Frau Dr. Zuckriegl wird uns heute Abend grundlegend in die Thematik „Fotografie zwischen Dokument und Kunst“ einführen. Sehr herzlichen Dank dafür.

Schließen möchte ich, meine Damen und Herren, mit einem Zitat des niederländischen Filmemachers und Fotografen Johan van der Keuken, der 1955, als 17-jähriger sein künstlerisches Lebensprogramm wie folgt beschrieb:

»Die Fotografie ist die Kunst des heiligen Sehens, das heißt, die Bedeutung von Menschen und Dingen in deren Beziehung zueinander zu sehen, zu sehen, wie sich alles dem Wesen nach verändert durch die Zauberwirkung des Lichts, die Poesie des Alltäglichen zu sehen, das Unbegreifliche hinter dem Wahrnehmbaren zu sehen.«

Darüber hinaus kann der Fotograf

»durch seinen Umgang mit Licht, Struktur, Komposition, durch die Wahl des Standpunktes und die Beherrschung der Kontraste ebenso sehr wie andere Künstler seinem Werk seinen persönlichen Stempel aufdrücken.«

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen und uns einen anregenden Abend und eine inspirierende Tagung.



Dr. Margit Zuckriegl

Margit Zuckriegl: Fotografie zwischen Dokument und Kunst. Die Rolle des fotografischen Bildes zwischen Dokumentation und künstlerischer Produktion



Ernst Haas: Wien im Nachkrieg, 1946-1948

Der Bedeutung von fotografischen Bildern eignet Kontingenz: dem Thema dieser Tagung entsprechend soll an ausgewählten Beispielen aufgezeigt werden, dass Fotografie visuelle Inhalte transportieren, wie auch selbst Kunstwerk sein kann. Die Bedeutung von Fotografie kann sich ändern, je nach Lesart, Sichtweise, Instrumentalisierung oder intentionale Verortung. Die Positionierung und Kontextualisierung einer Fotografie in einem dokumentarischen Zusammenhang ist nicht allein auf seine referentielle Dimension zu beschränken. Das fotografische Bild kann gleichsam das Terrain der Dokumentation verlassen, transzendieren und selbst in den Kunstkontext eintreten.

Hier setzt auch der Sammlungsimpetus der Sammlung des damaligen Rupertinum, heute Museum der Moderne, in Salzburg an: Mit der Gründung des ersten Museums moderner Kunst in Salzburg wurde eine fotografische Sammlung initiiert, die nunmehr auf mehr als 20.000 Objekte angewachsen ist. Die ursprüngliche Sammlungsintention verdankt sich der beginnenden Aufmerksamkeit der späten 1970er-, beginnenden 1980er-Jahre für das „neue“ Medium der Fotografie. Damit liegt eine anfängliche Bevorzugung von „dokumentarischer“ Fotografie nahe, aber auch – durch den musealen Kontext – das Augenmerk, das auf Künstlerpersönlichkeiten gelegt wurde. **Das Museum als Ort für Fotografie:** Mit den Agenden des Museums ist

die Aufgabe, sich mit Kunstwerken und Ergebnissen künstlerischer Produktion zu befassen, verbunden. Hier gab es um 1983 den Sonderfall einer bislang nicht richtig als „Kunst“ gewerteten künstlerischen „Sprache“ – Fotografie wird damals mit der Gründung der „Österreichischen Fotogalerie“ am Rupertinum in Salzburg erstmals in unserem Land als Kunst-Form institutionalisiert.

Eine museale Sammlung hat den Auftrag, historisch relevante Kunstwerke zusammenzutragen und zu bewahren, aber gerade im Falle der Rupertinum-Sammlung ist diese bis heute stark zeitgenössisch orientiert und damit auch darin tätig, Historie zu bilden, mehr als Historie abzubilden oder das Bild von Geschichte zu vermitteln.

Jeder Sammlung ist Historizität inhärent, dennoch möchte ich mir bei meinem Kollegen, dem Kritiker und Kurator, Radiogestalter und Popmusikexegeten Thomas Mießgang den Begriff der „Hauntologie“ ausborgen und die These aufstellen, dass jede Sammlung immer einem „hauntologischen“ Prinzip folgt, d. h. das Phänomen aufzeigt, dass die Vergangenheit Gültigkeit in der Gegenwart besitzt, und damit das Nicht-Beendetsein der Vergangenheit erkennt.

Wir sind also mit der Museumsarbeit den Denkweisen der Vergangenheit in ihrer gegenwärtigen Wirkung auf der Spur.

Will man mit einer Sammlung Vergangenheit lediglich konservieren, die Sammlung als Vergangenheitsspeicher sehen und zur Verfügung halten?

Oder wird die Vergangenheit auf ihre heutige Gültigkeit hin abgefragt; die Sammlung als Diskursmaschinerie eingesetzt? Will man dieser zweiten Intention folgen, so ergibt sich der Befund, dass Historie nicht bloß das Vergangene ist, dass Geschichte nichts Abgeschlossenes ist.

Und dass jede Sammlung ein Kontinuum darstellt, in dem sich im besten Fall historisch „Altes“ mit aktuell „Neu Hinzugekommenem“ zu einem Sinngebäude zusammenschließt:

Die Sammlungsobjekte erreichen damit in der Zusammenschau den Charakter von „Über-Subjektivität“.



Ernst Haas: Homecoming Prisoners, aus: Wien im Nachkrieg, 1946-1948



Inge Morath: Alberto Giacometti in seinem Atelier, Paris, 1958

Das Künstlerporträt fungiert als Mittler zwischen Dokument und Kunst; eine Ausnahmefotografin gerade im Bereich der situativ zupackenden Momentfotografie und der minutiösen Menschenzeichnung ist Inge Morath. Ihre Porträts von Künstler_innen sind mehr als Dokumente der individuellen Physiognomie, sie sind im Sinne Hans Georg Gadamer's Bilder der „Über-Subjektivität“.

Gadamer weicht in seiner Theorie über das Betrachten von Kunst von der Psychologie des Betrachters ab und vergegenständlicht die Authentizität des Kunstwerks:

„Das Subjekt der Erfahrung von Kunst, also das, was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst“. Gadamer erteilt damit einem individuell interpretierenden Zugang eine Absage, wie auch einer inhaltlich referentiellen Ausdeutung. Ein Porträt stellt eben nicht nur eine bestimmte Person dar, sondern hat visuell auktoriale Kompetenz. Es gehört zum bildlichen Kanon einer Künstlerpersönlichkeit und vermittelt seine Handschrift. Gadamer konstatiert damit die souveräne Autorität des Werkes.

Im Zwischenbereich von Dokumentation und Kunst, von künstlerischer Autorschaft und berichtender Abbildung bewegen sich die fotografischen und medialen Bilder von ephemeren Kunstergebnissen. Es ist immer wieder, seit Fluxus, Happening, Performance oder Aktionismus, ein Streitthema und ein weitreichender Diskurs, wie die auktoriale Urhebererschaft von Dokumenten



Ludwig Hoffenreich: Günter Brus: Wiener Spaziergang, 1965

rund um diese Kunstrichtungen einzuordnen ist. Hier waren es in den letzten Jahren und Jahrzehnten gerade die Museen und die Sammlungen, die wesentlich dazu beigetragen haben, dass neben dem Autor, der performenden, konzipierenden Künstlerpersönlichkeit auch selbstständig agierende und durch ihre künstlerische Handschrift charakterisierte Fotografen_innen und Filmschaffende zu ihrem Recht und ihrer entsprechenden Erwähnung kamen.

Anders als Archive, in denen streng nach Faktizität und Zuordnung zu Ereignissen und Personen vorgegangen wird, ist eine Museumssammlung (auch) ein Referenzraum für Bedeutungen. Wie ändert sich die Rolle des Autors, die Bedeutung der Autorschaft im Kunstkontext?

Michel Foucault nannte es die „Unsicherheit des Opus“, als er Fragen nach dem auktorialen Prinzip stellte und vermutete pointiert, dass das Subjekt des Kunstwerkes (Autor) zurücktritt zugunsten des Themas (welches durch einen Akteur vorgetragen würde). Wenn Roland Barthes den „Tod des Autors“ konstatiert, so bezieht er sich auf das Schreiben als einen multidimensionalen Raum, in dem nicht ein Autor, sondern die Sprache spricht. Im Weiteren könnte man den Aktionismus damit als einen offenen Raum bezeichnen, in dem nicht nur die performende Person agiert, sondern „Kunst geschieht“. Somit haben dokumentierende Strategien und historische Dokumente ihre kunstimmanente Bedeutung und garantieren die Relativität des historischen Ereignisses für das Heute. Der Wiener Aktionismus wird heute als kunsthistorisch bedeutsame Periode der Dekonstruktion gängiger ästhetischer Konzepte angesehen. Die Torpedierung einer bürgerlichen Geschmacksdiktatur hatte als Sprengkraft ganz andere Quellen und Wurzeln als akademische Bildung oder Traditionen: die bis heute sakrosankten vier Protagonisten des Wiener Aktionismus, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Otto Muehl und Günter Brus (die damit auch ein männlich dominiertes, anti-feministisches Erscheinungsbild des Aktionismus zementierten) knüpften bei kulturhistorischen Ansätzen an, die in der damaligen Kunstrezeption bildlich nicht konnotiert oder bekannt waren: dem gestischen und existenziellen Expressionismus eines Egon Schiele oder frühen Kokoschkas, dem „Unbewussten“ Sigmund Freuds, surrealen und tachistischen Tendenzen. In ihrem Verständnis für das eigene Tun waren Dokumentation und Bewahrung der Ereignishaftigkeit der Aktionen präsent, die engagierten Fotografen und Filmer waren Freunde, Mitstreiter, Mit-Agierende, oft kongenial im medialen Bereich versiert, bisweilen auch zu selbstständig in ihrer künstlerischen Handschrift – bis hin zu Zerwürfnissen.

Der mediale Transformationsprozess von der unmittelbar zeit-

lich konnotierten Aktion hin zum entmaterialisierten, mediatisierten Bild ist für uns spätere Rezipienten bedeutungsvoll. Das Bild einer Aktion ist nicht die Aktion selbst – und führt zu anderen Bewertungen. Der Entmaterialisierung von Kunst muss damit Rechnung getragen werden, das „hauntologische Prinzip“ kommt zur Anwendung: wir „erleben“ die Bedeutung von etwas Vergangenen in seiner Gültigkeit für das Heute. Und wir sehen Bilder in ihrer kontingenten Mehrsprachigkeit zwischen dokumentiertem Inhalt und künstlerischer Produktion. Schließen möchte ich mit dem Beispiel eines „medialen“ Transfers aus dem nicht-fotografischen Bereich, einem Beispiel für die Kontingenz von Kunstwerken, deren Nicht-Abgeschlossenheit in der eigenen Vergangenheit und einem über-subjektiven Bedeutungsrahmen: Der britische Autor und Keramiker Edmund de Waal hat in seiner Installation „Lichtzwang“ eine Anzahl gleichförmiger weißer Keramikgefäße aufgereiht und mit dem Titel auf ein Gedicht von Paul Celan angespielt, dem es ebenfalls um das Artikulieren des Vergangenen in Werken der Gegenwart ging; es gehe um den Versuch, so Celan, in „dieser, unseren Zeit, das Zeitlose, das Ewige, das Morgen-Gestern zu erreichen.“



Hélène Binet: Edmund de Waal, Installation „Porcelain Room“ im Geffrye Museum, London, 2001

(gekürzte und in der Formulierung leicht adaptierte Fassung des Vortrags)

Guten Morgen. Ich begrüße Sie sehr herzlich zum zweiten Tag unserer Tagung. Ein paar Personen möchte ich danken, einerseits Barbara Könches als Vertreterin der Kunststiftung NRW, dann Stephan von Wiese als vormaligen Leiter der Moderne und mit den Fotografen Gründer des AFORK, dann Anne Rodler, die das AFORK betreut und diese Tagung zusammen mit Barbara Könches konzipiert hat. Es geht hier auch um das Thema »Hinter dem Vorhang«. Museumsarbeit soll laut sein. Und für das, was hinter der Bühne passiert oder für das, was in diesem Amalgam passiert, aus dem dann tatsächlich Kunst und Ausstellungen entstehen, gibt es oft kaum Geld. Insofern war das ein sehr glücklicher Moment vor 13 Jahren, als die Kunststiftung NRW, die Fotografen und Stephan von Wiese das AFORK gründeten. Im Prinzip ist es die Keimzelle von etwas, das wir seit zehn Jahren als Dokumentationszentrum des Museum Kunstpalast bezeichnen, das noch keinen Ort hat, aber viele Materialien umfasst wie zum Beispiel den Nachlass der Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm.

Das sind alles ganz wichtige Elemente. Wir haben das Dokumentationszentrum noch nicht, aber irgendwann wird es seinen Platz finden. Insofern freue ich mich auf die Diskussionen heute. Es geht nicht um die Düsseldorfer Fotoschule, sondern darum, was die andere Fotografie kann, die zum Teil auch Kunstfotografie ist. Was kann sie für das Verständnis unserer Geschichte, nicht nur der Kunstgeschichte, bieten? Jörg Sasse ist anwesend, und es geht mir um dieses Verhältnis von Kunstfotografie und Fotografie als Dokumentation zur Kunstszene. Der letzte große Ankauf, den wir für das AFORK gemacht haben, ist ein Konvolut von ihm. Wir haben über den Preis gesprochen, was schwierig ist. Kunst ist es nicht, aber natürlich schon, und um das geht es heute auch. Vielen Dank.



Jörg Sasse, Prof. Rolf Sachsse, Dr. Ludger Derenthal, Dr. Bettina Lockemann

Künstlerische Dokumentarfotografie / Fotografie als Teil der Kunstgeschichte bzw. des Museums, mit: Jörg Sasse, Bildender Künstler, Brandenburg; Prof. Dr. Rolf Sachsse, HdK Saarbrücken; Dr. Ludger Derenthal, Leiter der Sammlung Fotografie in der Kunst- bibliothek, Berlin

Bettina Lockemann: Wir haben drei Gesprächsrunden, die wir im Kontext des AFORK, dem Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene, bestreiten und werden uns mit Fragen des Archivs und der Ausrichtung eines Kunstdokuments beschäftigen. Welche Rolle spielt die Fotografie für das Archiv, welche Rolle spielt diese Art der Fotografie für die Kunstgeschichte?

Ich stelle zunächst die Gäste der ersten Runde vor. Ganz rechts sitzt der Fotokünstler Jörg Sasse. Von 2003 bis 2008 war er Professor für Dokumentarfotografie in Essen. Er beschäftigt sich seit den 1980er-Jahren mit Datenbanken und hat dann in den frühen 1990er-Jahren mit der Arbeit an Bilddatenbanken begonnen. Einige seiner Arbeiten sind als analoge Datenbanken unter dem Titel „Speicher“ umgesetzt. Neben ihm sitzt Prof. Rolf Sachsse. Er ist Professor für Designgeschichte und -theorie sowie Prorektor für Lehre und Wissenschaft an der Hochschule der Bildenden Künste Saar und arbeitet als Schriftsteller und Kurator. Seine Arbeitsschwerpunkte sind das Verhältnis von Architekturfotografie und Computergames. Als Dritten in der Runde möchte ich Dr. Ludger Derenthal vorstellen. Er leitet seit 2003 die Sammlung Fotografie der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin. Zuvor lehrte er von 1997 bis 2003 am Institut für Kunstgeschichte der Ruhr-Universität Bochum und war Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin und Member des Institute for Advanced Studies in Princeton. Einer seiner Schwerpunkte liegt auf der Fotografie vom 19. bis zum 21. Jahrhundert.

Margit Zuckriegl hat gestern in ihrem Vortrag zum Thema „Fotografie zwischen Kunst und Dokument“ den Satz „Das Bild kann die Seiten wechseln“ erwähnt, mit dem ich beginnen möchte. Was heute vielleicht als Knipsfoto oder Dokumentation eines Ausstellungssettings gedacht ist, kann morgen zu einer künstlerischen Position werden. Jörg Sasse hat einige Bilder mitgebracht, er könnte zunächst etwas zu ihrer Genese sagen und danach erläutern, wie sie in das AFORK gelangt sind. Dann können wir das in Bezug zu den verschiedenen Erscheinungsweisen des fotografischen Bildes setzen.

Jörg Sasse: Das war am Anfang meines Studiums. Ich habe, obwohl es in den 80er-Jahren oder jedenfalls im Umfeld der Akademie ungewöhnlich war, relativ viel geknipst. Während in den 1970er-Jahren viel Performatives passierte, war das in den 80ern nicht üblich. Ich hatte eine Minox-Kleinbildkamera, und die Fotografie diente mir oft als Überlebenshilfe. Wenn man die Kamera zwischen sich und die Welt hält, hat man mehr Möglichkeiten, Distanz zu schaffen und zu reflektieren, wo man sich gerade befindet. Für mich war das eine Hilfe beim Ankommen. Die Fotos von mir, die in die Sammlung gehen, sind Bilder meiner Studienzeit der Jahre '82 bis '87. Einige wenige sind aus den drei darauf folgenden Jahren.



Jörg Sasse: Luise Kimme
mit Zeitschrift, 1982



Jörg Sasse: Thomas Wiesner, 1983



Jörg Sasse: Bertram Jesdinsky,
1982 und 1983

Hier möchte ich ein Foto von Luise Kimme mit einer Studierenden zeigen, an deren Vornamen ich mich nicht mehr erinnere. Ich habe bei der Bildauswahl intensiv nach Namen von Personen, die ich kannte, recherchiert. Alle waren nicht herauszubekommen. Luise Kimme war die einzige Professorin, die für die ersten zwei Semester, dem Orientierungsbereich, zuständig war.

Als nächstes ein Foto von Thomas, den ich sehr geschätzt habe. Er arbeitete in einem Raum, in dem sich eine Gruppe von Studierenden befand, die alle das nachmachten, was zu der Zeit in den Kunstmagazinen zu sehen war, die Wilden. Deswegen ist es schön, dass man im Hintergrund eines dieser großformatigen Arbeiten in Acryl sieht. Diese Aufnahmen habe ich nicht mit der Ankündigung „ich fotografiere jetzt“ gemacht. Alle haben sich daran gewöhnt, dass ich immer durch diese fünf verschiedenen Räume mit der Kamera gelaufen bin und fotografiert habe. Irgendwann war das normal. Wer mit Fotografie zu tun hat, weiß, dass es einen Gewöhnungseffekt gibt und die Leute nicht mehr auf eine Kamera reagieren, wenn man dazugehört, sowieso nicht. Deswegen ist diese Sicht, die von innen kommt, eine fundamental andere als die desjenigen, der zu einem Event geht. Ich blicke jetzt hier auf die Wand von Nic Tenwiggenhorn, der seine Figuren im Bild mehr inszeniert, aber selbst Teil der Szene war. Da sind die Übergänge sicherlich fließend.

Zwei Fotos von Bertram Jesdinsky, der früh im Kunstmuseum (heute Museum Kunstpalast) eine Einzelausstellung hatte. Er zeichnet vermutlich die „Marktwirtschaft“ von Bim Reinhard am Markt, ihre Bar, die sie nach dem Creamcheese eröffnete. Hier überrasche ich ihn bei der Arbeit, aber das war auch okay, weil er Aufmerksamkeit mochte. Es gibt noch ein zweites Bild von ihm, das eher seine Haltung zeigt, seine Distanz. Er war als junger Künstler sehr erfolgreich, kam aber sehr ins Zweifeln mit sich selbst und brachte sich mit 32 um.

Eine meiner ersten Begegnungen an der Akademie war mit Inge Mahn, meiner Lehrerin im Orientierungsbereich. Sie kam zu uns und sagte: „Jetzt müssen Sie alle erst mal damit klarkommen oder realisieren, dass Sie jetzt Künstler sind“. Ich war der einzige, der laut protestiert hat. Ich war nicht Künstler, weil ich gerade an der Kunstakademie angefangen hatte. Außerdem wusste ich nicht, was das war und ob ich das sein wollte. Hier gibt es einen Bogen zu unserem Thema. Ich weiß auch nicht, ob ich Fotograf sein will oder soll. Ich habe diese Bilder nicht in der Absicht gemacht, sie 30 oder 35 Jahre später hier zu zeigen. Es ist aber verrückt, was für eine Funktion sie nun haben. Ich bin aus einem ganz persönlich motivierten Grund darauf gekommen, mich wieder mehr mit den 80er-Jahren zu beschäftigen, vor allem wollte ich erfahren, welche Zeitgenossen nicht mehr



Jörg Sasse: Herbert Kern, 1983



Jörg Sasse: Ulrich Krempel,
Rüdiger Pfeffer, 1983



Jörg Sasse: Stefan Ettliger, 1982



Jörg Sasse: Thomas Ruff, 1984

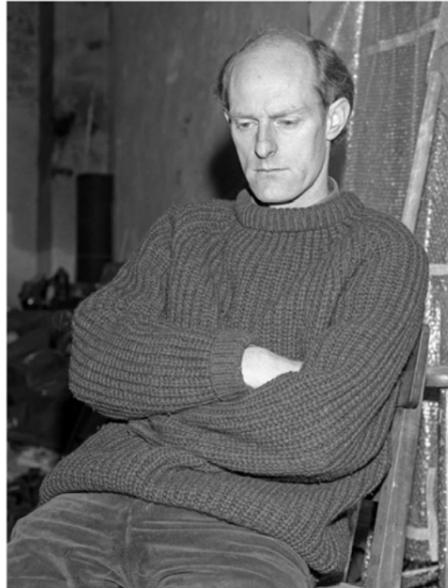
leben. Dabei habe ich dann gesehen, je tiefer ich in mein Archiv eindrang, dass meine Fotos ein Stück dieser frühen 80er-Jahre aus einer anderen Sicht erzählen. Ich hatte später Beat Wismer einige Bilder gezeigt und fand diese Vorstellung erstmals gut, meine Fotos in dieses AFORK-Archiv zu geben, als „Gegengewicht“ mit dem Blick von innen.

