AUSSTELLUNG

RHEINISCHER EXPRESSIONISTEN

BONN AM HOF 30 I. STOCK

GEÖFFNET VON 10-1 U. 3-5 UHR

5 ANNO RAK

annoRAK

Mitteilungen aus dem
Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe

Heft 5
Bonn 2016

Inhalt

5 Editorial

Leben und Überleben von Fotos in Archiven

12 Einleitung

18 Grußwort, Gerhard Finckh

20 Deutsche Gesellschaft für Photographie
Christiane E. Fricke

22 Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe
Daniel Schütz

Archiv:

30 Eugen Batz
Beate Eickhoff

38 Die Gesellschaft Photo Archiv e.V., Bonn
Adelheid Komenda

44 Fernab und mittendrin
Boris Schafgans

Netzwerk:

52 Das Archiv der Fotografen in der Deutschen Fotothek
Jens Bove und Sebastian Lux

Wissenschaft und Praxis:

58 Heinz Hajek-Halke
Rolf Sachsse

62 Die Fotos sind im Archiv – jetzt wird alles gut …?
Klaus Pollmeier

66 Nachlass und Fotorecht
Wolfgang Lorentz

78 Das Rheinische Bildarchiv der Stadt Köln
Johanna Gummlich

81 Bildarchiv Foto Marburg
Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte
Christian Bracht

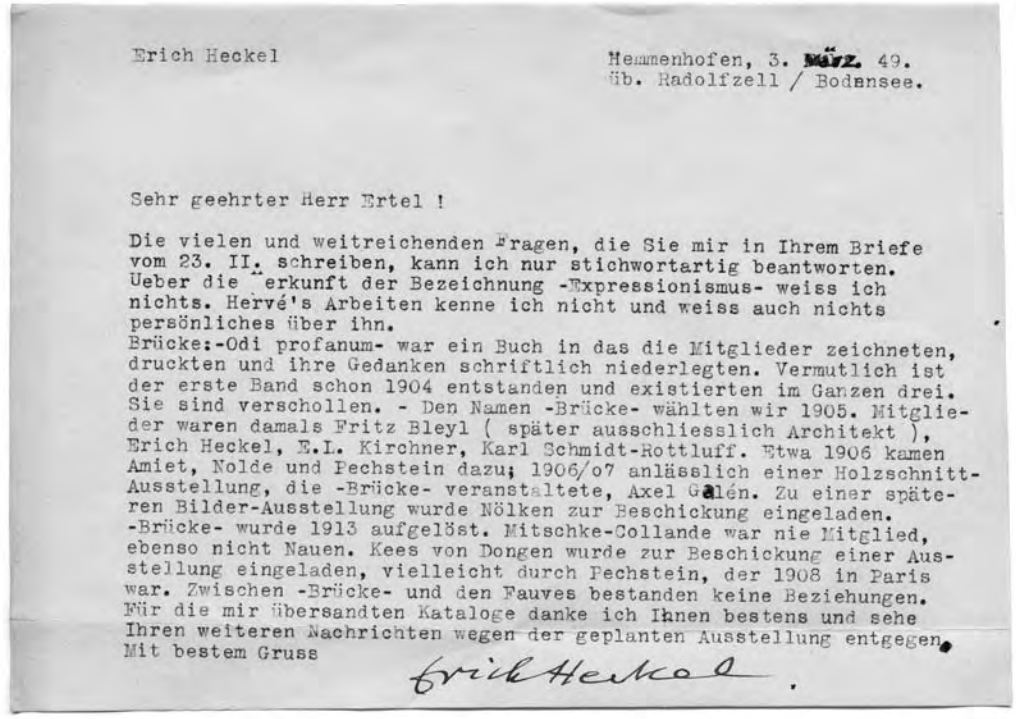
88 Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe
im Gespräch mit Jürgen Wilde

92 Spuren der Zeit. Der Vorlass Arno Jansen im
Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe
Jürgen Raap

100 Mark Mender. Ein deutscher Modefotograf wiederentdeckt
Sabine Krell

106 Bestandsliste des RAK

112 Impressum



Erich Heckel

Hemmenhofen, 3. März 49.
üb. Radolfzell / Bodensee.

Sehr geehrter Herr Ertel !

Die vielen und weitreichenden Fragen, die Sie mir in Ihrem Briefe vom 23. II. schreiben, kann ich nur stichwortartig beantworten. Ueber die Herkunft der Bezeichnung -Expressionismus- weiss ich nichts. Hervé's Arbeiten kenne ich nicht und weiss auch nichts persönliches über ihn.
Brücke:-Odi profanum- war ein Buch in das die Mitglieder zeichneten, druckten und ihre Gedanken schriftlich niederlegten. Vermutlich ist der erste Band schon 1904 entstanden und existierten im Ganzen drei. Sie sind verschollen. - Den Namen -Brücke- wählten wir 1905. Mitglieder waren damals Fritz Bleyl (später ausschliesslich Architekt), Erich Heckel, E.L. Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff. Etwa 1906 kamen Amiet, Nolde und Pechstein dazu; 1906/o7 anlässlich einer Holzschnitt-Ausstellung, die -Brücke- veranstaltete, Axel Galén. Zu einer späteren Bilder-Ausstellung wurde Nölken zur Beschickung eingeladen. -Brücke- wurde 1913 aufgelöst. Mitschke-Collande war nie Mitglied