In einem anderen Raum war Gerhard Martini, gerade Ex-Schüler von Gerhard Richter, der Lehrbeauftragter war. Richter wollte Einfluss auf den Nachwuchs nehmen und zuerst Maltechniken vermittelt wissen. Das Foto von Herbert Kern, der hier seine Hand abmalt, zeigt das ganz schön. Thomas, der die wilde Malerei gemacht hat, arbeitete im Raum nebenan.

Zum Abschluss des Orientierungsbereiches gab es jährlich eine Art Klassenfahrt. Das Land NRW besitzt in der Eifel ein Land Schulheim aus den 30er-Jahren. Es ist ein grenzwertiger Bau, aber die Kunststudierenden haben das immer schnell verwandelt und sehr viel draußen gearbeitet. Ulrich Krempel steht hier mit Rüdiger Pfeffer, der später Grafiker wurde und die Bibel als Comic umgesetzt hat. Rüdiger baute mit Birgit Werrer auf einen Hügel einen fünf Meter hohen Stuhl, an dem sich viele beteiligten.

Auch das ist ein Schnappschuss. Es existierten „Institutionen“ vor WP8 wie z.B. das Asta-Café, in dem man Kaffee für 40 Pfennig bekam. Dort gab es auch eine Zeit lang Kaffee gegen eine Zeichnung. Die zwei Protagonisten Stefan Ettliger und Heinz Hausmann machten das Café fast immer. Es war eine Schnittstelle, der einzige Kommunikationspunkt der Akademie. Viele meiner Generation sind vielleicht an dem „Schutzraum Kunstakademie“ gescheitert, aus übermäßigem Respekt vor dem, was da ist, und vor der Historie des Ganzen.

Hier ein Foto meines Studienkollegen Thomas Ruff. Wir haben zusammen das Farblabor in der Außenstelle in der Karl-Anton-Straße betrieben. Es gab niemanden, der dafür bezahlt wurde wie in Essen an der Hochschule, wo es immer jemanden gab, der die Chemie anrührte und sich um die Maschinen kümmerte. Wir mussten das alles selbst machen. Bei analogen Farbvergrößerungen gibt es regelmäßige Wartezeiten bei den Proben. Dabei haben Thomas Ruff und ich uns auch geknipst. Im Vorraum der Farbdunkelkammer hat er seine berühmten Porträts begonnen. Auf seinen farbigen Hintergründen entstanden dort auch meine ersten Stillleben, die ich nur zum Teil vor 15 Jahren veröffentlicht habe. Davon gibt es über fünf Jahre eine ganze Reihe. Das Foto von Thomas ist posiert und trotzdem ist das sehr nah und freundschaftlich.



Jörg Sasse: Tony Cragg, 1984

Tony Cragg hatte eine Dozentur im Orientierungsbereich. Ich habe früh angefangen, für ihn Auftragsfotos zu machen. Bis 1986 habe ich einen großen Teil seiner Kunst dokumentiert. Ich gab ihm immer alle Negative, hauptsächlich Großbildnegative, weil ich mit der Verwaltung eines Archivs von Kunstfotos nichts zu tun haben wollte. Dias sind selten entstanden. Für eine spezielle Presseanfrage brauchte er Schwarz-Weiß-Bilder aus dem Atelier. Das hier gezeigte ist wohl am stärksten inszeniert. In meinem AFORK-Konvolut sind vier oder fünf Bilder dieser Session, auf denen man genau sehen kann, dass er diesen Pullover extra dafür angeschafft hat. Auf manchen Fotos hat er ihn noch nicht an und lacht darüber, dass er so riesig aussieht. Dann gibt es noch ein Foto, auf dem er einfach privat ist. Man merkt, dass er den Fotografen kennt und dass man hier eine Verabredung hat, um ein „Image“ zu kreieren. Ich will jedoch mit diesem letzten Bild auch diese Spannweite der Differenzen zeigen. Was sehen wir eigentlich, wenn wir Fotografien von Zeitgenossen in einer bestimmten Situation sehen? Was vermittelt dieses Medium? Wie wichtig ist die Absprache in dem Moment der Aufnahme?

Bettina Lockemann: Sie sagen, dass diese Fotos geknipst und nebenbei, ohne die Intention, sie eines Tages an ein Museum zu verkaufen, entstanden sind. Lassen Sie uns darüber sprechen, wie dieser Prozess vom Knipsbild bis zur Projektion hier im Museum verlief.

Rolf Sachsse: 1956 hat Max Bill im ersten Curriculum der Ulmer Hochschule für Gestaltung geschrieben: Fotografieren ist wie telefonieren oder kritzeln. Der Akt des Fotografierens selbst ist eben ein Akt, wie Sie ihn jetzt ganz perfekt über die ganze Reihe beschrieben haben. Man macht erstmal etwas, um sich seiner raumzeitlichen Situation zu vergewissern, man macht etwas, um die eigene Position, auch die soziale Position zu fixieren und man denkt darüber nach, dass dann irgendwann Bilder übrig bleiben. Aber was die Bilder dann tun und wie sie es tun, ist überhaupt nicht Bestandteil des Fotografierens. Es ist ja auch eine sehr simple Wahrheit: Nicht alles, was gemalt ist, nicht alles, was gezeichnet ist, ist automatisch Kunst, sondern muss dazu einen Prozess durchlaufen, der zwischen Intention und Rezeption im Prinzip sehr ähnlich dem ist, was ein Ökonomehistoriker wie Joseph Schumpeter als Innovation bezeichnet hat, für die es auch drei Schritte gibt. Das ist der eine Punkt. Der andere Punkt ist natürlich der, dass die Fotografie in dem Indexikalischen, in dem, was sie bindet an die Realität, und das war ja auch gerade Ihr großes Thema in Ihrer eigenen Arbeit Herr Sasse immer wieder eine sehr ähnliche Funktion hat wie Sprache und dass man in Sprache viel sagen kann, dass aber Spra-

che auch Metaebenen sowohl in die Lyrik wie in die Wissenschaft hinein bekommt. Eine ähnliche Offenheit hat die Fotografie auch. Für mich war spannend, wie die verschiedenen Schichtungen abliefen, wie Fotografie erkannt wurde. Als ich Mitte der 1960er-Jahre eine Fotografenlehre gemacht habe, waren wir Zulieferer für die Designindustrie und Architektur. Wir hatten zwar einen gewissen eigenständigen, ästhetischen Wert in unseren Produkten, aber der war eher gering. Der war einfach nur ein Teil eines größeren Ganzen namens Design oder namens Architektur oder namens Irgendetwas. Heute können wir einfach feststellen, dass Fotografie in erster Linie an dieser Stelle mal eine geschichtliche Quelle ist. Das, was Sie jetzt gerade berichtet haben, sind Notationen zur Geschichte der Akademie, weil eben einfach so viel Zeit drübergegangen ist, dass jetzt ein Selektionsprozess einsetzt, was soll zur Geschichte gehören, was gehört nicht zur Geschichte, was verschwindet durch die Ritzen, was überlebt. Das macht ja auch die Wiederentdeckungen eines solchen Archivs aus, also dass man dann in einem solchen Archiv selbst auch etwas wieder entdecken kann. Der Archivar hat zu sammeln und zu erschließen, aber nicht zu gewichten. Das sollen dann die machen, die das Archiv nutzen. Also haben wir im Prinzip alle Ebenen in jedem Bild. Für mich eigentlich eine der letzten Stufen, die ich am Rande immer miterlebt habe. Ich habe einen sehr kritischen Umgang mit dem Thema Kunst. In dieser Hinsicht ist die durchaus interessante Erkenntnis, dass ich in den letzten 15, 20 Jahren nebenbei einen großen Teil von Historikern überzeugen konnte, dass Fotos eine Quelle sind. Das ist eine relativ neue Erkenntnis in der Geschichtswissenschaft, speziell in der Zeitgeschichte. Das hat mir viele Aha-Erlebnisse verschafft genau in dem Umkehrschluss zu dem, was Sie beschrieben haben. Sie kennen die Kunstgeschichte, Sie kennen die Geschichte der Künste, Sie kennen das ganze Umfeld und setzen die Geschichte voraus. Ich kann beides voraussetzen, wundere mich aber, dass die Geschichte bisher überhaupt noch keinen Umgang hatte mit den Bildern, sie lernt es gerade. Die nächste Stufe ist, dass auch die Geschichte jetzt akustische oder audiovisuelle Elemente als historische Quelle akzeptieren lernen muss. Da sind wir noch gar nicht dran. Aber alle diese Archivarbeiten hier haben über den Zusammenhang aus der Kunst und vielleicht ein Erkennen als künstlerische Arbeit noch einen ganz für mich entscheidenden Grund: Sie repräsentieren eine Form von Geschichte, die sonst anderweitig in anderen Medien nicht zu liefern ist und die sonst nicht mehr da wäre. Insofern ist das schon eine ungeheuer wichtige Erweiterung.

Ludger Derenthal:

Daran würde ich gerne anknüpfen und die Bilder zeigen, die ich mitgebracht habe. Ich denke, dass nicht die Fotografie oder die Bilder ihre Bedeutung wechseln, sondern unterschiedliche Interessen an sie herangetragen werden. Es ist alles in diesen Bildern enthalten, aber in dem Moment, in dem ich mit einer anderen Perspektive darauf schaue, werde ich anders geleitet. Die Sammlung Fotografie der Kunstbibliothek in Berlin gibt es seit 149 Jahren. Sie ist also eine sehr alte Sammlung, die damals als Bilddokumentation für das Museum für Kunstgewerbe angelegt wurde und all das einsammeln sollte, was man im Original nicht haben konnte. Da gehörte zum Beispiel Architektur dazu.



Henri Bedford Lemerre: London, Royal Architectural Museum, Gipsabguss eines Schlusssteins aus Westminster Abbey, um 1874

Sie sehen von Henry Bedford Lemere die Fotografie des Gipsabgusses eines Schlusssteins aus Westminster Abbey, um 1874 entstanden. Das heißt, dass schon mehrere Interessen an dieses Bild herangetragen worden sind, bevor es überhaupt gemacht wurde. Zunächst musste ein Gipsabguss hergestellt werden. Der gelangte ins Royal Architectural Museum. Dann hat das Museum selbst einen Fotografen beauftragt, die eigenen Bestände zu fotografieren. Und es gab wiederum eine Sammlung in Deutschland, die sagte: Wir brauchen auch eine Dokumentation dieses Schlusssteins. Das Bild liegt daraufhin Jahrzehnte in der Sammlung und wird 2010 in der Ausstellung zur Architekturfotografie gezeigt. Natürlich wird es dort dann nicht so ausgestellt, wie es in der Sammlung aufbewahrt wird, sondern in ein Passepartout und einen Rahmen gesteckt. Dadurch bekommt es einen völlig anderen Anblick für das Publikum, das tatsächlich nicht mehr diese Geschichte im Hintergrund haben kann.



Fotograf unbekannt: Rudolf Siemering, Germania-Denkmal von, Festdekoration beim Einzug der Truppen in Berlin, 1871

Die nächste Fotografie von 1870–71 ist auch aus diesen frühen Jahren der Sammlung. Der Fotograf ist unbekannt, weil sein Name damals niemanden interessierte.

Die Fotografie zeigt das Germania-Denkmal von Rudolf Siemering, die Festdekoration beim Einzug der Truppen in Berlin 1871, und wurde von der Sammlung Fotografie im selben Jahr erworben. Das bedeutet, dass man tagesaktuell gekauft, das Foto beschriftet, mit Siegeln und Stempeln versehen und versucht hat, eine Dokumentation zu dem, was damals an zeitgenössischer Kunst entstanden ist, zu erstellen. Bei so einer Fotografie weiß ich noch nicht, welches Interesse ich daran entwickeln könnte, außer dass ich sie als Zeitdokument sehe und, so wie Herr Sachsse es geschildert hat, versucht habe, sie in die Dokumentation, also unsere Museumsdatenbank einzuarbeiten. Das ist also eine Fotografie, die dann vielleicht erst spätere Forschergenerationen interessieren könnte.



Frank Cousins: Hauseingänge in Germantown, um 1910

Bei den nächsten beiden Beispielen ist dieses Interesse schon da. Das sind Aufnahmen des Fotografen Frank Cousins, der um 1910 in Salem/Massachusetts gearbeitet und die Kolonialarchitektur an der Ostküste der USA fotografiert hat.



Eugène Atget: Hôtel du Marquis de Chantosme, rue de Tournon, 6, 1900

Er hat das mit der Vorstellung gemacht, er könne zur Rettung der Architektur mit Hilfe der Fotografie beitragen. Gleichzeitig wollte er den Architekten seiner Zeit mit diesen Architekturbeispielen in Bildern Anregungen für die eigene Arbeit geben. Er hat ein Buch mit dem Titel „Fifty Salem Doorways“ veröffentlicht, 50 Treppeneingänge zu Häusern in Salem. Natürlich hat man beim Blättern in diesem Buch heutzutage die typologische Fotografie der Bechers im Hinterkopf, die hier jedoch noch nicht ganz so streng ist. Aber sie ist schon in der Fotografie selbst angelegt, weil sie als Medium zum Ziel hat, das Vielfältige und das Vergleichbare zu zeigen. Wir beschäftigen uns in der Sammlung Fotografie mit dieser Fotografie in ihrer gesamten Erscheinung, also nicht nur mit dem Bildmotiv selbst, sondern mit dem Bild als Fotoobjekt. Es gibt dazu das Forschungsprojekt „Foto-Objekte“, in dem es darum geht, wie man diese Bilder wieder in den Kontext zurückversetzt, aus dem sie geschaffen worden sind und welche Geschichte sie in der Sammlung selbst hatten. Sie sehen, dass da zwei Kartons nebeneinander gelegt sind, die ursprünglich zusammengehörten. Das liegt schlichtweg daran, dass man in den 1970er-Jahren kein so großes Interesse mehr an diesen Fotografien hatte und versucht hat, sie in kleinere, platzsparende Kartons zu legen. Das ist für diese Fotos noch gut gegangen, andere Fotografien hingegen wurden dabei zerschnitten. Sie können auch sehen, dass im Laufe der Zeit unterschiedliche Beschriftungen darauf gekommen sind, links unten die alte Beschriftung und rechts mit Filzstift diejenige aus den 1970er-Jahren. Diese Indizien helfen uns sehr, die Geschichte dieser Fotografie ein Stück weit wiederzufinden.

Die nächste Aufnahme aus der Zeit um 1900 ist von Eugène Atget, der damals als Fotograf noch nicht berühmt war. Der damalige Direktor der Kunstbibliothek ist nach Paris gefahren, um Dokumentationen von Pariser Gebäuden und z. B. dem Schloss in Versailles zu kaufen.

Von Atget wurden von ihm 120 Fotos gekauft und in der Sammlung unter dem Stichwort Paris einsortiert. In diesem Fall handelt es sich um eine Aufnahme des Treppenhauses im Hôtel du Marquis de Chantosme, rue de Tournon. Dieses Foto wurde 1903 erworben. 1994 wurde es dann nicht mehr als Architekturdokumentation, aus Paris, sondern in einer Retrospektive der Fotos von Eugène Atget gezeigt.

Ein Gegenbeispiel für eine andere Umgangsform mit Fotografie bietet das nächste Motiv.

Um 1910 wurde in der Kunstbibliothek Fotografie auch als Fotografie gesammelt. Das heißt, es ging nicht darum, wer oder was abgebildet wird, sondern darum, ob es eine gute Fotografie ist. Dazu zählen damals Fotografien jener Strömung, die Piktoralis-



Malcolm Arbuthnot [d.i. Parsons, Malcolm Lewin Stockdale]: William Nicholson, 1910

mus oder Kunstfotografie genannt wurde und die von der Kunstbibliothek sehr umfangreich gekauft wurde. Wir haben hier von Malcolm Arbuthnot, das Pseudonym von Malcolm Lewin Stockdale, eine Porträtfotografie des Malers William Nicholson. Sie wurde 1910 aufgenommen und 1914 erworben. Heutzutage würde man vielleicht eher schauen, welche Pose sie darstellt. In welcher Tradition sieht sich der Maler hier, wie stellt er sich dem Fotografen gegenüber? Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum gibt



Willy Römer: Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, 1924 / Die Verantwortlichen der „Ersten Russischen Kunstausstellung“ 1922, von links nach rechts: David Sterenberg, D. Marianov, Nathan Altmann, Naum Gabo und Friedrich Lutz (Direktor der Galerie van Diemen) / Internationale Dada-Messe 1920, „Deutschlands Größe und Untergang“ von Johannes Baader / Leo von König, 1931

es zurzeit eine Ausstellung, in der ein wunderbares Porträt von Fantin-Latour mit einem Maler in ähnlicher Pose zu sehen ist. Das heißt, dass man da jetzt gleichermaßen kunsthistorische wie kunstsoziologische Fragestellungen an dieses Bild richten würde. Für mich ist es weiterhin ein Beleg dafür, wie man mit Hilfe jetziger Vorstellungen auf diese Bilder anders sehen kann. All das ist in den Bildern enthalten, aber die Bilder würden dabei nicht selber ihre Funktion wechseln.

Die nächsten Bilder zeigen vier Fotografien aus dem Archiv Willy Römer, einer Presseagentur der 1920er-/30er-Jahre, von der wir ungefähr 50.000 Negative und auch wiederum 40.000 positive Kontaktabzüge besitzen.



Fotograf unbekannt: Ausstellung „Film und Foto“, Berlin, 1929

Das sind zum einen Fotografien aus der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums. Auf der linken Seite oben ist die Aktklasse zu sehen und darunter der Maler Leo von König, der dort gelehrt hat, dann die erste russische Kunstausstellung 1920 rechts oben in der Galerie Van Diemen und darunter die internationale Dada-Messe 1920 mit der Skulptur „Deutschlands Größe und Untergang“ von Johannes Bader, der selbst auch zu sehen ist. Die Fotoagentur Römer war eine Presseagentur, die durch alle möglichen Studios und Messen gegangen ist, um tagesaktuell die Kunstszene zu dokumentieren. Wir betrachten sie mit der Frage, ob uns daran heute noch etwas interessiert. Bei den Bildern links ist das eher zweifelhaft. Die Bilder rechts hingegen können wir immer noch über unsere Bildagentur gut kommerziell auswerten, weil sie kunstgeschichtlich eine Rolle spielen. In der Kunstbibliothek gab es in den 20er-Jahren und den frühen 30er-Jahren auch Fotografieausstellungen.

Das ist die berühmteste Ausstellung, die bei uns stattgefunden hat, die Film und Foto des Deutschen Werkbunds 1929, FIFO abgekürzt. Diese Ausstellung hat alles, was es an moderner Fotografie – das sogenannte Neue Sehen, die Neue Sachlichkeit – damals gegeben hat, präsentiert. Da waren etwa alle berühmten Fotografen von Man Ray bis Moholy-Nagy in einer Ausstellung zur Geschichte der Fotografie zu sehen. Das zeigt die Aufnahme, die Sie auf der linken Seite oben sehen. Damals nahte schon das 100-jährige Jubiläum der Erfindung der Fotografie. Das heißt, das Bewusstsein für die Geschichte des Mediums war in den 20ern und frühen 30er-Jahren schon entwickelt, aber dies hat sich dann recht bald ziemlich radikal gewandelt. 1933 wurde die Kunstbibliothek aus ihrem eigenen Gebäude vertrieben, der Direktor war jüdischer Herkunft und musste ins Exil gehen. Die Fotografien, die man in den 20er-Jahren gekauft hatte, zu denen Ausstellungen, Vorträge und Tagungen veranstaltet wurden, konnten nun nicht mehr gezeigt werden. Sie sind in Kisten gelandet, die bis in die 1990er-



Eugène Druet: Auguste Rodin, das Denkmal für Honoré de Balzac im Atelier du Dépôt des marbres, im Hintergrund das in Gips getränkte Mantelmodell, 1896-1900



Ryuji Myamoto: Pergamonmuseum, Skulpturendepot der Antikensammlung, Februar 2000

Jahre geschlossen blieben.

Diese folgende Aufnahme, die die Produktion eines Kunstwerkst zeigt, hat gleich zwei Urheber.

Sie sehen auf dem Foto von Eugène Druet das Denkmal von Auguste Rodin für Honoré de Balzac im Atelier du Dépôt des marbres und im Hintergrund das in Gips getränkte Malermantelmodell. Das Foto aus der Zeit von 1896 bis 1900 wurde von Hugo von Tschudi 1903 für die Nationalgalerie erworben, also auch sehr früh. Unten sehen Sie zwei Signaturen, von Druet sowie von Rodin. Rodin hat schon damals gesagt, dass diese Fotografie aus eigenem Recht für etwas stehen könnte, was er selbst produziert habe. Und dies wird hier gültig dargestellt und durch die Signaturen gewissermaßen beglaubigt.

Bei der nächsten Fotografie handelt es sich um eine Auftragsfotografie aus dem Jahr 2000.



Robert Häusser: Norbert Kricke, Große Mannesmann, 1980-83



Ryuji Myamoto hat mit seinen Fotografien die Häuser der Berliner Museumsinsel aufgenommen, hier gewährt er einen Blick in das Skulpturendepot im Pergamonmuseum. Allein schon das große Format der Arbeiten (150 x 100 cm) lässt den bildkünstlerischen Anspruch des Fotografen erahnen. Doch würde ich gerne meine Blickweise wechseln und die Fotos nicht aus der kunsthistorischen Perspektive betrachten. Denn auch diese Bilder haben natürlich dokumentarische Qualitäten: Wenn in Zukunft Archäologen oder Historiker wissen wollen, wie die Skulpturen im Keller des Pergamonmuseum aufbewahrt wurden, können sie sich diese Fotografie daraufhin anschauen.

Zum Abschluss Fotografien aus Düsseldorf von Robert Häusser. Sie sind 1980–83 im Rahmen eines Projektes zur Dokumentation von Kunst am Bau in der gesamten Bundesrepublik entstanden. Häusser stand vor der „Großen Mannesmann“ von Norbert Kricke und hat sie nicht in einem Bild fotografiert bekommen. Deshalb hat er dann gleich neun Fotos gemacht und hat sich neu positioniert und immer neu gesehen, welche vielen Perspektiven diese Skulptur eröffnet. Diese Serie haben wir gemeinsam mit dem Bildarchiv bpk 2011 erworben und konnten sie in der Ausstellung „Ein Foto kommt selten allein“ im Museum für Fotografie präsentieren, dort war gerade der serielle Charakter der Fotografie das Thema. Wir haben also eine reiche Vielfalt an Zugangsmöglichkeiten, die sich zu den Fotografien aus einem Archiv ergeben können. Aber ich finde es wichtig zu betonen, dass durch die Fragestellungen, die an die Bilder gerichtet werden, diese immer wieder neu gesehen werden können.

Bettina Lockemann: Vielen Dank. Ich denke auch, dass dieser Wandel der Fotografien nicht aus der Fotografie selbst, sondern aus den Kontexten kommt. Atget hat Architekturdokumentationen für Künstler als Vorlagen geliefert. So konnten Maler Fotografien erwerben und diese im Atelier benutzen. Das sind Dinge, die von Atget nicht intendiert waren. Aber dann hat sich eine andere Wahrnehmung entwickelt.

Es sind jetzt mehrere Aspekte angeklungen. Ein Aspekt ist diese Wandelbarkeit. Auch die Vielfalt des Archivs der Sammlung in Berlin zeigt diese unterschiedlichen Zugänge über die Epochen. Ich finde den Aspekt der Zeitlichkeit interessant. Wir haben immer etwas, was heute in Bezug auf die Vergangenheit gesehen wird. Viele Dinge wurden in der Entstehungszeit mitunter ganz anders betrachtet oder man hatte ganz andere Vorstellungen davon. Wir müssen auch überlegen, wie das für die Zukunft ist. Wie gehen wir mit diesem Wissen der Historizität und mit unseren Interessen um, die wir vielleicht gegenwärtig an diese Art von Fotografie herantragen? Wie tragen wir das in die Zukunft des Archivs, in die Zukunft der Ausstellung, der Verbreitung und der Dokumentation?

Rolf Sachsse: Was diese ganzen Bilder eint, ist im Moment des Fotografierens etwas, was eine gewisse Form des Besonderen, des nicht Alltäglichen kennzeichnet. Und daraus ergibt sich eine ganze Kette von Kontextualisierungen, auch Aktualisierungen. Das gilt im Prinzip sogar für die heutigen Selfies und Instagram. Man will einen bestimmten Moment festhalten. Das ist in eine Art Mikrogrößenordnung verrutscht, aber es ist noch komplett genauso da. Fotografen, die wie Sie in der Kunstakademie Anfang der 80er-Jahre die Kommilitonen fotografiert haben, waren auch nur einer oder zwei. Tomas Riehle hat damals seine

erste Serie vom Treppenhaus gemacht und damit seine Karriere als Architekturfotograf aus der Klasse Heerich heraus begründet, weil eben dieses Treppenhaus der Akademie für ihn erst einmal so eine interessante Situation aus Licht und Schatten war. Das heißt, die Intentionen, aus denen das gemacht wird, sind immerhin schon so stark, dass man diesen Akt des Fotografierens beginnt. Genauso ist das bei den Bildsammlungen, die angelegt worden sind. Es sind auch oft einfache Dinge. Karl Blossfeldt hat sich bei der Kunstgewerbeschule in Berlin, an der er für die Eingangsklasse als Zeichenlehrer arbeitete, erbeten, dass er morgens erst um zehn oder um elf zur Arbeit kommt, weil er den Vormittag noch mit dem Pflanzensammeln im Berliner Umfeld verbrachte, die er dann den Studenten vorlegen wollte. Als er dann feststellte, dass die Entfernungen zu den Pflanzen mit seinem normalen Fahrrad nicht mehr zu bewältigen waren, hat er darum gebeten, eine Kamera zu kaufen. Das ist alles dokumentiert, das kann man nachlesen, daraus entsteht dieses Blossfeldt'sche Bildarchiv. Also auch da gibt es einen Funktionalzusammenhang, der in der Geschichte ist und alle Dinge, die wir heute hier gesehen haben und letztlich auch die Arbeit von Herrn Tenwiggenhorn zeigt, dass erstmal für die ersten Intentionen ein Funktionalzusammenhang da ist, der überhaupt den Akt des Fotografierens initiiert und der dann aber eben durch jeweils andere Kontexte sich erstens in der Funktion verschiebt und zweitens im Ausfluss dessen, was dann passiert. Es kommt noch hinzu, dass Fotografie zumindest hier, wo das hier sich abspielte, also bis in die 80er-Jahre – und Sie haben es gerade mit dem Beispiel Thomas Ruff und dem Farblabor geschildert – eben auch ein technisches Medium war. Das bedurfte einer bestimmten Handwerklichkeit der Ausführung, und auch das war dann wieder ein Kennzeichen für jemanden, der da etwas Besonderes machte, wie er mit diesem Faktum des Technischen umging. Also auch da die Frage, inwieweit das im Weibelschen Sinne auch ein technisches Medium ist, das bei der Technik sich auch verselbstständigt. Das heißt, da fliegen auch die Funktionszusammenhänge über die Reproduktion immer weiter auseinander.

Ich habe als Kind mit meinem Vater, der ein Handwerksfotograf war, alle Macke-Bilder des Bonner Kunstmuseums fotografiert. Das war ein technischer Reproduktionsvorgang. Viele der Bilder waren in den 1970er-Jahren noch einfach Gesellschaftsfotografien, technischer Zusammenhang, Bildjournalismus, tägliche Arbeit, und sind dann erst in einen anderen Kontext gelangt. Das war dann auch gerade eine der Leistungen über den technischen Effekt, dass die Bechers sich von dieser Art Fotografie abgesetzt haben, weil sie gesagt haben, wir machen eine andere Art der Dokumentation, und da haben wir dann auch wieder einen neuen Kontext. Interessant ist, dass die Offenheit für Rekontextua-

lisierungen bei der Fotografie eben einfach immer weitergeht. Und ich denke mir, da liegt auch jede Zukunft drin. Es gibt literarische Verwendungen der Fotografie, es gibt Verwendungen mit Fotografie und Literatur. Es hat dann immer so Wellen gegeben, Projektionen, wir haben jetzt hier auch Bilder in der Projektion angeguckt, das ist etwas anderes als wenn Sie jetzt die Bilder mitgebracht hätten und hier mal hochgehalten hätten. Also alle diese Ebenen sind dann noch offen und ich glaube, das macht einen großen Teil des Reizes von fotografischen Archiven aus, dass man da auch erst einmal selber kontextualisiert. Ich fühle mich, wenn ich in ein Archiv komme, das ich noch nicht kenne, wie Scrooge McDuck oder Dagobert Duck, der dann in seine Golddollars hüpfte. Ich habe dann jedes Bild vor mir und ich finde es wunderbar, da in dem Bad von Bildern zu sitzen und erstmal zu gucken und mich überraschen zu lassen, und ich liebe das.

Ludger Derenthal: Ich denke, man müsste, wenn eine Erwerbung ansteht, mit dem Produzenten intensive Gespräche führen, ihn fragen, ob er sich an die Entstehung erinnern kann. Es muss in diesem Gespräch auch reflektiert werden, wie sein heutiger Blick auf die Bilder ist, so wie Jörg Sasse ihn jetzt gerade in der kurzen Präsentation dargestellt hat. Also einerseits möchte man, dass das Ganze deutungs offen bleibt. Auf der anderen Seite ist es natürlich unbedingt notwendig, dass diese Kontextualisierung so umfangreich wie möglich stattfindet.

Jörg Sasse: Sie findet immer statt und das zunehmend, so dass ich in meinem Alter merke, dass es viele Bereiche der Kunstgeschichte gibt, in die ich involviert war, die heute anders dargestellt werden als ich das machen würde. Auch das ist ein Grund dafür, das zur Disposition zu stellen. Auf Beat Wismers Frage, welchen Wert das hat, war meine spontane Reaktion: Das ist keine Kunst. Ich habe ja in meiner Kunst sehr viel über dieses Medium der Fotografie gearbeitet. Ich habe viel mit Amateurarchiven gearbeitet, nicht zuletzt, weil diese Fotos absichtslos entstanden sind. So kann man sagen, dass meine Fotos aus dieser Zeit eigentlich auch in bestimmter Form absichtslos entstanden sind. Das hätte eine Tradition.

Ludger Derenthal: Konnte man damals die fotografierten Abzüge davon bekommen?

Jörg Sasse: Nein, ich habe nur von ein paar Aufnahmen Abzüge gemacht. Ich habe mein Archiv nur gesichert; ich kam bereits mit 10.000 Schwarz-Weiß-Negativen an die Akademie. 1977 habe ich als 15-Jähriger angefangen zu fotografieren, und ich glaube, wir haben nicht über Qualität von Fotografie gesprochen, über die Form von Bildlösung im Bildraum. Das ist ein wichtiges Thema. Ich kam schon mit einiger Praxis an die Akademie, aber

auch mit der Erfahrung, was die Kamera für mich bedeuten kann in der neuen Situation. Ich will das nicht psychologisieren, dass ich das bis in den Amateurbereich durchdenke, ist ein ganz wesentlicher Punkt. Nun ist es schön, auf eine bisher ungesehene Quellenlage zu verweisen. Sie ist absichtslos entstanden. Niemand ist dafür bezahlt worden zu zeigen, wie viel Spaß er oder sie hatte, oder wie ernsthaft sie ihre Arbeit gemacht hat. Es ist auch immer nur ein Ausschnitt, ein Aufscheinen. Jetzt könnten meine Fotos der Nachwelt zum Fraß vorgeworfen werden wie alles andere, weil ich nur beschränkt darauf Einfluss habe. Doch diese Auswahl, die ich jetzt aus meinen frühen Akademie jahren wählte, habe ich durch die Auswahl und Abfolge zu kommentieren versucht. Die Reihe fängt mit einer kleinen Arbeit von mir an: Am 18. Oktober 1982 kam ich ein paar Tage nach meiner Einschreibung in die Akademie, um dort Plakate in den Fluren aufzuhängen. Zu der Zeit hatten viele einen Edding in der Tasche, weil viel „getaggt“ wurde. Meine Plakate hatte ich schon vor Akademiezeiten gedruckt und dann Zitate darauf geschrieben zu einem Großereignis in der Bundesrepublik fünf Jahre vorher. Das hat Gerhard Richter fünf Jahre später dazu verleitet, den Zyklus zum 18. Oktober zu malen. Ich meine diese ganze RAF-Thematik, dieses „Ich mache Kunst aus einer Entscheidung, ich kann mich nicht außerhalb der Gesellschaft stellen, ich bin immer drin, aber wenn, dann will ich selbstbestimmt produzieren.“ Es gab ein paar Leute, die mit dieser Idee an eine Akademie gekommen sind. Aber die meisten waren doch nur dort, weil ihre Lehrer gesagt hatten, dass sie gut zeichnen können. Dennoch war das eine Zeit, in der es politisch ganz anders aussah. Oder sich so anfühlte, weil noch jede aufbegehrende Jugend sich am Ende aller Zeit sah.

Bettina Lockemann: Bei dem Thema der Kommentierung würde ich gerne nochmal nachfragen. Einerseits hat man jetzt die Beschriftung, die benennt, wer abgebildet ist. Aber inwieweit geht jetzt eine Kommentierung in das Archiv ein, die relevant bzw. auffindbar ist für alle, die in der Zukunft mit diesen Bildern arbeiten?

Rolf Sachsse: Da gibt es immer noch das fundamentale Problem, dass wir der Sprache eine höhere Glaubwürdigkeit einräumen. Ich fand das sehr schön, dass Jörg Sasse sich nicht an alle Vornamen erinnern konnte, dass man dann nach Personen recherchiert. Ich habe gerade ein Buch über meine kleine Heimatstadt gemacht und habe festgestellt, dass Straßennamen das flexibelste sind, was man in der Topografie bekommen kann. Von Friedrichsplatz über Hitlerplatz zum Friedensplatz ging es allein, das ist noch das einfachste Beispiel. Das, was heute in jedem Bildarchiv heilig ist, sind die Metadaten. Nicht das Bild selbst, sondern die Metadaten sind entscheidend und auch

Gegenstand von Auseinandersetzungen über die Abbildung.

Da müssen wir uns noch einmal mit Sprachkritik beschäftigen. Was tun wir den Bildern an, indem wir ihnen Beschriftungen mitgeben? Sie haben sehr schön diese mehreren Beschriftungsebenen bei den Sammlungen vorgeführt. Ich habe in den letzten Jahren sehr viele Symposien begleitet, in denen es um Kriegsfotografie der beiden Weltkriege ging. Ich habe festgestellt, dass es auf der Rückseite von einfachsten Amateurfotos oftmals drei, vier, fünf Lagen von Beschriftungen gibt, je nachdem wer noch etwas erläutern wollte. Der Fotograf selber, der Amateur, hat zu dem Stempel des Fotolabors vielleicht eine Nummer gesetzt. Dann kommt beispielsweise die Angabe „Saloniki 43“ hinzu, weil es Deutsche waren, die an der Besetzung von Thessaloniki teilgenommen haben. Jemand hat noch hinzugefügt, dass links der Obergefreite steht. Durch weitere hinzugekommene Ebenen konnten mehrere Zensurinstanzen dieser Bilder rekonstruiert werden. Und es konnte festgestellt werden, dass diese Bilder ein ganz schräges Zeitbild dieser Situation überliefern und dass dieses Zeitbild aber dann zum Beispiel für das deutsche Verhältnis zu Griechenland nach dem Zweiten Weltkrieg mitverantwortlich war bis hin zu den heutigen Auseinandersetzungen über die griechische Finanzpolitik. Demnach gibt es Ebenen, die Erschließungsbereiche öffnen und sich aus diesem privaten Umfeld, das Sie ganz schön geschildert haben, ausweiten. Man kann auf einmal feststellen, dass man Ebenen einziehen kann, die über eine andere Bedeutung hinweggehen. Ich glaube, diese Bedeutungsverschiebungen werden immer - das geht auch nur ein, zwei Generationen - mit Bildern mitlaufen und immer wieder neue Kontexte schaffen, in denen es dann weitergeht. Deshalb habe ich überhaupt keine Angst davor, dass Archivare arbeitslos werden. Sie können natürlich Probleme mit der Finanzierung bekommen, aber arbeitslos werden sie bestimmt nicht.

Jörg Sasse: Ganz kurz zwei Sachen. Ich finde, dass es ein sehr guter Vorschlag von Ludger Derenthal ist, die Zeitgenossen zu dem Kontext zu befragen. Gleichzeitig finde ich es ganz wichtig, zu fragen, was das Text-Bild-Verhältnis macht. Ich habe kurze Kommentare geschrieben.

Als ich Dokumentarfotografie unterrichtet habe, war das Text-Bild-Verhältnis auch ein Thema. Man muss genau überlegen, wie man damit umgeht. Jetzt könnte man sagen, 15 Fotos aus der Zeit sind gut, und dann würde das auch wie „Kunst“ aussehen, weil man die „besonders gelungenen“ aussuchen könnte. Ich glaube aber, dass 150 geeigneter sind, weil man dann besser schweigen kann. Das war meine Intention. Natürlich ist das von mir editiert, es gibt nicht nur 150, sondern

5.000 aus diesen frühen Jahren. Dabei habe ich versucht, etwas von dieser Zeit – auch zwischen den Bildern – zu visualisieren. Es drängt sich also nicht nur die Frage nach dem Einzelbild auf, sondern auch nach der Quellenlage, nach dem tatsächlichen Umfang und danach, ob und wie viele Leute schon vorher hierzu etwas veröffentlicht haben.

Bettina Lockemann: Darauf würde ich gerne nochmal eingehen, weil jetzt immer ein Bild zu sehen ist, aber meistens zwei, drei, vielleicht komplette Filme in einer Situation entstanden sind. Ich nehme das Tony-Cragg-Porträt als Beispiel. Sie haben wunderbar beschrieben, wie sich dieses eine Bild in einem Kontext von anderen Bildern entwickelt hat. Jetzt haben wir Ihre anekdotische Erzählung darüber einerseits, andererseits entsteht die Frage, ob die anderen Bilder dieser Sequenz ebenfalls in diesem Kontext dem Archiv übergeben werden sollten.

Jörg Sasse: Ja, sie gehören mit dazu. Unbedingt. Sonst hätte ich bestimmt nicht das hier gezeigte Beispiel ausgewählt.

Bettina Lockemann: Das finde ich interessant, weil wir von William Klein u.a. eben diese Arbeit am Kontaktbogen kennen, so dass wir sehen, in welchem Kontext das Bild entstanden ist und welches ausgewählt wurde, das wir dann als die Ikone wahrnehmen. Und das ist natürlich für den archivarischen Gedanken wichtig. Wie auch die Frage nach der Bild-Text-Relation wichtig ist.

Rolf Sachsse: Wir haben eben dieses Bild von Rodin gesehen. Es gibt zur Zeit mehrere Untersuchungen in Frankreich, dass Rodin wirklich eine aktive Bildpolitik betrieben hat und im Prinzip wäre das jetzt auch eine Art von Bildpolitik, ohne dass ich das jetzt wirklich miteinander vergleichen möchte, weil Rodin Bildpolitik im Sinne seiner Werbung gemeint hat. Trotzdem gibt es eine aktive Bildpolitik und er war ja auch ganz bewusst mit Druet, Steichen und anderen beschäftigt, die er dafür ausgesucht hat. Er hat wirklich schon einen Anspruch gestellt an die Mittäter seiner Bildpolitik. Er war nicht mehr an der einfachen Reproduktion interessiert, das ist für Bildhauer sowieso ein Thema. Das ist der Unterschied etwa zu Medardo Rosso, der daran völlig desinteressiert war und dessen Rezeption in der Kunstgeschichte dann auch eine andere war. Also da gibt es genaue Ebenen, die man einbeziehen kann, und das ist alles ein Teil dessen, was Sie gerade geschildert haben.

Bettina Lockemann: Wir beenden diese Runde, und ich möchte in die nächste Gesprächsrunde direkt überleiten. Vielen Dank.



Vorne: Kay Heymer, Prof. Ute Eskildsen, Erika Kiffel, Dr. Bettina Lockemann; Publikum im Museum Kunstpalast

**Erika Kiffel, Fotografin und Mitinitiatorin
des AFORK am Museum Kunstpalast,
Düsseldorf; Prof. Ute Eskildsen, Fotografin
und ehemalige Leiterin der Fotografischen
Sammlung, Museum Folkwang, Essen;
Kay Heymer, Leiter der Abteilung Moderne
Kunst, Museum Kunstpalast, Düsseldorf**

Bettina Lockemann: Ich freue mich, die zweite Runde vorzustellen. Direkt neben mir sitzt Erika Kiffel, Fotografin und Mitbegründerin des AFORK. Sie hat sich viele Jahre mit Räumen und Prozessen sowie mit Künstlern beschäftigt, die sie in ihren Ateliers dokumentiert hat. Außerdem hat sie sich mit dem Status des Mediums Fotografie auseinandergesetzt. Sie hat das Fotosymposium auf Schloss Mickeln initiiert, das unter den Titeln „Neue Wege in die Fotografie“ und „Ist Fotografie Kunst, gehört Fotografie ins Museum?“ 1980 und 1981 stattfand. 2015 hatte sie hier im Museum Kunstpalast eine Einzelausstellung.

Neben ihr sitzt Prof. Ute Eskildsen. Sie war bis 2012 langjährige Leiterin der fotografischen Sammlung des Museum Folkwang in Essen und ist heute weiterhin als Kuratorin tätig. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der Fotogeschichte des 20. Jahrhunderts, dabei interessiert sie sich insbesondere für die Gebrauchsweisen der Fotografie und die zeitgenössische fotografische Praxis. Als Beispiel ihrer Ausstellungen möchte ich „Hold still, keep going, Robert Frank“ des Jahres 2000 im Museum Folkwang und in der Reina Sofia in Madrid erwähnen.

Als Dritter in der Runde befindet sich Kay Heymer, Leiter der Abteilung Moderne Kunst im Museum Kunstpalast. Er beschäftigt sich vorrangig mit Malerei und Skulptur. Einer seiner Forschungsschwerpunkte liegt in der Rezeptionsgeschichte traditioneller afrikanischer Kunst in Europa und Amerika. Als Beispiele seiner Ausstellungs- und Publikationsprojekte nenne ich „Le grand geste. Abstrakter Expressionismus und Informel. 1946 bis 1964“ von 2010 sowie die aktuelle Ausstellung „Der Fotograf Nic Tenwiggenhorn“.

Wir möchten jetzt zum Kern dieser Ausstellung und Tagung kommen, dem AFORK. Dazu möchte ich Sie, Frau Kiffel, bitten, aus Ihrer Perspektive zu schildern, wie dieses Archiv zustande gekommen ist und was genau es ausmacht.

Erika Kiffel: Guten Tag. Für mich als Gründungsmitglied des AFORK im Jahr 2003 ist es ein guter Tag. Jeder Mensch ist sein eigenes Archiv, und Archive als Institutionen sind unser kulturelles Gedächtnis. Das Ergebnis meiner Bemühungen, Verbündete zu finden, AFORK zu gründen, ist auch diese Tagung im Museum Kunstpalast, wo inzwischen rund 8.000 Fotos sind. Das AFORK versammelt eine Vielfalt von Blicken auf die Zeit von Lothar Wolleh, Ute Klophaus, Manfred Leve, Angelika Platen, Bernd Jansen, Willi Kemp, Benjamin Katz, Jörn Boström oder Nic Tenwiggenhorn. Sie alle zusammen ergeben einen umfassenden Überblick über die Kunstszene von NRW seit 1950. Jetzt ist die Gelegenheit, diesen Fotos einen Ort mit Zukunft zu sichern. „Wir müssen unwiderrufliche Fakten schaffen.“ Dieser Satz von Jack Lang begleitet mich seit Jahren. Dem ehemaligen französischen Kulturminister und seinen Verbündeten war es gelungen, der Verwaltung und selbst dem

damaligen Präsidenten das Centre Pompidou abzutrotzen. Deshalb äußere ich heute hier die Bitte, endlich eine Fotoabteilung, ein Fotomuseum, besser noch ein Medienzentrum in Düsseldorf einzurichten. Danken möchte ich den Kulturdezernenten Bernd Dieckmann, Hans-Heinrich Gosse-Brockhoff und Hans-Georg Lohe, die meine Arbeit seit 37 Jahren fördern, angefangen 1980 mit dem internationalen Fotosymposium auf Schloss Mickeln, deren erste Teilnehmerin, Frau Prof. Ute Eskildsen, hier anwesend ist. Das ist vor 37 Jahren in den Weg geleitet worden. Und 1981 ging es dann weiter mit Wilhelm Vlissers „Ist Fotografie Kunst, gehört Fotografie ins Museum?“. Mein Dank gilt ebenso der Kunststiftung NRW, insbesondere Frau Regina Wyrwoll und Barbara Könches, die seit 1990 meine Projekte immer wieder unterstützen, speziell meine Serie der Rundgänge von der Kunstakademie 1979 bis '89 der Düsseldorfer Akademie. In diesem Frühjahr präsentiert Prof. Fleck in der Akademie-Galerie eine Ausstellung der Künstlerporträts, darunter eine Vielzahl von Fotos aus dem AFORK. Seit 13 Jahren oder seit dem Bestehen der Akademiegalerie frage ich, ob da die Fotografie auch zum Tragen kommt, also ausgestellt wird und nicht nur als Dokumentation in den Vitrinen im Gang liegt. Herr Gohr hatte sich da leider die ganze Zeit gegen gesträubt als Anhänger von Prof. Lüpertz, der ja nichts für die Fotografie übrig hat. Dann ist es erwähnenswert, dass das auch in der Akademie-Galerie stattfinden kann. Ich möchte ganz besonders meinen Mitstreitern und Initiatoren Dr. Stephan von Wiese danken und dann Herrn Wismer, der, seitdem er hier ist, es zu seiner Aufgabe gemacht hat, das AFORK nach vorne zu bringen. Und wir streiten weiter, denke ich. Dann möchte ich der Stadt danken, die es mir ermöglicht hat, so zu werden wie ich bin. Vielen Dank.

Bettina Lockemann: Herr Heymer, können Sie etwas zur Genese dieses Archivs und auch zur aktuellen Situation erzählen?

Kay Heymer: Vielen Dank. Vielen Dank, Frau Kiffl. Jetzt ist die Verantwortung noch schwerer geworden, die ich ohnehin empfinde im Umgang mit dem AFORK. Sie haben ja schon gehört, dass Stephan von Wiese der Initiator auf der Seite des Museums war, und ich bin quasi der Erbe dieser Aufgabe. Das Archiv ist von Beginn an sehr maßgeblich in seinen Erwerbungen unterstützt worden von der Stadt Düsseldorf und von der Kulturstiftung NRW. Deshalb ist es auch so beständig gewachsen auf inzwischen diese 8.000 erwähnten Fotos. Man muss noch etwa 14.000 Ektachrome aus dem Vorlass von Nic Tenwiggenhorn hinzufügen, die auch in das Archiv gehören. Und wir führen natürlich die Erwerbungen weiter in dem Archiv. Ich würde Frau Kiffl aber dahingehend recht geben, dass sehr viel noch getan werden muss und dass wir in einer durchaus schwierigen Situation sind. Anne Rodler und ich arbeiten gemeinsam quasi nebenberuflich an diesem Archiv, weil wir auch noch die Moderne Abteilung betreuen. Und es ist schon

eine ziemliche Herausforderung, dem Material gegenüber auch verantwortlich bleiben zu können. Wir haben gerade schon viel über die Metadaten und die Informationen gehört, die notwendig sind, um überhaupt das Material, was ins Archiv kommt, vernünftig erschließbar und für Außenstehende nutzbar zu machen. Das ist eine riesige Aufgabe, die wirklich ein Vollzeitjob wäre, den wir beide nun nicht vollständig leisten können derzeit. Deshalb sind wir immer etwas im Hintertreffen bei der Inventarisierung und Einarbeitung der neu erworbenen Anteile des Bestandes. Die Recherche zu den einzelnen Bildern, und jedes einzelne Bild ist da wichtig, ist nicht so, wie sie sein sollte. Da ist ständiges Weiterarbeiten erforderlich. Die Ausstellung hier von Nic Tenwiggenhorn ist ein gutes Beispiel dafür. Wir haben mit dem Fotografen sehr viele Gespräche geführt, haben versucht, möglichst viele Personen und Ereignisse zu identifizieren, die auf seinen Fotos eine Rolle spielen. Aber wir sind da noch keineswegs an ein Ende gelangt und wir haben durchaus einige Personen, die im Katalog als unbekannt firmieren, dann etwas später doch noch identifizieren können. Dieser Prozess geht laufend weiter, so dass wir da nicht so schnell an ein Ende kommen. Ich fand die Anregung gerade in der vorherigen Diskussionsrunde auch sehr wichtig, dass es nicht damit getan ist, einfach nur die Namen der Leute darauf zu schreiben, sondern man muss die Geschichte des Fotos, die Umstände der Entstehung des Fotos auch versuchen festzuhalten, weil nur dieser ursprüngliche Kontext, diese Ursprungsgeschichte überhaupt erst eine sinnvolle Neukontextualisierung des Fotos wirklich möglich macht. Wenn man nur ein Foto hat, auf dem ein Name steht – und wir denken 100 Jahre weiter – dann weiß man möglicherweise gar nicht mehr, wer diese Person war und man muss sich dann eine Fantasiegeschichte zu dem Foto ausdenken. Das kann nicht der Sinn der Sache sein.

Wir sind am AFORK auch deshalb sehr interessiert, weil wir auch an einem umfassenderen Projekt eines Dokumentationszentrums zur Geschichte der Kunst in Düsseldorf und im Rheinland arbeiten. Wir haben verschiedene Bausteine für die Errichtung eines solchen Dokumentationszentrums, und da ist das AFORK ein sehr wesentlicher Baustein, den wir auch deshalb weiter ausbauen wollen. Richtig ist auch, was Frau Kiffl kritisch anmerkt, dass wir viel zu wenig Raum haben, um das Archiv in Form von Ausstellungen oder ständigen Präsentationen sichtbar zu machen, und das ist sehr bedauerlich. Das gilt aber auch für die Sammlung des Hauses insgesamt, die längst nicht in dem Maße präsent sein kann, wie es wünschenswert ist. Das ist wahrscheinlich eine Klage, die viele Museen führen können, aber ganz egoistisch gesagt stellt sich das Problem in unserem Museum mit ganz besonderer Drastik. Deshalb ist das Archiv in seinen sehr komplexen Kontext eingebunden, aber wir halten es für einen sehr unverzichtbaren Bestandteil unserer sammlerischen Aktivität im Museum insgesamt. Denn eine Museumssammlung darf sich nicht damit

erschöpfen, dass man schöne Bilder sammelt und aufhängt, sondern die Bilder brauchen ihren historischen Kontext und die Möglichkeit, den historischen Kontext zunächst einmal darzustellen, um ihn dann auch wieder in Frage stellen zu können. Aber wir brauchen Zusatzinformationen. Und die Zusatzinformation fängt vielleicht in der Bibliothek mit einer Publikation an und geht über Archivalien und Fotodokumente bis hin zum Werk. Das ist für mich alles eine Einheit und ein Gesamtkontext, an dem jede Stufe und jedes Element von großem Interesse ist und berücksichtigt gehört. Deshalb finde ich ein Fotoarchiv enorm wichtig. Ich bin ja kein Fotospezialist wie die ganzen anderen Teilnehmer hier auf dem Panel, sondern quasi ein Quereinsteiger. Aber ich habe, als Sie mich nach biografischen Elementen fragten, bewusst mein Steckenpferd der Rezeptionsgeschichte traditioneller afrikanischer Kunst genannt, weil sich diese Rezeptionsgeschichte in sehr großem Maße über die Analyse von Fotografie erschließen lässt, weil ganz wichtige Leute wie Walker Evans oder Man Ray, Edward Steichen, Alfred Stieglitz alle Objekte sogenannter primitiver Kunst fotografiert haben. Sie haben alle eine jeweils andere Perspektive auf diese Objekte gelegt und sie sind in einem großen Maß dafür mitverantwortlich, dass sich ein bestimmter formaler Kanon überhaupt erst entwickeln konnte. Da ist mir sehr deutlich geworden, welche wichtige – teilweise nicht unproblematische – Rolle Fotografie spielt. Und das ist für mich eine große Anfeuerung, auch hier in dem Fotoarchiv AFORK über Fotografie und ihre Rolle als prägend oder manipulierend und dazwischen changierend immer wieder neu zu reflektieren und mich damit zu beschäftigen. Das ist eine sehr faszinierende Aufgabe, und eigentlich bin ich sehr froh, dass ich das mit begleiten kann.

Bettina Lockemann: Vielen Dank.

Ich möchte jetzt auf diese Frage nach Archiv und Sammlung hinaus, weil sich das AFORK Archiv nennt. Es hat einen ganz spezifischen Schwerpunkt zur rheinischen Kunstszene. Ich frage Sie, Frau Eskildsen, nach welchen Kriterien Sie die fotografische Sammlung, die Sie damals von Otto Steinert übernahmen, fortgeführt, und in welchen Kontext Sie sie überführt haben. Worin lag die Differenz zu dem Sammlungsschwerpunkt hier?

Ute Eskildsen: Das kann ich gerne machen. Ich finde es zwar wichtiger, hier zu diesem Archiv zu sprechen, was ja diese eigentümliche Abkürzung hat, aber das nur vorab. Ich habe '78 begonnen eine Sammlung übernommen, die sehr klein war. Das war eigentlich eine Studiensammlung, die die Stadt Essen aufgebaut hat für Otto Steinert zur Lehre, ca. 3.000 Fotografien, und es kam noch eine Schenkung der Witwe hinzu, die sich speziell auf die 50er-Jahre bezog. Ich habe nicht versucht, das Rad neu zu erfinden, sondern damit angefangen, was schon da war und dies weiterge-

führt, habe dann das 19. Jahrhundert nur eine Weile weiter und auch bis zum Schluss nur punktuell weiter erworben, weil der Schwerpunkt eindeutig im 20. Jahrhundert lag und innerhalb des 20. Jahrhunderts bestimmte Schwerpunkte schon gesetzt waren. Das war zum einen die Darstellung des Menschen, das war Architektur und Stadtfotografie, im weitesten Sinne Stadtlandschaften und experimentelle Fotografie. Ich habe versucht, das weiter zu verfolgen und habe dann die zeitgenössische Fotografie weiter ausgebaut.

Im Hinblick auf diese Sammlung oder das, was hier begonnen wurde, würde ich ganz zu Anfang sagen, wir brauchen mehr Unterstützung oder lässt uns daran arbeiten, ein Medienzentrum zu machen. Da stellt sich für mich die erste Frage: Ist das Archiv, was wir hier haben, am richtigen Ort? Das ist die erste Frage. Ist das sozusagen eine Sammlung, die in ein Museum gehört? Ich erinnere mich noch, als Herr von Wiese hier aufhörte. Kurz zuvor hat er mich angerufen und gesagt: Es sieht so aus, als würden wir jetzt möglicherweise bald auch einen Kurator oder eine Kuratorin einstellen können. Das ist bis heute nicht geschehen. Also woran liegt das? Und nochmal die Frage: Ist das der richtige Ort? Die zweite Frage, die sich mir stellt, dann komme ich auch zur Ausstellung: Ist es eine Perspektive, die sich längerfristig trägt, rheinische Kunstszene? Sie sind abhängig davon, was hier in der rheinischen Kunstszene passiert. Ist es nicht sinnvoll, vielleicht passiert es aber schon, dass man in diesem Zusammenhang nochmal überlegt und Herr Sasse deutete das an, dass man ein Oral-History-Projekt angliedert? Das heißt, dass man Oral-History betreibt für alle, die jetzt etwas hineingeben, auch ausführliche Interviews macht, ausführliche Videos, da könnte man sicherlich mit der Akademie zusammenarbeiten, könnte ich mir vorstellen, oder mit der Kunsthochschule für Medien in Köln. Also das wäre zumindest jetzt von der Ausrichtung aus meiner Sicht sehr wertvoll. Die andere Frage ist: Ist nicht auch diese Zusammenarbeit wichtig mit schon existierenden Archiven, also zum Beispiel mit dem Vor- und Nachlassarchiv, was ja der Universität Köln, glaube ich, angegliedert ist und auch mit dem Zentralarchiv des Kunsthandels? Das sind Sachen, die würde ich perspektivisch unbedingt versuchen weiterzutreiben. Vielleicht ist man dann eher am Ziel, so ein Medienzentrum für die rheinische Kunstszene oder für die Kunst NRW zu etablieren und Unterstützung zu finden.

Kay Heymer: Da würde ich gerne drauf antworten. Ich bin hier an einem Haus tätig, das Museum Kunstpalast heißt. Ich bin gar nicht glücklich über den Namen, ebenso wie ich nicht so glücklich über den Namen des Archivs bin, weil beide kompliziert oder vielleicht irreführend sind. Dieses Haus hieß mal Kunstmuseum Düsseldorf und es war wenigstens zeitweise als das Kunstmuseum dieser Stadt gedacht, und nun ist Düsseldorf in Bezug auf die Kunst eine durchaus nicht unbedeutende Stadt. Ich finde, man muss nicht

so viel Angst davor haben, sich in dem Zusammenhang zu diesem Regionalismus zu bekennen. Man kann aus der rheinischen Kunstentwicklung so viele Funken schlagen, dass das noch sehr lange reichen wird. Ich bin auch überzeugt, dass die Künstler, die wir hier als Fotografen im Archiv zusammengebracht haben, und es kommen auch noch einige dazu, die wir noch nicht haben, wie zum Beispiel Joaquim Romero Frías, der ganz entscheidende Arbeit mit Marcel Broodthaers in den 70er-Jahren geleistet hat, einem Künstler, der zeitweise in Düsseldorf war, aber durchaus von internationalem Rang ist, oder auch Nic Tenwiggenhorn, ein Fotograf, der sein Studio lange in Düsseldorf hatte, inzwischen in Berlin lebt, immer noch aktiv ist und mit Künstlern aus der ganzen Welt eng zusammenarbeitet. Man kann auch hier in der Ausstellung an einigen Stellen sehen, dass es um Walter De Maria oder um Richard Serra geht, also nicht gerade Düsseldorfer Künstler. Diese Vernetzung ist enorm wichtig, und die darf man nicht unter den Tisch fallen lassen, aber ich glaube, eine gewisse regionale Verwurzelung kann auch identitätsstiftend sein. Und das halte ich für sehr wesentlich und wichtig. Deshalb würde ich schon sagen, der Ort ist nicht unbedingt falsch. Ihre Anregungen zu den Vernetzungen sind selbstverständlich richtig. Wir sind auch mit dem ZADIK zum Beispiel oder anderen Nachlassarchiven vernetzt und stehen dort in ständigem Austausch.

Ute Eskildsen: Also ich möchte auf keinen Fall missverstanden werden. Ich habe überhaupt nichts gegen ein regional orientiertes Archiv. Ich habe selber eins im Ruhrgebiet aufgebaut, was sich heute im Ruhrlandmuseum befindet. Überhaupt nicht, dahin ging es nicht. Ich habe nur gefragt, ob das breit genug angegliedert ist. Ich kann aber auch anders fragen. Was sammeln Sie nicht? Also was ich jetzt in dieser Ausstellung von Nic Tenwiggenhorn sehe, dass Sie sich im Grunde hier nicht beschränken auf die Kunstszene in Nordrhein-Westfalen, sondern auch den Vorlass haben, das ist sein Lebenswerk. Dann frage ich gleich, und das finde ich hochinteressant – Nic hat sehr viel Werbung gemacht, gute Werbung, er hat Sachfotos gemacht – ist das auch erworben worden? Das müssen wir auch mitdenken, wenn wir jetzt diese Ausstellung sehen. Vorhin wurde darüber gesprochen, dass die Bilder nicht ihre Funktion verändern, genau richtig. Wir, die Rezipienten, verändern diese, und das zeigte sich doch wunderbar an diesen drei Personen, die hier saßen. Der eine hat seinen Zugang zu seinen frühen Fotografien aus autobiografischem Interesse gefunden, der andere hat eine Auswahl gezeigt, die rein kunsthistorisch orientiert war und der dritte, Rolf Sachsse, hat seine zeithistorische Faszination an der Fotografie gezeigt. Also da zeigt sich einfach das Potenzial, und das müssen wir auch hier mitdenken und deswegen frage ich mich: Was sammeln Sie nicht? Am Beispiel von Nic.

Kay Heymer: Am Beispiel von Nic ist es schwer zu sagen, weil wir da wirklich das Gesamtwerk erworben haben. Ich glaube, man kann auch nicht nur Teile von dem Werk eines Fotografen erwerben. In dem Falle von Nic fand ich es sehr wichtig, alles zu haben, weil alles auch mit allem zusammenhängt. Sie können nicht einen klaren Schnitt machen und sagen, die Reportagen aus Japan sind in dem Sinne uninteressant, weil sie eine Wirkung auf das haben, was er später innerhalb der Kunstszene für eine Fotografie gemacht hat. Und unabhängig davon bekommen Sie auch ein ganz großes ästhetisches Interesse, weil natürlich Japan Anfang der 70er-Jahre in dem Kontext vielleicht gar nicht so eine Rolle spielte, aber inzwischen gibt es ganz viele Künstler. Hier sitzt gerade Oliver Sieber, der sich mit diesen japanischen Rollenspielern beschäftigt und irgendwo ist das ja durchaus auch in einem ästhetischen Kontext zu sehen. Aber um Ihre Frage zu beantworten, was gehört nicht in die Sammlung oder was würden wir für das AFORK nicht sammeln. Ich denke, wir würden nicht fotografische Werke von Fotografen sammeln, die hier leben und arbeiten, die aber völlig unabhängig von der Kunstszene zum Beispiel Reportagefotografie gemacht haben. Das würde nicht in das Profil unseres Archivs passen.

Ute Eskildsen: Das ist ganz klar. Aber das, was Sie zu Nic sagten, dass man das Werk zusammenbehalten soll, das trifft ja nicht nur auf ihn zu. Das trifft auch auf andere Fotografen zu, die Sie bereits hier haben. Haben Sie das da auch so gemacht oder ist das jetzt so ein Erstfall?

Kay Heymer: Das ist insofern ein Erstfall, als da das Angebot auf dem Tisch lag, einen Vorlass zu erwerben. Natürlich ist es so, dass bei Künstlern, von denen wir sozusagen einzelne Werke erwerben, das immer in einem Dialog mit dem jeweiligen Fotografen oder der Fotografin geschieht und wir eine Auswahl treffen. Natürlich ist das Archiv wie gar kein Archiv in der Lage, mehrere Gesamtwerke verschiedener Fotografen überhaupt zu erwerben. Das wird ja zahlenmäßig gar nicht mehr beherrschbar. Insofern ist der Erwerb des Vorlasses von Nic Tenwiggenhorn in gewissem Sinne schon ein Sonderfall. Der Normalfall ist, dass man mit Fotografen und Fotografinen im Dialog steht und sich über bestimmte Werkgruppen unterhält, die von Interesse für das Archiv sind und dann wird das diskutiert und gegebenenfalls entschieden und gemacht.

Ute Eskildsen: Vielleicht nur noch eine Frage jetzt zu dieser Ausstellung oder zu Nic. Das Interessante ist, dass fast alle Bilder, die wir hier sehen, eben sozusagen ohne Auftrag gemacht worden sind. Der bewegte sich halt in der Künstlerszene und hat das fotografiert. Was ich aber interessant finde, er hat eben für viele Künstler, die wir hier sehen, auch die Reproduktionsarbeit gemacht und die hat er ganz akribisch in Farbe mit Großbild gemacht. Das wäre doch interes-

sant zu sehen und wenn das nur an einer Wand wäre, sozusagen die Gegenseite dieser Fotografie, mit der er fast in bestimmten Kreisen bekannter ist als mit dieser.

Kay Heymer: In den drei Vitrinen zeigen wir schlaglichtartig einige Beispiele, wie das mit den Ektachromen funktioniert. Man kann aber anhand dieser unabsichtlichen Fotografie erschließen, welchen Aufwand das bedeutet, seine Hauptfotografie zu machen. Wenn Sie die Vitrine von Katharina Fritsch anschauen, dort sieht man ein Foto, wie sie auf der Maquette ihrer Skulptur „Herz mit Geld“ liegt. Das ist sozusagen ein Nebenproduktfoto. Da hat er der Künstlerin auch einfach gesagt: Ich brauche, um das Licht einzustellen, eine Aufnahme, leg Dich mal darauf. Sie war gar nicht so interessiert daran, porträtiert zu werden. Dann hat man die Ektachrome, die dadurch entstanden sind, dass ein Kran aufgebaut werden musste, um das Objekt von oben zu fotografieren. Das sieht man auch auf einem kleinen Foto daneben. Da sind verschiedene Schüsse, verschiedene Ektachrome mit unterschiedlichen Lichtverhältnissen, entstanden, von denen eines ausgewählt wurde, das dann als Abbildung in dem auch in der Vitrine liegenden Katalog reproduziert ist. Und wir haben das an drei Beispielen präsentiert. Wir hätten auch eine Ausstellung mit einem großen Schwerpunkt auf diese Art der Fotografie machen können. Aber wir haben das bewusst deshalb nicht getan, weil das innerhalb der Kunstszene bekannt ist. Nic Tenwiggenhorn ist einer der renommiertesten Katalog- oder Reproduktions- oder Dokumentationsfotografen in diesem Feld überhaupt. Diese Seite seines Werkes ist jedoch bisher buchstäblich unbekannt oder nur sehr wenigen Leuten bekannt gewesen. Da wir beim Erwerb des Vorlasses auch 1.000 dieser Fotos bekommen haben, wollten wir darauf zunächst einmal und in erster Linie hinweisen.

Bettina Lockemann: Ich finde die Frage nach der Grenze, die Sie, Frau Eskildsen, aufgeworfen haben, sehr interessant. Wo setzt man die Grenze, was zu sammeln ist? Tatsächlich ist es mir so gegangen, als ich mir diese Ausstellung das erste Mal angeschaut habe. Da hatte ich den Eindruck, der Sammlungsfokus der rheinischen Kunstszene verschiebt sich jetzt auf den Autor und sein Gesamtwerk. Dann habe ich mich desweiteren gefragt, ob das heißt, dass in der Zukunft auch Fotografinnen und Fotografen gesammelt werden, die ihren Arbeitsschwerpunkt hier haben, aber möglicherweise gar nicht mehr im Schwerpunkt auch die rheinische Kunstszene fotografieren, also dass das sozusagen eine Öffnung ermöglicht? Ich habe mich das auch im Kontext der Historizität dieses Archivs gefragt. Wir wissen alle, dass die rheinische Kunstszene das Zentrum der Kunst der Bundesrepublik Deutschland mehr oder weniger gewesen ist und dass sich das aber verschoben hat. Wir wissen auch, dass heute sehr viel in Berlin stattfindet und eben nicht mehr in Düsseldorf oder Köln. Dann möchte ich noch einmal Ihre Frage formulieren: Wie kann es weitergehen? Wie kann man, wenn man diese histo-

rische Epoche umfänglich ins Archiv eingebracht hat, die weitere Sammlungsaktivität denken und wie kann man in dieser Sammlungsaktivität auch in die Zukunft schauen?

Kay Heymer: Ich bin da nicht ganz so pessimistisch, was die Bedeutung der Düsseldorfer Region innerhalb der zeitgenössischen Kunst angeht. Es ist kein Wettbewerb, wo die wichtigste Region ist, und wenn das nicht mehr die wichtigste ist, lassen wir das lieber. Wir versuchen auch, die Gegenwart einzubeziehen. Zum Beispiel haben wir Fotografien aus dem Akademieumfeld von jüngeren Leuten angefangen zu sammeln, etwa Sebastian Riemer, der die Akademie in den 2000er-Jahren ähnlich dokumentiert hat, wie das Erika Kiffl auf den vielen Rundgängen schon seit den 70er-Jahren gemacht hat. Das ist eines der Dinge, die wir in dem Archiv versuchen auch darzustellen. Wir können auch ähnliche Themen von verschiedenen Fotografen in unterschiedlicher Perspektive beleuchten, nicht nur Aktionshappenings, Ausstellungs-, Galerieumfelder, sondern auch bis hin zu Porträts. Wir haben zum Beispiel etwa 200 verschiedene Porträts von Sigmar Polke von sehr unterschiedlichen Fotografen und aus dieser Vielperspektivität ergibt sich dann ein ganz anderes Bild von dem Thema, das wir jetzt gerade raussuchen aus dem Archiv, als das möglich wäre, wenn man nur einen Fotografen als Zeitzeugen hätte. Ich denke, wir haben immer noch die Möglichkeit, das Archiv fortzuschreiben. Ich finde, eine große Herausforderung ist der Sprung von der analogen in die digitale Fotografie und dass sich der Stellenwert von Abzügen verändern wird und dass der Umgang mit den Bildern sich sehr grundlegend verändert. Das, finde ich, ist ein viel größeres und schwerer in den Griff zu bekommendes Problem als die Frage, ob wir hier im Rheinland weitermachen können oder nicht.

Ute Eskildsen: Die Frage „weitermachen oder nicht“ steht doch nicht zur Debatte. Die Frage ist, wie man weitermacht. Das, was Sie jetzt sagen, ist ein technisches Problem. Da wäre die Frage, ob Sie zukünftig auch Sticks oder nur Drucke von Dateien sammeln wollen. Aber das betrifft alle Sammlungen, die sich mit Fotografie beschäftigen, für die Zukunft. Ich wollte Sie eher ein bisschen hervorlocken, Sie haben das aufgegriffen. Wird es eine inhaltliche Erweiterung geben oder bleibt es bei der Kunstszene und Kunst? Dann ist für mich die ernsthafte Frage, es wird hier immer Künstler geben, Sie haben recht, aber das gibt es auch in Frankfurt und München, ob das die Berechtigung hat, daraus ein Archiv zu machen. Das war eher so die grundsätzliche Frage, oder ob man sagt, es gibt eine Fotosammlung hier zukünftig, die wird richtig ausgestattet, und es wird einen Kurator oder eine Kuratorin für Fotografie geben. Und wir haben mit der wichtigen Initiative begonnen, die sich auf die ganz große Zeit der Kunstszene NRW bezieht, aber zukünftig sind wir auch für andere Bereiche offen. Und da müsste man dann diese Bereiche entwickeln. Das war eher meine Intention zu fragen.

Bettina Lockemann: Genau. Da würde ich vielleicht gerne nochmal Frau Kiffel ins Gespräch einbeziehen, die ja sozusagen als eine der Initiatorinnen eben dafür gesorgt hat, dass dieses Archiv überhaupt gegründet worden ist. Deshalb würde ich Sie gerne nochmal fragen, ob Sie damals, als Sie diese Idee für dieses Archiv hatten, schon Vorstellungen hatten oder im Laufe der Jahre gewonnen haben, wie man das sozusagen in die Zukunft tragen kann?

Erika Kiffel: Also meine Vorstellung war, dass die Kunstszene in Düsseldorf überhaupt eine Möglichkeit hat, sich zu präsentieren. Wenn ich mir dann ansehe, wie die Zeit vergangen ist, 2003 ist die erste Ausstellung gewesen, die Frau Dr. Buschmann mit den Gründungsmitgliedern Benjamin Katz, Manfred Leve und mir veranstaltet hat. Wenn ich mir die Geschwindigkeit ansehe, dann kann ich zu Ute nur sagen: Dann muss ich ewig leben. Die anderen müssen auch ewig leben. Ich kam aus dem Freien, als ich das Fotosymposium gemacht habe. Ich bin nie in der Verwaltung gewesen. Als ich mit der Idee ankam in Düsseldorf, das internationale Fotosymposium zu gründen mit jeweils Theoretikern einer Ausstellung im Kunstmuseum, da ging die Hölle los. Bernd Dieckmann, deswegen habe ich das eben erwähnt, war mein Mitstreiter und hat den Beamten das verordnet. Der hat gesagt, wir machen das jetzt einfach so, und Stephan von Wiese war der erste an meiner Seite überhaupt. Der damalige Direktor, Herr Peters, interessierte sich nicht für Fotografie und sagte: Nein, wir wollen in Düsseldorf keine Fotografie, das brauchen wir gar nicht, das macht ja alles Essen. Frau Eskildsen war damals schon in Essen. Das machte Klaus Honnef in Bonn und in Köln im Ludwig-Museum, worauf ich Herrn Peters gesagt habe: Okay, Herr Peters, dann können wir jetzt die Besprechung hier beenden und Sie können nach Hause gehen, weil Sie das Museum dann auch schließen können. Das heißt, der Anfang muss ja irgendwann von irgendjemandem gemacht werden, aber ich denke, so wie es aussieht, wie ich auch Jack Lang zitiert habe, das muss aus der Szene herauskommen und was dann wird, wird sich entwickeln. Wir sitzen jetzt hier, weil diese Entwicklung mir einfach zu langsam ist. In der Beziehung geht nichts weiter. Das liegt an den Möglichkeiten, an den Nichtmöglichkeiten hier in dem Museum überhaupt etwas zu machen. Ich meine, man kennt die Geschichte von Wasserschäden... das ist Schilda, und da will ich nicht mitmachen. Ich bin nicht mehr so lange auf dieser Welt und kann es nicht weiter verfolgen. Wie gesagt, Gott sei Dank hatte ich bisher die Kulturdezernenten, die mir beigegeben haben. Was dann weiter passiert, muss man sehen. Ich bin froh, dass das jetzt vorhanden ist, überhaupt da ist, aber für mich kann es in dem Sinne nicht bleiben. Für mich sollen es nicht nur Räume sein, sondern muss auch jemand vom Fotofachtechnischen da sein, weil Herr Heymer das auch eben gesagt hat, dass er von der zeitgenössischen Kunst kommt und nicht von der Fotografie. Er hat sich da hi-

neingearbeitet. Wie Frau Eskildsen gesagt hat, natürlich kann das erweitert werden, aber die Basis muss doch überhaupt erstmal geschaffen werden, dass da Möglichkeiten sind, diese Bestände, es sind 8.000 Fotos in der Schublade, die sind anzugucken wie in einer Präsenzbibliothek. Ja, wo bin ich denn hier?

Bettina Lockemann: Da sprechen Sie viele Probleme an, aber immerhin gibt es diese Bilder in der Schublade, und es ist sehr schön, dass wir jetzt auch diese Ausstellung hier und dieses Symposium haben. Aber natürlich bleiben die finanziellen Fragen, mit denen das immer zu tun hat, bestehen.

Kay Heymer: Ja, ich wollte dazu auch sagen, dass ich nicht ganz so pessimistisch bin, weil die Sachen erstmal da sind. Insofern sind Fakten schon geschaffen worden. Natürlich hapert es an vielen Stellen an der Umsetzung und was zum Beispiel sehr bedauerlich ist, ist die mangelnde Onlinepräsenz. Das hat auch zum Beispiel Gründe in den personellen Ressourcen sowie in den Kosten. Wir müssten mit jedem Fotografen erstmal klären, ob er einverstanden ist, dass die Bilder online verfügbar sind. Dann muss man mit der VG Bild-Kunst verhandeln, und es fallen ständig Gebühren an, was alles sehr aufwändig ist und viel Geld kostet. Es wäre natürlich wünschenswert, all diese Bilder zum Beispiel online recherchieren zu können. Da sind wir sehr weit von entfernt, aber wir sind einfach aus technischen Gründen weit davon entfernt, weil wir das nicht können.

Erika Kiffel: Werden die digitalisiert?

Kay Heymer: Sehr viele der Fotos sind digital, sind eingescannt worden und wir können die in unserem hausinternen Computernetzwerk einsehen, aber wir können das bisher nicht veröffentlichen und die Inventarisierung ist noch nicht so weit fortgeschritten, dass wir sozusagen den größten Teil des Archivs einstellen können. Wir haben ein emuseum, da sind bisher, ich glaube, 180 Fotos aus dem AFORK recherchierbar, die meisten davon von Erika Kiffel, weil sie die Rechte dafür eingeräumt hat. Aber wie gesagt, das ist in jedem Falle aufwändig zu bearbeiten und aufwändig zu machen. Mit zwei Teilzeitkräften ist das sehr schwer realisierbar.

Erika Kiffel: Ich bitte seit zehn Jahren darum, dass das AFORK eine eigene Homepage innerhalb des Museums bekommt. Wir werden zwar erwähnt, aber es ist noch nicht gelungen, eine eigene Homepage zu bekommen. Es geht ja hier auch um die Sichtbarmachung, nicht dass man wie die Eichhörnchen sammelt und sammelt und sammelt, sondern es muss auch etwas damit passieren. Das ist wieder diese Bürokratie, das ist mir einfach unverständlich und deswegen denke ich auch, dass wir mal öffentlich darüber sprechen müssen. Ich tue es ansonsten in meinem Freundes-, Be-

kannten- und sonstigem Kreis, aber das hat ja wenig Wirkung. Ich denke, wo ein Wille ist, ist ein Weg und das ist das mit den Verbündeten. Ich hätte nie ein Fotosymposium machen können, wenn Herr von Wiese nicht gesagt hätte: In der Institution Kunstmuseum wird das jetzt hier durchgesetzt und wir machen jetzt eine Ausstellung. Zehn Jahre ist das über die Bühne gegangen.

Bettina Lockemann: Die Frage der finanziellen Ressourcen bleibt erstmal bestehen. Ich finde die Frage, die Frau Eskildsen hier gestellt hat, wie weiter gesammelt werden soll, auch wichtig neben diesen technischen Dingen wie Ausstattung, Digitalisierung, Rechten usw. Im dritten Panel können wir diese Frage besprechen. Und dann gibt es die Frage, wie das öffentlich gemacht wird. Wie werden Leute informiert, dass es dieses Archiv gibt? Welche Form der Präsenz hat das Archiv auch abseits von den stattfindenden Sonderausstellungen hier im Haus, wie kann man das sozusagen auch an andere Orte tragen. Das sind alles Fragen, die absolut relevant sind. Leider hängt eben vieles tatsächlich mit der finanziellen Ausstattung zusammen. Das wissen alle, die hier sitzen.

Stephan von Wiese: Ich glaube, man kann das gar nicht so sehr vorausplanen. So ein Museum, so ein Archiv entsteht aus Fischzügen. Und das waren ja alles große Fischzüge, die nicht geplant waren, die sich aus der Museumsarbeit ergaben. Also das Archiv wurde eigentlich 1981 gegründet. Als ich Ausstellungen vorbereitet habe, habe ich Erika Kiffel immer mitgenommen. Sie ist in die Ateliers gegangen und wir haben selber das Archiv hergestellt. Sie war mit der Kamera dabei, wir haben die Künstler besucht, wir haben sie bei ihrer Produktion beobachtet. Sie wurde für die Treibhausausstellung ausgesucht, immer wurde alles fotografiert. So entstand das Archiv aus der Museumsarbeit selbst. Dann wurden großen Ausstellungen vorbereitet, wo immer große Fotokomplexe aus der Geschichte gezeigt wurden, Brennpunkt hießen die. Es wurden immer große Konvolute. In Turin gab es damals Rheingold mit Wulf Herzogenrath. Wir haben große Fotokomplexe zusammengestellt, anschließend gingen die wieder zurück zu den Künstlern oder zu den Besitzern der Fotos, und beim nächsten Mal musste man wieder selber die Fischzüge zusammenstellen, es war höchst unpraktisch. Es war viel besser, man behielt die Sachen im Haus. Oder dann gab es Ute Klophaus, die hier ausstellte und das Museum als Lager benutzte. Von hier aus hat sie dann immer ihre Ausstellungen zusammengestellt. Als sie starb, konnten wir dann die Werke, die sie hier im Haus hatte, erwerben. Das war wieder ein Fischzug, der sich aus der Sache ergab. Dann wurde eine Paik-Ausstellung gemacht. Da haben wir parallel dazu eine Fotoausstellung zu Paik aus der ganzen Welt zusammengestellt. Es waren auch viele amerikanische Fotos, wieder so ein Fischzug in Sachen Paik. Das war nicht geplant, das ergab sich immer aus der Museumsarbeit. Oder Nic Tenwiggenhorn, den haben wir halt

als Auftragsfotografen gehabt für Ektachrome, aber kein Mensch kannte diese Sachen, die er nie abgezogen hat. Er hat erstmals für das Archiv hier diese Sachen gesichtet, als er seinen Vorlass verkauft hat. Das war ein Fischzug ins Unbekannte eigentlich, auch für den Fotografen selbst. All diese Fotos, die hier gezeigt werden, sind ja das erste Mal vor zwei, drei oder vier Jahren erstmals abgezogen worden. Das war ein Fischzug ins Unbekannte. Also bei so Fischzügen kommt natürlich viel ans Licht, vieles, was auch nebensächlich erscheint, was aber dann unerlässlich ist, um den Fotografen selber zu verstehen, denn Nic hat ja angefangen, Churchills Beerdigung zu fotografieren, Gagarin in Paris, und hat diese Berühmtheiten oder diese Ereignisse in der Umwelt so zelebriert, wie er später Künstler fotografiert hat. Also er hat praktisch seine Kunstfotografie erst gelernt in der Darstellung der Sozietät. So ist das bei jedem immer wieder anders. Und ich wehre mich jetzt dagegen, so eine Totalplanung zu machen, sondern ich würde sagen, wir müssen selber das Archiv initiieren und wir müssen es mit der Museumsarbeit eng verzahnen und dann wird sich etwas Besonderes ergeben, was woanders eben nicht ist. Das Wichtige ist, dass hier etwas entsteht, was es sonst nirgendwo auf der Welt gibt, eben was aus dem Ort erwachsen ist, ob das nun rheinisch ist oder wie auch immer, völlig egal. AFORK heißt ja auch „eine Gabel“, fork. Da wird eben auch einiges aufgespießt. Das wollte ich nur kurz sagen.

Ute Eskildsen: Ich würde nur kurz dazu sagen, dass das sehr sympathisch mit den Fischzügen ist. Aber wenn man dann 6.000 Bilder zusammen hat, muss irgendwann geplant werden, da hat man bestimmte Verantwortung. Ich habe noch ein Problem, aber das können wir vielleicht später noch besprechen, das betrifft VG Bild.

Bettina Lockemann: Dazu werden wir im nächsten Panel kommen. Vielen Dank, und ich freue mich, Sie alle nach der Mittagspause wiederzusehen.



Thomas Seelig, Hanns-Peter Frenz, Dr. Kerstin Stremmel, Dr. Bettina Lockemann

Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von (Foto-)Archiven, Ausstellungen, Publikationen, Internet, mit: Dr. Kerstin Stremmel, Fotoautorin und -kuratorin, Köln; Hanns-Peter Frenz, Leiter des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz (bpk), Berlin; Thomas Seelig, Direktor des Fotomuseums Winterthur

Bettina Lockemann: Ich begrüße ganz herzlich die nächsten Referenten. Neben mir sitzt Dr. Kerstin Stremmel. Sie arbeitet als freie Autorin und Kuratorin, schreibt u. a. für die „Neue Züricher Zeitung“ und die „Camera Austria“ und ist Dokumentarin an der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen in der Porträtfotografie und der inszenierten Fotografie. Ein weiteres Spezialgebiet ist das Paris der 1920er-Jahre. Ihre jüngste Publikation „Robert Lebeck. Face the camera“ ist 2016 erschienen. Dann möchte ich Hanns-Peter Frenz vorstellen. Er ist seit 2004 Leiter der bpk, der Bildagentur der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Als eine der Ausstellungen, die mit Fotografien der bpk Bildagentur entstanden sind, erwähne ich „Abisag Tüllmann. 1935 bis 1996, Bildreportagen und Theaterfotografie“, die 2010 im historischen Museum in Frankfurt und dann 2011 im Museum für Fotografie in Berlin gezeigt wurde. Zwei Publikationen der eigenen Fotobestände sind beispielsweise „Jüdisches Leben in Berlin 1933 bis 1941“, Fotografien von Abraham Pisarek, und „Alles außer Arbeit, Berliner Lust in den Zwanziger Jahren“.

Neben Herrn Frenz sitzt Thomas Seelig. Er ist seit 2003 Kurator am Fotomuseum Winterthur, das er seit 2013 zusammen mit Duncan Forbes leitet. Thomas Seelig beschäftigt sich mit der Verschränkung des physischen mit dem digitalisierten Museum. Er hat 2007 die Sammlung des Fotomuseum Winterthur „online“ aufgebaut und 2015 das neue Format „Situations“ mit entwickelt. Thomas Seelig war Kurator zahlreicher Ausstellungen, u. a. „Forschen und Erfinden, die Recherche mit Bildern in der zeitgenössischen Fotografie“, 2007, „Status, 24 Dokumente von heute“, 2012, und „Konkrete Fotografie und Architektur“, 2013.

Wir haben in den ersten beiden Panels den Umgang mit den Archiven in der Ausstellungstätigkeit angesprochen. Ich möchte jetzt gerne mit Kerstin Stremmel beginnen und sie auf den Aspekt des Rückgriffs auf das analoge Archiv ansprechen.

Kerstin Stremmel: Du hattest schon gesagt, dass ich nicht nur Kunsthistorikerin bin. Ich wollte mich eigentlich so vorstellen: Mein Name ist Kerstin Stremmel, ich bin Dokumentarin. Ich habe in vielen Archiven nicht nur geforscht, sondern auch Dinge für Nutzer gesucht.

Archive sind nicht die einzigen Informationsdienstleister, die wir kennen. Es gibt Bibliotheken und Museen, die größere Einrichtungen sind und auch mehr Kunden haben. Archive müssen sich in diesem Umfeld positionieren, und die Frage ist, wie sie das tun können? Mein weiterer Gedanke gilt dem Fortschritt. Heutzutage wird Fortschritt in den digitalen Medien oft als grenzenloses Surfen durch schwerelose Clouds verstanden, ein Fortschritt ohne Ort, ohne Gesellschaft und ohne sozialvermittelte Zukunft. In diesem Zusammenhang möchte ich einen extrem randständigen Gedanken vorstellen, deswegen also dieses Foto von Dayanita Singh, um auf die Orte zu sprechen zu kommen, um die es geht.

3. Panel: Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von (Foto-)Archiv



Dayanita Singh: File Rooms, 2013

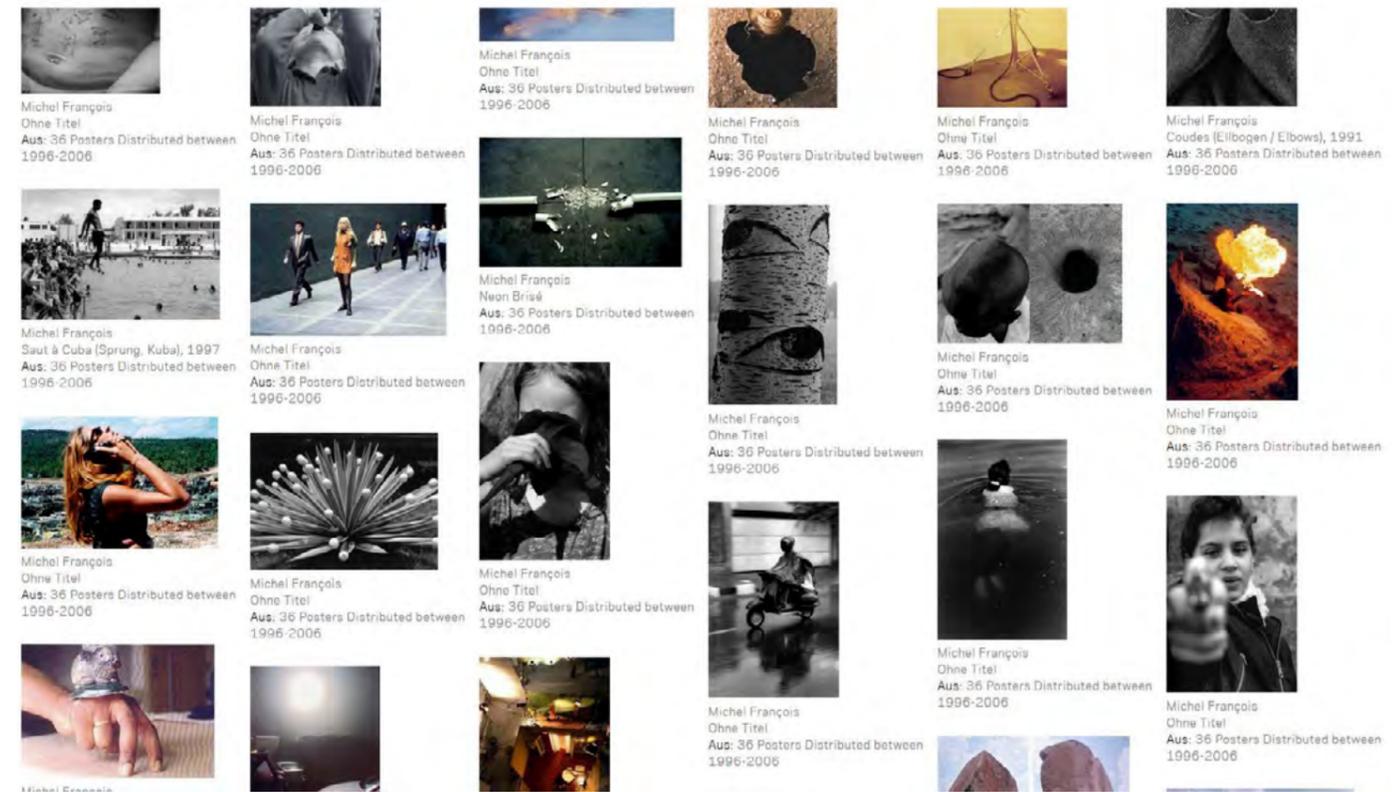
Wir sehen zwei Bilder aus der Serie „File Rooms“, aus dem gleichnamigen 2013 bei Steidl veröffentlichten Buch.

Dayanita Singh hat sich jahrzehntelang mit indischen Archiven beschäftigt. Es sind Aufnahmen aus indischen Behörden, eine Welt vor der Digitalisierung: Papierstapel, Akten türmen sich auf wie Meisterwerke der Äquilibristik. Man riecht förmlich den Staub und den Schweiß derjenigen, die da arbeiten und des Materials, welches da lagert. Wichtig ist mir hierbei die Bedeutung von Personen für Archive. Wir werden über Digitalisierung noch reden, aber in den Archiven, in denen ich arbeite und gearbeitet habe, ist ein großer Teil des Gedächtnisses nicht auf einer Festplatte, sondern im Gehirn eines Mitarbeiters. Und man kann sich überlegen, wie lange das noch gutgeht. Man ist tatsächlich immer dankbar über die kleinsten Bleistiftnotizen auf der Rückseite eines Fotos. Daher möchte ich meinerseits für einen realen Ort, an dem künstlerische Funken schlagen, plädieren und darüber hinaus für Kooperationen, die ich eben in diesem Jahr in der Ausstellung im Petit Palais in Paris als sehr fruchtbar erlebt habe.

Bettina Lockemann: Vielen Dank.

Wir machen jetzt direkt weiter mit der Frage nach der Digitalisierung von musealen Beständen. Das habt Ihr, Thomas, in Winterthur seit 2007 auf den Weg gebracht. Seitdem entwickelt Ihr neue Formate, die gewissermaßen in die Zukunft reichen sollen.

Ausstellungen, Publikationen, Internet



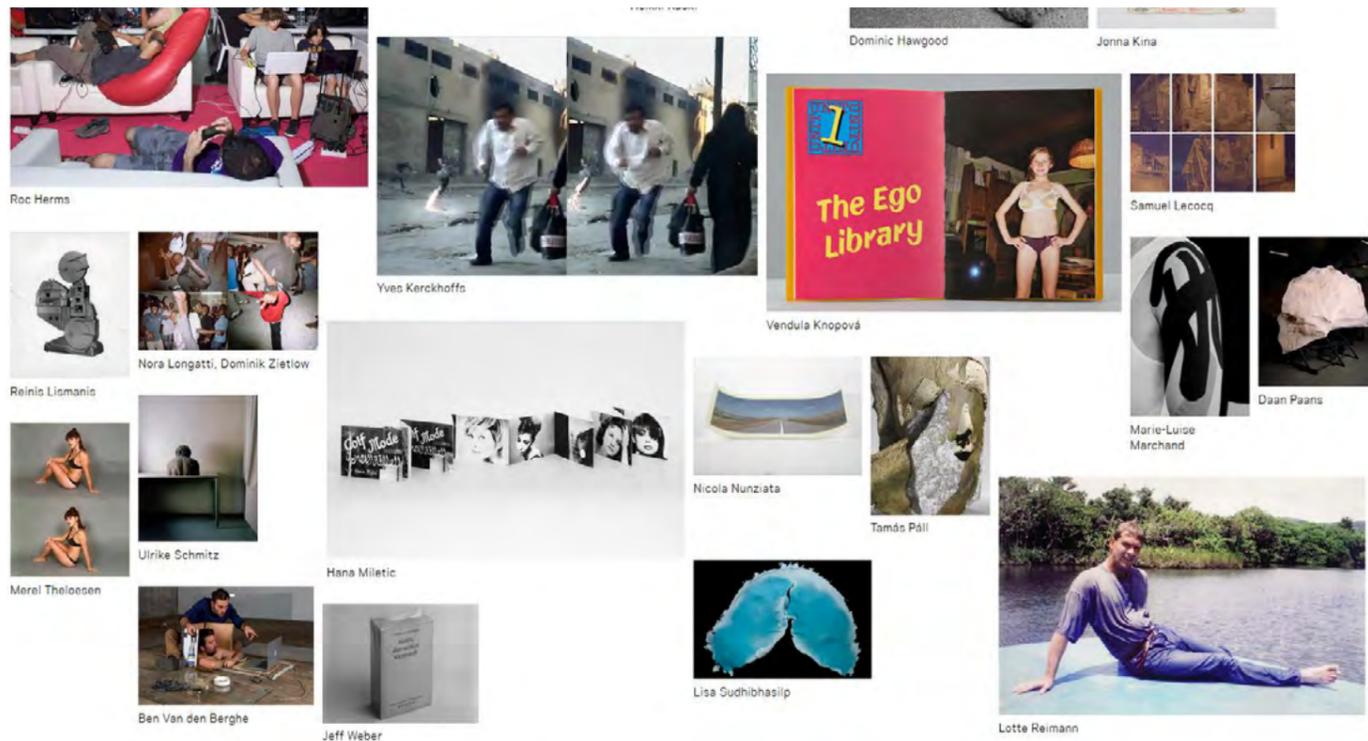
Screenshot, Fotomuseum Winterthur, www.fotomuseum.ch/de/explore/collection

Thomas Seelig: Vielen Dank, Bettina. Vielleicht können wir das erste Bild sehen. Ich möchte vorweg sagen, dass wir ein junges Museum sind, das seit 23 Jahren existiert und Inventarisierungsprojekte noch unkonventionell angehen kann. Dass wir 2006/2007 die Arbeit an der Sammlung „online“ begonnen haben, hatte damit zu tun, dass wir ab 2003 permanente Sammlungsräume im Museum hatten und uns die Frage stellten, inwieweit die Sammlung sichtbar ist. Man kann immer nur einen ganz kleinen Ausschnitt, 3 oder 4 Prozent der Sammlung zeigen. Der Rest schlummert im Archiv, wobei das bei heiklen fotografischen Werken, gerade Farbfotografien, auch aus konservatorischen Gründen erfolgen muss. Wir haben uns gefragt, ob es nicht sinnvoll ist, eine Öffentlichkeit herzustellen, die abseits des Ausstellungsraums stattfinden kann. Das führte dazu, dass wir aufgrund der Digitalisierung der Sammlung andere Formate entwickelt haben, die Plattform zum Beispiel, die wir gleich im nächsten Frame sehen. Wir haben einen Blog installiert, einen reinen Theorieblog, der den Raum des Buches erweitert, weil wir gesehen haben, dass auch das Fotobuch sich in einer Krise befindet. Wenn man hochwertige Publikationen macht, erreicht man vielleicht 300 bis 500 Leute und wir haben versucht, eine alternative Öffentlichkeit herzustellen. In diesem Fall über einen Blog, der täglich von 2.000 Lesern besucht wird. Das hatte wiederum eine Rückwirkung auf unser Programm. Wir wollen nicht nur Ausstellungen im klassischen Sinne machen, sondern versuchen, auch

Ausstellungsideen an einer Schnittstelle von digital zu analog zu realisieren wie zum Beispiel die Sammlung online. Wir sehen hier die Darstellung. Wir haben heute ungefähr 8.000 Objekte, die digitalisiert und auch online sind. 2006/2007 hatten wir erst 3.500 Objekte in der Sammlung online.

Wir besitzen eine Sammlung, die von 1960 bis in die Gegenwart reicht, dabei sind 80 Prozent der Neuzugänge durch den direkten Kontakt zu den Künstlern zustande gekommen.

Vielleicht schauen wir kurz auf ein paar Bilder von der Website.



Screenshot, Fotomuseum Winterthur, www.fotomuseum.ch/de/explore/collection

2015 haben wir ein neues Format gegründet, das nennt sich „Situations“. Was wir hier sehen, ist ein Filter, den man einsetzen kann über ein Taggingssystem, das wir eingeführt haben. Jeder Programmpunkt ist vertaggt und jeder Tagg hat eine Möglichkeit, etwas herauszufiltern. Perspektivisch haben wir dort im Blick, dass wir nicht mehr selber nur die Kuratoren sein wollen, die kuratorische Handschrift muss also nicht mehr nur vom Museum kommen, sondern uns interessiert, dass das Publikum mit unseren Inhalten arbeiten kann.

Bettina Lockemann: Vielen Dank. Jetzt würde ich gerne Herrn Frenz nach der bpk fragen. Was ist es: Archiv, Sammlung oder Agentur?

Hanns-Peter Frenz: Das Bildarchiv der bpk-Bildagentur ist, neben dem Bildarchiv des Bundesarchivs, das größte öffentlich-rechtliche zeitgeschichtliche Bildarchiv Deutschlands. Es umfasst 12 Millionen Originalfotografien, also Negative, Abzüge, Dias usw. Als Archiv sehen wir uns in der Verantwortung, Ansprechpartner zu sein für Fotografen, gegebenenfalls auch für Erben und Nachlassverwalter. Es geht bei uns in erster Linie um die langfristige Bewahrung und Zugänglichmachung dokumentarischer Fotografie, die auch künstlerische Fotografie sein kann, weil wir daran interessiert sind, dass diese Fotografie auch qualitativ hochwertig ist. Aber wenn sie vom Inhaltlichen her interessant genug ist, dann kann sie auch von der Form her unzureichend sein, weil manchmal einfach nur wenige Quellen vorhanden sind. Wie Herr Sachsse heute Morgen sagte, Fotografie als Quelle ist uns extrem wichtig. Für dieses große Archiv haben wir inzwischen auch wunderbare Langzeitarchivierungsräume, insgesamt 2.000 Quadratmeter, bestens klimatisiert, mit Fotorestaurierungswerkstatt und allem Drum und Dran. Leider haben wir bisher noch keinen Fotorestaurator. Das Archiv ist eine wichtige Quelle für die Medien, Kreativwirtschaft, die Wissenschaft und die Öffentlichkeit. Das Archiv bpk heißt Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, und bpk als Agentur heißt inzwischen „Bildportal der Kultureinrichtungen“. Eine Zeit lang hieß es Bildportal der Kunstmuseen, denn mit den Staatlichen Museen zu Berlin haben wir angefangen. Das sind allein 16 hochkarätige Museen, die haben wir schon seit vielen Jahren vertreten, und vor ungefähr 15 Jahren kam die Hamburger Kunsthalle auf uns zu und sagte: „Wir wollen diese ganze Verwertungsgeschichte nicht mehr selber machen, könnt Ihr das für uns nicht auch machen?“ Dann kamen andere Museen dazu, schließlich stellten wir eine Plattform für alle Kultureinrichtungen, Museen, Bibliotheken und Archive. Inzwischen haben wir 165 renommierte Kultureinrichtungen aus aller Welt dabei. Da sind so hochkarätige internationale Partner wie das Guggenheim, das Metropolitan, das British Museum, die Uffizien, die Vatikanischen Museen, die drei Pinakotheken aus München, das Museum Brandhorst, dann die Dresdner Museen und viele weitere.

Uns ist wichtig, bedeutende Fotobestände dauerhaft zu bewahren und inhaltlich zu erschließen. Inhaltlich erschließen geht bei 12 Millionen Bildern, die wir selber haben, natürlich immer nur in Auswahl. Das, was wir von anderen Kultureinrichtungen digital bekommen, das haben diese bereits ausgewählt und inhaltlich erschlossen. Dann ist das Zugänglichmachen wichtig, und wir sehen uns hier als öffentlich-rechtliche Einrichtung in der Verpflichtung, das, was in Kultureinrichtungen vor allem in Deutschland in hochwertiger Weise digitalisiert wurde, auf einer gemeinsamen Online-Plattform in hervorragender Qualität für die verschiedensten Medien, also für Zeitungen, Zeitschriften, Buchverlage, Fernsehkanäle und andere Nutzer, aber auch für Museen selbst zugänglich zu machen.

Sie haben vielleicht schon von der Deutschen Digitalen Bibliothek gehört. Das ist eine öffentlich-rechtliche Metasuchmaschine über die digitalisierten Inhalte von allen Archiven, Bibliotheken und Museen in Deutschland. Wir haben eine gemeinsame gewerbliche Plattform der Kultureinrichtungen für die Medien und die Kreativwirtschaft und auch alle anderen Nutzer, die hochwertige Bilder abrufen wollen, geschaffen. Da spielen Rechtsfragen in hohem Maße mit hinein. Wir haben aus den Kunstmuseen sehr viele Bilder aus dem 20. Jahrhundert und deshalb sind wir seit vielen Jahren auch Partner der VG Bild-Kunst und jedes Jahr müssen wir der VG Bild-Kunst melden, wie viele Bilder wir auf unserer Webseite haben und erhalten eine Rechnung dafür. Unsere Kunden werden von uns auch vertraglich verpflichtet, wenn sie ein solches Bild nutzen, ergänzend die Künstlerrechte bei der VG Bild-Kunst einzuholen. Die Deutsche Digitale Bibliothek wollte für sich und die von ihr vertretenen Kultureinrichtungen mit der VG Bild-Kunst einen Pauschalvertrag abschließen. Der war Anfang dieses Jahres schon quasi vertragsfertig. Dann kam aber ein Urteil der EU, das sogenannte „Framing-Urteil“ dazwischen, das die VG Bild-Kunst daran gehindert hat, diesen Vertrag mit der Deutschen Digitalen Bibliothek zu unterzeichnen. Das Urteil besagt, wenn auf einer Webseite ein Foto eingestellt ist, kann jeder andere Nutzer weltweit das auf seine Webseite einbinden durch Hyperlink, also durch Hintergrundlink, ohne dass auf der Webseite des Dritten erkennbar ist, aus welcher Ursprungsquelle das Bild kommt. Da hat die VG Bild-Kunst gesagt: Moment mal, wenn wir dem Museum das Online-Stellen von Abbildungen geschützter Kunstwerke erlauben, kann jeder andere, auch jede Firma dieses Bild mittels Framing ungefragt nachnutzen. Unter diesen Umständen können wir den Vertrag nicht abschließen. Deshalb ist es eine extrem wichtige Sache, dass Museen politische Lobbyarbeit zu für sie wichtigen urheberrechtlichen Themen machen.

In der digitalen Welt stellt sich die Frage: Wie können wir Sammlungen zeigen, wie können wir die AFORK-Sammlung in Zukunft zeigen? Müssen wir wirklich für jedes einzelne Bild mit dem Fotografen da irgendwie einen Vertrag abschließen? Sie kennen als Museumsleute die sogenannte Katalogbildfreiheit. Das ist eine Schrankenregelung im Urheberrecht, die erlaubt, Werke der eigenen Sammlung in einem Katalog abzubilden. Solange dieser nur im Museum verkauft wird, müssen Sie nichts dafür bezahlen, sondern nur für die Buchhandelsausgabe. Diese Katalogbildfreiheit muss es auch als digitale Katalogbildfreiheit geben. Museen müssen die Möglichkeit haben, Abbildungen der geschützten Werke ihrer Sammlungen durch urheberrechtliche Schranken untermauert im Internet zeigen zu dürfen, sonst finden ihre Sammlungen des 20. Jahrhunderts im Internet nicht statt. Diese ganzen Rechtsfragen im Urheberrecht werden meist nur noch auf EU-Ebene verhandelt. Vor einem Jahr haben führende Vertreter aus Museen, Bibliothe-

ken und Archiven einen Hamburger Appell, eine Hamburger Note verabschiedet, in der sie fordern: Wir brauchen politische Unterstützung, sonst können wir das 20. Jahrhundert im Internet nicht zeigen. Da sagte mir der Vertreter aus dem Justizministerium: Solche Appelle oder Noten bringen gar nichts, die Einrichtungen müssten konkret über ihre Verbände kundtun, was sie haben wollen. Dann könnte man darüber reden, was man machen kann.

Bettina Lockemann: Das ist ein äußerst komplexes Thema, zumal die Rechtsprechung auch in der letzten Zeit die Urheberrechte der Autorinnen und Autoren gestärkt hat. Auch dieses Urteil zur VG Bild und VG Wort, nach dem die Verwertungsgesellschaften entscheiden, ob sie die Verlage beteiligen oder die ganze Ausschüttung an die Künstler und Autoren geht, zielt in diese Richtung. Deshalb ist auch die Lage für ein Archiv wie das AFORK sehr kompliziert. Wir müssen uns vor Augen führen, dass das AFORK vorwiegend Abzüge kauft. Die Nutzungsrechte liegen zumeist nicht beim AFORK. Dazu kommt, dass viele Fotografien nicht nur einfache Werke eines Fotografen sind, sondern auch Werke anderer Künstler abbilden. Das heißt, dass auch die Autoren dieser künstlerischen Werke Urheberrechte haben. Wenn das AFORK Leihanfragen für Ausstellungen erhält, müssen die Leihnehmer zwei unterschiedliche Genehmigungen einholen. Das macht eine Vermarktung des AFORK sehr kompliziert und schwierig, oder? Wie schätzen Sie diese Situation ein, wie kann man hier im Haus dieses Archiv breiter zugänglich und bekannter machen?

Hanns-Peter Frenz: Eva Beuys sagt zum Beispiel: Wenn Joseph Beuys den Hut auf hat, ist es Kunst. Dann kommen nicht nur die Rechte des Fotografen zum Ansatz, sondern auch die des Künstlers. Joseph Beuys, oder Eva Beuys als Erbin, wird von der VG Bild-Kunst vertreten. Die VG Bild-Kunst darf aber bei Beuys nicht alleine Genehmigungen erteilen, sondern muss in dem Fall sogar nochmal nachfragen. Wenn Sie die VG Bild-Kunst bei diesen vielen Fotos, auf denen der Künstler in seinem Atelier gezeigt wird, anfragen, müssen auch diese Künstlerrechte geklärt werden. Das sind zwei Urheberrechte, das an der Fotografie und das am Kunstwerk.

Die Künstler geben häufiger die Vertretung für die Erteilung von fotografischen Reproduktionsrechten an ihren Werken an die VG Bild-Kunst. Das machen die Fotografen nicht, denn der Verkauf ihrer Bilder ist ihre Einnahmequelle. Für den Künstler ist es eine eher unwesentliche Nebengeschichte. Aber Dinge wie Bibliothekstantiemen, Kopierabgaben, Sendeweiterleitungsrechte usw., alle Rechte, die man nicht selber wahrnehmen kann, werden auch für Fotografen von der VG Bild-Kunst vertreten. Leider sind ganz viele Fotografen dort nicht Mitglied und erhalten auch keine Ausschüttungen.

Bettina Lockemann: Das heißt, im Zweifel muss man sich entweder an die Künstler oder an die Nachlassverwalter wenden. Wenn ich jetzt die Rechte bei zehn verschiedenen Personen anfragen müsste und alles über die VG Bild-Kunst abwickeln könnte, hätte ich den Vorteil, einen einzigen Ansprechpartner zu haben. Wenn das aber bei zehn verschiedenen Rechtsvertretern liegt, muss ich zehn verschiedene Anfragen stellen, und ich muss erst einmal herausfinden, bei wem die Rechte überhaupt liegen und das macht es so schwierig.

Kerstin Stremmel: Nur ein kurzer Einschub wegen der Schwierigkeiten, die eben dieses Rechteeinholen bedeutet, das ist ja Tagesgeschäft für die meisten, die hier sitzen und Publikationen machen. Ich hatte 33 verschiedene Künstlerpositionen, die Picasso fotografiert haben, aber wenn die Rechte bei der Familie liegen, dann wird ja auch Politik betrieben und das finde ich eigentlich viel schlimmer als die Debatte darüber, wie viel Geld man bezahlen muss. Das hat mit Fotografie nichts zu tun, ist aber ein gutes Beispiel: Ich habe ein Buch über Realismus geschrieben und wollte gerne Francis Bacon darin haben. Da hat der Francis Bacon Estate gesagt: Nein, Francis Bacon gehört nicht zum Realismus, finden wir, daher kriegst Du die Genehmigung für die Abbildung nicht. Das verhindert tatsächlich die wissenschaftliche Arbeit und einen differenzierten Zugang zum Werk. Im Grunde genommen bin ich auch sehr für strukturelle Veränderungen, die das Ganze vereinfachen in verschiedener Hinsicht.

Thomas Seelig: Ich kann von unserer Seite nochmal auf diese Publikation von 2013 zu sprechen kommen. Da hatten wir ca. 85 Autoren, und zum ersten Mal in der Geschichte des Museums waren die Kosten für Copyright- und Reproduktionsfreigaben höher im Budget als die Produktionskosten des Katalogs. Das heißt im Umkehrschluss – und die VG Bild-Kunst ist dann nur die große Maschine, mittlerweile haben Galerien entdeckt, Nachlässe kontinuierlich aufzuarbeiten oder mit lebenden Fotografen Werkbetreuung zu machen und sich jedes Bildrecht bezahlen zu lassen –, dass Publikationen nicht mehr gemacht werden können.

Bettina Lockemann: Insofern heißt das, dass ich ausschließlich mit Bildkonvoluten arbeiten kann, deren Nutzungsrechte ich akquirieren kann, und dass ich Bildkonvolute eben nicht verwenden kann, wenn der verwaltungstechnische Aufwand einfach zu hoch und kompliziert ist. Da kommt natürlich die Agentur ins Spiel, weil sie gewissermaßen den Ansprechpartner darstellt; und sie erleichtert der Institution, das Material zu nutzen, oder?

Hanns-Peter Frenz: Nicht nur die Rechteabwicklung für Fotografie wird einfacher, sondern der ganze Beschaffungsvorgang für eine Katalogproduktion. Man stelle sich vor, man müsste sich aus 50 Museen Bilder für einen Katalog besorgen. Zuerst schreibt man diese 50 Museen an.

Von 20 bekommt man die Abbildungen, von zehn anderen kriegt man irgendwelche verkratzten, alten Dias und 20 melden sich gar nicht. Dadurch entsteht ein Arbeitsaufkommen, das einen Kurator früher unter Umständen vier oder acht Wochen Zeit gekostet hat. Inzwischen kann man dafür einen Praktikanten einsetzen, der das in zwei Stunden erledigt, weil über unsere Online-Plattform die digitalisierten Bildbestände aller von uns vertretenen Museen abrufbar sind. Das sind derzeit 165 Einrichtungen und ständig kommen noch neue hinzu. Sie bekommen die Bilder in bester Qualität, vom Museum autorisiert, zu einem sehr vernünftigen Preis. Daher ist unsere Plattform nicht nur für kommerzielle Nutzer, sondern auch für die Museen enorm hilfreich. Unter unseren Top 100 Kunden sind inzwischen zu meinem Erstaunen schon 20 Museen.

Bettina Lockemann: Eine interessante Entwicklung. Kommen denn die Digitalisate, also die digitalisierten Reproduktionen von Kunstwerken, aus den Museen, die mit Ihnen kooperieren?

Hanns-Peter Frenz: Die Museen liefern hochwertige Digitalisate. Da machen wir auch Vorgaben. In der Regel soll das Foto mindestens in A3 reproduzierbar und mit allen Metadaten versehen sein. Wir haben eine ganze Abteilung, die sich um die Datenstandardisierung kümmert. Vielleicht kann man mal ein paar Bilder von der bpk im Hintergrund zeigen.



Charles Wilp: Yves Klein während der Dreharbeiten zu „The Heartbeat of France“ im Atelier von Charles Wilp, 1961



Charles Wilp: Galerist Alfred Schmela (Mitte) vor seiner Galerie mit Düsseldorfer Künstlern, re. Heinz Mack, kniend Otto Piene, März 1959

3. Panel: Sichtbarkeit und Zugänglichkeit von (Foto-)Archiv

Ich kann ein paar Düsseldorfer nennen: Charles Wilp, er hat uns sein Fotoarchiv schon in den 1980er-Jahren mit allen Rechten verkauft. Seit ein, zwei Jahren haben wir Walter Vogel, der ja auch Beuys, die Zero-Gruppe und Pina Bausch und natürlich auch ganz viel Ruhrgebiet fotografiert hat. Für den deutschsprachigen Markt, für Deutschland, Österreich, Schweiz, wollen wir diese zentrale Plattform sein, für das, was von überregionalem Interesse ist und was in Museen, Bibliotheken und Archiven hochwertig digitalisiert wurde.

Kerstin Stremmel: Vielleicht ganz kurz, was die Qualität anbelangt, kann ich nur sagen: Er hat recht, die Ansprüche sind hoch, denn auch das kleine Theaterwissenschaftliche Archiv darf ja bei Ihnen mitmachen, aber es gibt Rückfragen und die Fotografen schwitzen ganz schön, um das Material in angemessener Form einzureichen.

Ich möchte kurz zwei Gedanken ansprechen, die wir vielleicht für die Abschlussdiskussion im Kopf behalten können, denn zum einen geht es ja um die Praktikabilität, also das Zur-Verfügung-Stellen von Bildern zu vernünftigen Bedingungen. Es geht aber auch, um die Sichtbarkeit der Häuser und ich habe jetzt in Paris auf der Messe Paris Photo ein Projekt gesehen, das hieß „POEME Le musée Nicéphore Niépce“. Die haben 20.000 Bilder eingescannt, digitalisiert. Man kann in eine virtuelle Umgebung, eine Immersion eintauchen. Das ist ziemlich tricky. Niépce war einer der Pioniere der Fotografie, dem das Museum in Chalon-sur-Saône gewidmet ist. Es macht ein beeindruckendes pädagogisches und Ausstellungs-Programm. Ich glaube, dass man auf den Realen Raum nicht verzichten darf, bei aller Begeisterung für die Möglichkeiten des Virtuellen.

Und dann gab es gestern in Köln, was wir leider verpasst haben, weil wir alle hier in Düsseldorf waren, ein Filmprogramm von Wilhelm Hein und Lutz Mommartz im Filmclub und da wurden beispielsweise der wunderbare 11-Minuten-Film „Beuys, soziale Plastik“ gezeigt, und ich frage mich, ob bei einem Archiv, wo es so oft um Projekte und Aktionen geht, angedacht ist, Film mit reinzunehmen. Das scheint mir doch irgendwie auf der Hand zu liegen.

Bettina Lockemann: Über die Frage nach dem Film können wir gleich nochmal sprechen. Ich würde gerne zunächst auf das Digitale zurückkommen. Denn für mich meint Fotografie immer auch Material, den physikalischen Bildträger, der uns Dinge zeigt. Daher nochmal die Frage an Dich, Thomas, wie man mit dem materiellen Objekt des fotografischen Abzugs oder eben des Dias, dass man das auch nicht völlig aus dem Auge verlieren sollte, umgeht?

Ausstellungen, Publikationen, Internet

Thomas Seelig: Wenn man sagt, Ausstellungen werden nicht abgeschafft, dann wird es immer wieder diese Begegnungen mit den Originalobjekten geben. Vielleicht ist das der Schlüssel, um das Überleben der Institutionen zu sichern. Ich kann mir vorstellen, dass es andere Arten von Präsentationen geben kann. Es kann sich das Format Ausstellung, das Format Sichten, das Format Originalschauen verändern. Wir hören immer wieder überall von Krisen. Vielleicht muss man aus den Krisen auch Konsequenzen ziehen und sagen, das Buch ist vielleicht nicht mehr das Medium der Zukunft, aber wir publizieren trotzdem weiter mit anderen Konsequenzen.

Hanns-Peter Frenz: Darf ich ganz kurz auch nochmal etwas sagen zum Thema Bewahren, weil ich das für sehr wichtig halte. Dieses Bewahren von Fotografie muss eine öffentlich-rechtliche Aufgabe sein, weil nur die öffentlich-rechtlichen Institutionen in der Lage sind, das zu machen, denn das kostet einfach viel Geld. Die Fotografie ist einerseits künstlerisches Ausdrucksmedium, Fotografie ist aber auch immer Zeugnis unserer Vergangenheit, und Fotografie ist auch als Drittes Ausdruck eines äußerst spannenden technischen Prozesses. Alle diese drei Ebenen gilt es zu bewahren und das ist wirklich ein öffentlicher Auftrag, für den wir alle kämpfen müssen, damit auch die Politik das wahrnimmt. Fotografie muss gleichberechtigt mit den anderen Künsten bewahrt werden und ich meine, dahingehend ist in den letzten Jahrzehnten doch einiges passiert.



Dr. Kerstin Stremmel



Beat Wismer und Hans-Georg Lohe



Dr. Barbara Könches

Abschlussrunde mit: Hans-Georg Lohe, Kulturdezernat der Stadt Düsseldorf; Beat Wismer, Generaldirektor Museum Kunstpalast; Dr. Barbara Könches, Fachbereichsleiterin Visuelle Kunst, Kunststiftung NRW, Düsseldorf

Barbara Könches: Ich sehe in die Runde und sehe, dass sehr viele den ganzen Tag ausgeharrt haben. Ich kann es gut verstehen, denn jedes Gespräch war spannend und ich hoffe, dass ich jetzt nicht den Fehler mache, Langeweile in eine Situation zu bringen, die höchst komplex und vielfältig ihre Anknüpfungspunkte schon ins Publikum hinaus geworfen hat.

Ich versuche im Folgenden zu rekapitulieren und in den Kontext zu setzen, was wir heute gehört haben. Jörg Sasse begann damit, uns in die Fragestellung einzuführen: Welche Bilder produziere ich als Künstler und welche als Dokumentarist?

Also der Künstler bleibt Künstler, würde ich sagen, wenn er dokumentiert, aber er dokumentiert vielleicht aus anderen Gründen heraus und vielleicht in einer etwas sorgloseren Form, wenn ich das dem Begriff des „Knipsens“ unterstellen darf, den Du selber gewählt hast, Jörg.

Herr Sachsse verwies darauf, dass die Fotografie auch immer als soziale Positionierung anzusehen ist. Das heißt, dass die Fotografie wie eine Sprache funktioniert. Fotografie und Sprache waren zwei ganz wichtige Begriffe, die den ganzen Tag über immer wieder zusammen diskutiert wurden, sei es, indem Fotografie als Sprache gesehen wurde, sei es, weil Fotografie, das wurde auch oft unterstellt, Sprache als begleitendes Medium benötige.

Ich muss ehrlich zugeben, dieses Argument hat mich ein bisschen befremdet, weil - um mit Gadamer zu sprechen - das Bild für sich bereits über einen Eigenwert verfügt. In der Situation, in der das Bild die Sprache als erklärend oder erläuternd benötigt, ist es schließlich nicht eigenständig im Wert.

Wir bleiben noch einen Moment bei Herrn Sachsse, der darauf verwies, dass Fotografie als historisches Zeugnis anzusehen ist, und dass Fotografie eine Repräsentation von Geschichte darstellt, die eine ständige Erweiterung erfährt dadurch, dass sie sich permanent kontextualisiert.

Herr Derenthal führte uns vor, wie das von ihm geleitete Archiv sich über 150 Jahre entwickelt hat und ursprünglich als Archiv für Kunstgewerbe oder der Darstellung von Kunstgewerbe angelegt, sich veränderte in ein Archiv, das - und jetzt komme ich wieder auf die Wertigkeit des Bildes zurück - Bilder beinhaltet, die selbst Kunstwerke sind wie an dem Beispiel von Eugène Atget dargestellt worden ist. Atget fertigte die ersten Fotos als Auftragsarbeiten an. Heute sind die Arbeiten in einem künstlerischen Gesamtkonvolut zu sehen und es zeigt sich sehr deutlich, wie Fotografien durch die verschiedenen Kontexte und Zuschreibungen geprägt in welcher Art von Archiv sortiert werden.

Abschlussrunde

Hier stoßen wir auf die Grenze, die das AFORK natürlich auch betrifft, also diese Doppeldeutigkeit von dem, was im Bild ist – es ist Kunst im Bild –, und was das Bild selber ist –, nämlich ob das Foto selbst ein Kunstwerk ist oder eben nicht.

Im zweiten Panel hat Frau Kiffl ein sehr lebendiges und aufweckendes Plädoyer für das AFORK gehalten, dafür, dass die 8.000 Fotos nicht in Schubladen vergessen werden, sondern dass dieses Archiv eine Aufgabe an uns stellt. Frau Eskildsen sprach später in diesem Kontext von der Verantwortung. Herr Heymer hat uns die Geschichte des AFORKs vor Augen geführt und gezeigt, wie vielfältig die Dinge sich zueinander verhalten. In diesem Panel wurde die wichtige Frage aufgeworfen, wie man von einer mehr oder minder willkürlichen Zusammenstellung der Sammlung, Herr von Wiese sprach vom „Beifang“, zu einer Fokussierung gelangt. Was macht die Identität des Archivs aus? Aus einem notwendigen historischen Kontext heraus, muss das AFORK sich auf seine Zielsetzung hin befragen lassen und sich über eine solche klarwerden wollen.

Im dritten Panel, ging es um die Frage, welche Räume die Archive erschließen und welche Räume Archive aufwerfen? Wie können Archive zueinander in Beziehung gesetzt werden, um entweder Neues zu generieren, seien es neue Fragestellungen, seien es neue Zusammenstellungen, oder neue Sichtbarkeiten zu erzeugen, so Frau Stremmel.

Herr Seelig stellte uns vor, wie eine 23 Jahre junge Fotosammlung die aktuelle Museumsarbeit beeinflusst, nämlich indem Teile der Sammlung im Internet gezeigt werden. In Winterthur gibt es verschiedene Programmsäulen: die Onlinesammlung ist eine davon, die Ausstellung im realen Raum ist eine andere. Interessant war die Aussage von Herrn Seelig, dass rund 80 Prozent der Fotos aus der Museumssammlung den persönlichen Kontakten zu den Fotografen zu verdanken sind. Dieser Aspekt war auch bei Herrn von Wiese sehr deutlich geworden: die persönlichen Begegnungen zwischen Kuratoren oder Sammlern und Fotografen bilden die Grundlagen für Ankäufe. Frau Stremmel hatte wiederholt darauf hingewiesen, dass ein Archiv auch Menschen bedarf, die sich darum kümmern und die vor allen Dingen auch Wissen besitzen. Wissen, das nicht immer schon abgebildet ist, Wissen, das nicht immer schon versprochen ist, Wissen, das nicht immer schon mit den Fotos geliefert wird, sondern Wissen, das irgendwo im Verborgenen schlummert oder das sich manchmal erst dann ergibt, wenn das Archiv befragt wird.

Anschließend kamen wir mit dem Beitrag von Herrn Frenz auf die große, weite Thematik der Agenturen und des Digitalen zu sprechen. Er hat uns vorgeführt, wie man digitale Archive erstellt, wie man sie zugänglich macht, wie praktisch das Arbeiten mit dem digitalen Archiv auch für Kuratoren sein kann.

Die letzte Problemstellung heute führte uns zu den Monopolisten

Abschlussrunde

auf dem Fotomarkt wie zum Beispiel der amerikanischen Bildagentur Getty. Jeder Zeitungsleser, der sich die Mühe macht, unter den Abbildungen zu gucken, wer denn die Rechte an den Zeitungsfotos innehat, wird feststellen, dass die meisten Bilder aus ein und derselben Quelle stammen. Das ist, so meine ich, mehr als ein Politikum, das ist schon, wie du sagtest, Bettina, Zensur.

Aber die Zensur soll nicht unser Thema sein, sondern vielleicht besinnen wir uns jetzt wieder auf das erste Panel und stellen uns die Frage, lieber Beat: Was ist Kunst und was ist Dokumentation? Habt Ihr im Haus eine Art Leitmotiv für die Einordnung, an der Ihr Eure Zuweisung macht, welches Foto wohin eingeordnet wird in die Sammlungen des Hauses?

Beat Wismer: Die AFORK-Aufnahmen sind günstiger, sind billiger, also sind sie keine Kunst. So haben wir es definiert. Die Fotos von Jörg Sasse, die wir gekauft haben, das waren Kunstfotografien, die wir in einer Ausstellung gezeigt haben und anschließend gekauft haben. In diesem Zusammenhang könnten wir noch einmal kurz auf den „Fischfang“ bzw. „Beifang“ kommen. Natürlich kaufen wir Kunst nicht als „Fischfang“, aber beim AFORK kann das vorkommen. Aber, Frau Eskildsen, wir sind auch nicht ganz konzeptlos.

Es gibt so Glücksfälle wie Jörg Sasse, der sich bei uns meldet und sagt: „Hört mal, ich habe hier einen ungehobenen Schatz, ich habe in der Kunstakademie als Student immer fotografiert.“ Wir haben Sasse-Aufnahmen, die sind bei der Kunst und wir haben Sasse-Aufnahmen, die sind im AFORK. Das haben wir genau unterschieden. Die Frage könnte bei den Porträts von Benjamin Katz hin und wieder anders diskutiert werden. Aber da er zu den AFORK-Gründern gehört, zählen seine Künstler- und Künstlerinnen-Porträts zum AFORK. Wenn wir von ihm Landschaften kaufen, dann wären sie in der Fotografie-Sammlung. Natürlich, wir haben eine Fotografie-Sammlung, das ist klar. Gurski ist in der Fotografiesammlung und Tenwiggenhorn ist in der AFORK-Sammlung.

Die Anregungen von Frau Eskildsen sind bedenkenswert, denn es gilt weiterzudenken, wo die Grenzen des AFORK sind? Ich glaube, die Frage der Relevanz spielt eine wichtige Rolle. Ich könnte mir auch vorstellen, dass das AFORK sich irgendwann zeitlich begrenzt und man sagt, dass man die ganzen Facebook-Dokumentationen der jungen Künstler nicht mehr aufnimmt. Vielleicht muss man sagen, AFORK war eine Gründung für die analoge Fotografie. Wir wollen natürlich auch, dass die AFORK-Fotos künstlerischen Wert haben, das ist klar. Aber wir wollen das Archiv des AFORK auch als autonome Institution behalten. Und vielleicht muss es dem Museum örtlich nicht angegliedert sein.

Faktisch ist es so, dass das AFORK wahrscheinlich besser dokumentiert und öfter auf Reisen geschickt wird als andere Werke aus unserer Sammlung. Also wir haben sehr, sehr viel gemacht mit dem AFORK und das ist auch wunderbar. Aber das AFORK kann nicht permanent groß gezeigt werden, das muss auch nicht sein

Abschlussrunde

und gehört auch nicht unbedingt zum Charakter eines Archivs. Das Dokumentieren ist mittlerweile fast wichtiger geworden – hier spitze ich zu – als die museale Aufgabe. Ich hoffe, es ist deutlich geworden, dass ich das AFORK liebe und schätze, aber ich muss auch ein bisschen die ganz normale museale Tätigkeit verteidigen.

Barbara Könches: Vielleicht bietet ein Geschäftsmodell mit den Bildrechten die Möglichkeit, das AFORK anders zu denken, also weniger in dem Sinne einer reinen Sammlung, als vielmehr im Sinne einer Agentur. Das bedeutet, man betreibt und bespielt die Sammlung aktiv.

Beat Wismer: Das ist natürlich der Idealfall. Niemand, der einen Kataloge über die deutsche Kunst der 1970er-, 1980er- und 1990er-Jahre macht, kommt zum Beispiel an Nic Tenwiggenhorn vorbei und die Aufnahmen, auch die Werkaufnahmen, sind nun bei uns. Die Ausstellung „Leben mit Pop“, 2013 in der Kunsthalle Düsseldorf, wäre nicht möglich gewesen ohne das AFORK. Ich glaube, man weiß, was hier für Schätze sind und wir haben sie auch relativ gut publiziert und sie sind auch gereist, also wir arbeiten schon damit. Herr Heymer hat das erwähnt. Wir würden natürlich liebend gerne eine eigene Stelle und eigene Räume dafür haben. Wir haben in der Vergangenheit gehofft, dass das NRW-Forum ein Haus für Fotografie werden würde und eine permanente Station für das AFORK sein könnte. Die Politik hat anders entschieden und da, Frau Kiffel, müssen Sie auf die Politik einhauen und nicht auf uns.

Barbara Könches: Herr Lohe, das war, glaube ich, Ihr Stichwort.

Hans-Georg Lohe: Zunächst mal muss ich erst sagen, dass das AFORK durchaus sehr präsent ist hier. Insofern bin ich nicht ganz der Auffassung von Erika Kiffel, aber wir diskutieren das häufiger. Wir haben sehr viele Ausstellungen mit den Beständen des AFORK präsentiert und wie Beat Wismer gerade gesagt hat, das AFORK geht häufig auf Reisen. Das finde ich sehr wunderbar. Vor allen Dingen ist es eine gute Möglichkeit im Rahmen unserer Städtepartnerschaften, das, was das Düsseldorfer Kunstgeschehen in den vergangenen Jahrzehnten oder Jahren geprägt hat, in einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen. Insofern ist das AFORK für uns sehr wichtig und wir haben in der Tat seit der Gründung 2006 die Verabredung, jedes Jahr von dem Ankaufsbudget der Stiftung Museum Kunstpalast einen nicht unerheblichen Teil für das AFORK zu reservieren, und das werden wir auch in den folgenden Jahren so weitermachen. Natürlich kenne ich die Diskussion um einen ständigen Ausstellungsraum für AFORK. Darüber haben wir schon mehrfach gesprochen, aber sind noch nicht zu einem Ergebnis gekommen. Das Problem im Museum Kunstpalast sind die begrenzten Räumlichkeiten. Es gab Überlegungen, einen Neubau auf der anderen Seite der Rheinuferstraße zu errichten, aber das ist dann aus Kostengründen fallengelassen worden. Es gab auch mal Überlegungen,

Abschlussrunde

hier einen zentralen Eingang zu schaffen, da, wo jetzt der Brunnen ist, und das Haus unterirdisch miteinander zu verbinden. Aber da sind wir momentan weiter davon entfernt denn je. Also wir müssen sehen, was sich jetzt temporär machen lässt.

Barbara Könches: Wie funktioniert es rein praktisch, lieber Beat, wenn ein Wissenschaftler kommt und sagt, er schreibe eine Publikation oder bereite eine Ausstellung vor über die Kunstszene in Düsseldorf oder im Rheinland in den 1980er-Jahren? Derjenige muss irgendwo die Möglichkeit haben, die ganzen Fotos ansehen zu können. Gibt es eine Art von zugänglichem Archiv? Wie habe ich mir das vorzustellen?

Kay Heymer: Ich sagte das ja schon in meinem früheren Beitrag, dass leider nicht der Gesamtbestand digital online verfügbar ist, sondern nur ein kleiner Ausschnitt, aber es steht jedem offen, einen Termin bei uns zu machen. Wir haben den gesamten AFORK-Bestand auf unseren Computern. Es kommen immer wieder Kollegen, die sich Material angucken oder die uns gezielt nach Motiven oder Themen fragen. Dann können wir auswählen, dort etwas als Anschauungsmaterial hinschicken und die Kollegen suchen sich entsprechend etwas aus. Das passiert in zunehmendem Maße, also ich würde sagen, zwei bis drei Anfragen pro Woche mittlerweile.

Hans-Georg Lohe: Seit vielen Jahren bauen wir das System d:kult online auf. Das ist ein digitales Erfassungssystem für unsere Kulturinstitute hier in Düsseldorf, in dem wir die Bestände nach und nach erfassen. Darin findet man auch Arbeiten aus dem AFORK, aber wir alle wissen, wie schwierig eine umfassende Archivierung ist und wie viel Arbeitskraft das kostet.

Erika Kiffel: Die Fotografie braucht einen Platz im Museum Kunstpalast vergleichbar der Glassammlung Hentrich.

Hans-Georg Lohe: In der Vergangenheit ist es wirklich gelungen, die Politik davon zu überzeugen, dass wir dieses Haus finanziell gut aufstellen müssen, auch für die Zeit nach dem Ausstieg von E.ON. Der Kulturausschuss hat am Montag beschlossen, dass wir eine Zuschusserhöhung von 1,4 Millionen Euro ab 2018 bekommen. Dafür bin ich dem Ausschuss sehr dankbar. Die Erhöhung muss noch durch den Stadtrat bestätigt werden. Dann kann es also hoffentlich im Dezember wie bisher weitergehen, und wir können auch in Zukunft große Ausstellungen hier im Haus präsentieren. Natürlich machen wir uns Gedanken, ob wir die drei großen Wechselausstellungssäle hier im Gebäude auch in Zukunft bespielen können und da haben Beat Wismer und ich uns dahingehend verständigt, dass wir einen Saal zukünftig verstärkt für die Dauersammlungen nutzen werden. Das gibt dann wiederum Möglichkeiten zur Umschichtung hier in dem Haus, sodass man Präsentationen vielleicht auch aus

Abschlussrunde

dem Bereich der Fotografie dauerhaft zeigen kann. Aber zunächst müssen wir sehen, wer Nachfolger von Generaldirektor Beat Wismer wird und man sollte ihm also auch nicht vorgreifen über die neue Ausrichtung oder zukünftige Ausrichtung.

Bettina Lockemann: Ich würde gerne auf die Idee von Frau Eskildsen zur Oral History, also zur Zeitzeugenbefragung zurückkommen. Ich finde das ist ein sehr spannendes Thema.

Hans-Georg Lohe: Das finde ich auch, denn natürlich nützen uns in vielen Jahrzehnten möglicherweise die Fotos nicht mehr so sehr viel, wenn wir keine Geschichte zu den Bildern haben. Das halte ich für einen wichtigen Hinweis, danke.

Beat Wismer: Ich glaube, es ist absolut wichtig, dass man zum Beispiel mit Herrn Tenwiggenhorn spricht. Er kann am besten Auskunft geben über all die Fotos. Wir haben die Sammlung Kemp und Fotografien von Willi Kemp im Haus. Er hat mit allen Künstlern, von denen er Werke besitzt, korrespondiert. Die Korrespondenz wird aufgearbeitet und hier archiviert. Insofern verstehe ich das AFORK auch nur als Teil eines viel umfassenderen Dokumentationszentrums. Dazu würde auch die gesamte Auswertung der Tagespresse usw. gehören. Wir sammeln die Fotografien auch zu den Performances, zu den Aktionen, von denen nichts geblieben ist außer den Fotos.

Bettina Lockemann: Sucht das Museum nach bestimmten Themen oder Künstlern oder Werken, um Lücken zu schließen, um bestimmte Bereiche hervorzuheben oder zu stärken?

Beat Wismer: Dazu gibt es immer wieder Anlässe.

Barbara Könches: Ich habe jetzt doch eine gewisse Verständnisschwierigkeit. Ich habe das AFORK immer so verstanden, dass es kein reines dokumentarisches Archiv ist, sondern dass es ein Archiv ist, das auch dokumentarische Fotos beinhaltet, die aber aus einem künstlerischen Blick und Verständnis entstanden sind. Natürlich ist die Oral History sehr wichtig und wir haben mehr von einem Foto, wenn wir wissen, wer auf dem Bild abgelichtet ist und was an besagtem Ort und zu besagter Zeit passierte. Das ist ganz ohne Frage. Aber das Besondere an dem Archiv ist meiner Ansicht nach - und Jörg Sasse, Erika Kiffl und Benjamin Katz sind die besten Beispiele dafür - der künstlerische Blick. Darin liegt ein qualitativer Unterschied, oder?

Bettina Lockemann: Ich glaube, Herr Heymer möchte dazu was sagen.

Kay Heymer: Darf ich dazu meine Meinung sagen, weil ich ja ein bisschen Teilverantwortung trage? Sie haben natürlich völlig recht, der künstlerische Charakter ist enorm wichtig, der ist auch ein Kriterium

Abschlussrunde

nach dem wir suchen. Aber ich würde versuchen ein bisschen wegzukommen von der Entweder-Oder-Seite, entweder ist das Foto ein Dokument oder das Foto ist ein Kunstwerk. Es gibt viele Möglichkeiten dazwischen. Uns interessiert für das AFORK eine Form von Fotografie, die dokumentarische Elemente mit künstlerischen Elementen kombiniert und deshalb sind natürlich Künstler als Urheber solcher Bilder besonders interessant und wenn wir zum Beispiel von Katharina Sieverding, einer anderen Künstlerin, die in unserer Fotosammlung vertreten ist und die auch im AFORK vertreten ist, wenn wir von der eine Projektion haben, die sie extra für das AFORK entwickelt hat, in der ihre Fotos aus der Zeit zwischen 1968 und 1972 zusammengestellt sind, dann sind das auch hochinteressante Dokumente, aber es ist eben auch eine künstlerische Arbeit von Katharina Sieverding und das ist natürlich dann genau das, was wir suchen. Aber es gibt schon diesen kategorialen Unterschied. Ein AFORK-Foto ist wirklich, würde ich sagen, kunsthistorisch aus ikonografischen Gründen eher im AFORK und nicht unbedingt in der Fotosammlung, weil es eben auch dann das Thema Kunstszene im weitesten Sinne mitbehandelt.

Bettina Lockemann: Jörg Sasse, Sie wollten dazu noch Stellung nehmen?

Jörg Sasse: Ich bedauere ein bisschen, dass der Begriff des Dokumentarischen hier immer minderwertig verkauft wird. Es ist hochkomplex eine Fotografie anzufertigen, die nach bestem Wissen und Gewissen eine Situation in ein Bild umsetzt. Das ist nicht einfach. Die Begriffe kommen aus meiner Sicht ein bisschen durcheinander. Man kann jetzt sagen, das ist auch eine künstlerische Leistung, das zu tun. Dass ich beides mache oder mit Fotos ankomme, von denen ich sage, die haben etwas mit Dokumentation zu tun, ist mehr der Historie geschuldet. Es gibt daneben eine ganz andere Arbeit. Bei den Dokumentationen muss man nach Qualität gucken und das ist keine einfache Aufgabe. Auf der Webseite zum AFORK, da bin ich dran hängengeblieben, wird das künstlerische Arbeiten betont.

Stephan von Wiese: Ich wollte nur kurz etwas sagen zu dieser Konkurrenz zwischen Bild und Text, die jetzt aufgestellt ist. Man kann das auch umgekehrt sehen, dass auch die Oral History die Bilder benötigt. Es gibt ja den berühmten Ausspruch: Ein Bild sagt mehr als 1.000 Worte. Insofern sehe ich nicht diese Konkurrenz und sehe nicht, dass die Ergänzung um die Oral History unbedingt erforderlich ist, sondern ich sehe es eher umgekehrt, dass die Erweiterung durch das Bild geschieht. Diese Bilder erzählen ihre eigene Geschichten, die man sonst nicht erfährt.

Barbara Könches: Ich möchte noch einmal auf das Digitale zurückkommen. Ich finde, dass es enorm wichtig ist, dass man im Internet eine Präsenz hat und dort gefunden wird. Das AFORK tritt dort als Teil der Museumswebsite auf. Aber ich finde nicht, dass diese das AFORK ad-

Abschlussrunde

äquat wiedergibt, weil sie einfach nur aus einer statischen Seite mit einem kurzen Text besteht, und das wird nicht dem eigentlichen Umfang und der Besonderheit gerecht, die uns zu den Diskussionen hier führten. Kann man eine eigene Website realisieren? Es bedarf dazu einen gewissen Arbeitsaufwand, um die digitale Zugänglichkeit zu ermöglichen. Ist es denkbar, dass dies seitens der Stadt finanziert wird oder kann das Museum durch Umstrukturierung dafür sorgen?

Beat Wismer: Ja, natürlich. Ich glaube, die Priorität ist erkannt. Dummerweise ist bei uns auch immer zu viel Dringendes vor dem Wichtigen. Aber ich glaube, das sollte eine relativ einfache Möglichkeit sein mit einer hohen - nicht nur Wichtigkeit -, sondern auch Dringlichkeit. Das betrifft aber nicht nur das AFORK, das betrifft die ganze Institution.

Barbara Könches: Und ich möchte noch anfügen, dass wir so viel über das AFORK gesprochen haben, zeigt, dass wir uns alle sehr drum bemühen, dass es uns am Herzen liegt. Auch dem Museum, liebe Frau Kiffel, denn Anne Rodler, Beat Wismer, Kay Heymer, alle sind begeistert auf meine Idee eingegangen, eine Tagung zu dem Thema zu machen. Die Realisierung von Möglichkeiten ist oft eine Frage des Geldes, aber nicht nur. Es ist auch immer eine Frage des Engagements und des Willens und seitens der Fotografen, Fotografinnen und Künstlerinnen und Künstler auch des Engagements und des Vertrauens, wo man sich mit seinen Arbeiten gut behandelt fühlt. Wir haben kontrovers gestritten, aber das gehört dazu, sonst wäre es langweilig gewesen und wir wollten auch Impulse setzen, damit die Dinge sich bewegen. In diesem Sinn mein Appell an alle: Ich finde es toll, wenn dieses Engagement auch weiterhin bestehen bleibt und sich bei dem einen oder anderen intensiviert.

- Titelseite: Nic Tenwiggenhorn: Candida Höfer, Venedig 1995, Nic Tenwiggenhorn © VG Bild-Kunst, Bonn
- S. 11-15: Fotografische Sammlung am Museum der Moderne, Salzburg
- S. 11: Ernst Haas: Wien im Nachkrieg, 1946-1948. Silbergelatineprint. Österreichische Fotogalerie / Museum der Moderne Salzburg, © Nachlass Ernst Haas/ Getty Images
- S. 12: Ernst Haas: Homecoming Prisoners, aus: Wien im Nachkrieg, 1946-1948. Silbergelatineprint. Österreichische Fotogalerie / Museum der Moderne Salzburg, © Nachlass Ernst Haas/ Getty Images
- S. 13: Inge Morath: Alberto Giacometti in seinem Atelier, Paris, 1958, Silbergelatineprint. Österreichische Fotogalerie / Museum der Moderne Salzburg. © Inge Morath Estate; © Alberto Giacometti-Stiftung
- S. 14: Ludwig Hoffenreich: Günter Brus, Wiener Spaziergang. Silbergelatineprint, 1965, Österreichische Fotogalerie / Museum der Moderne Salzburg, © Günter Brus
- S. 15: Hélène Binet: Edmund de Waal, Installation „Porcelain Room“ im Geffrye Museum, London, 2001, © Hélène Binet; © Edmund de Waal
- S. 20-22: Fotografien von Jörg Sasse
- S. 20: Jörg Sasse: Luise Kimme mit Zeitschrift, Kunstakademie Düsseldorf, 1982
- S. 20: Jörg Sasse: Thomas Wiesner, Raum P 14, mit New Wave und „wilder Malerei“, 1983
- S. 20: Jörg Sasse: Bertram Jesdinsky, Kunstakademie Düsseldorf, 1982
- S. 20: Jörg Sasse: Bertram Jesdinsky, Kunstakademie Düsseldorf, 1983
- S. 21: Jörg Sasse: Herbert Kern, Kunstakademie Düsseldorf, 1983
- S. 21: Jörg Sasse: Ulrich Krempel, Rüdiger Pfeffer, Kronenburg, 1983
- S. 21: Jörg Sasse: Stefan Ettliger, ASTA-Café, Kunstakademie Düsseldorf, 1982
- S. 21: Jörg Sasse: Thomas Ruff, Kunstakademie Düsseldorf, Außenstelle Karl-Anton-Straße, 1984
- S. 22: Jörg Sasse: Tony Cragg, Atelier Wuppertal-Vohwinkel, 1984
Museum Kunstpalast, Düsseldorf, AFORK, von Jörg Sasse 2016 angekauft;
Jörg Sasse © VG Bild-Kunst, Bonn; Bertram Jesdinsky © VG Bild-Kunst, Bonn;
© Herbert Kern
- S. 24-29: Sammlung Fotografie der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz
- S. 24: Henri Bedford Lemere: London, Royal Architectural Museum, Gipsabguss eines Schlusssteins aus Westminster Abbey, um 1874, 1878 erworben, © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
- S. 25: Fotograf unbekannt: Rudolf Siemering, Germania-Denkmal, Festdekoration beim Einzug der Truppen in Berlin 1871, 1871 erworben, © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
- S. 25: Frank Cousins: Hauseingänge in Germantown, um 1910, 1913 erworben
© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
- S. 26: Eugène Atget: Hôtel du Marquis de Chantosse, rue de Tournon, 6, 1900, 1903 erworben, © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

- S. 26: Malcolm Arbuthnot, [d.i. Parsons, Malcolm Lewin Stockdale]: William Nicholson, 1910, 1914 erworben, © Nachlass Malcolm Arbuthnot
- S. 27: Willy Römer: Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, 1924 / Die Verantwortlichen der „Ersten Russischen Kunstausstellung“, 1922, von links nach rechts: David Sterenberg, D. Marianov, Nathan Altmann, Naum Gabo und Friedrich Lutz (Direktor der Galerie van Die-men) / Internationale Dada-Messe, Berlin 1920, „Deutschlands Größe und Untergang“ von Johannes Baader / Leo von König, 1931, Willy Römer © bpk / Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Photothek Willy Römer; Johannes Baader © Nachlass Johannes Baader
- S. 28: Fotograf unbekannt: Ausstellung „Film und Foto“ im Lichthof des ehem. Kunstgewerbemuseums, Berlin, 1929, © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
- S. 28: Eugène Druet: Auguste Rodin, das Denkmal für Honoré de Balzac im Atelier du Dépôt des marbres, im Hintergrund das in Gips getränkte Mantelmodell, 1896-1900; 1903 von Hugo von Tschudi für die Nationalgalerie erworben © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
- S. 29: Ryuji Miyamoto: Pergamonmuseum, Skulpturendepot der Antikensammlung, Februar 2000, erworben 2000, © Ryuji Miyamoto
- S. 29: Robert Häusser: Norbert Kricke, Große Mannesmann, 1980-83, 2011 von Robert Häusser erworben, Robert Häusser © bpk / Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek; © Nachlass Norbert Kricke
- S. 52 - 59:
- S. 52: Dayanita Singh, File Rooms, 2013, © Dayanita Singh
- S. 53: Screenshot, Fotomuseum Winterthur, www.fotomuseum.ch/de/explore/collection
- S. 54: Screenshot, Fotomuseum Winterthur, www.fotomuseum.ch/de/explore/collection
- S. 59: Charles Wilp: Yves Klein während der Dreharbeiten zu „The Heartbeat of France“ im Atelier von Charles Wilp, Düsseldorf, Februar 1961, © bpk/ Charles Wilp; Yves Klein © VG Bild-Kunst, Bonn
- S. 59: Charles Wilp: Galerist Alfred Schmela (Mitte) vor seiner Galerie mit Düsseldorfer Künstlern, re. Heinz Mack, kniend Otto Piene, März 1959, © bpk/ Charles Wilp; Peter Brüning © VG Bild-Kunst, Bonn; Gerhard Wind © VG Bild-Kunst, Bonn
- S. 4 - 6, 10, 18, 36, 50, 61 - 62: Fotos der Teilnehmer/innen während des Symposiums: © Lutz Leitmann
- Im Museum Kunstpalast wurde der zweite Tag des Symposiums in der Ausstellung „Der Fotograf Nic Tenwiggenhorn“ (9.10.2016 – 15.1.2017) gehalten.
Fotos der Ausstellung: Nic Tenwiggenhorn © VG Bild-Kunst, Bonn

Die Kunststiftung NRW und das Museum Kunstpalast danken allen Referenten und Diskussionsteilnehmern sowie der Moderatorin für Ihre Beiträge.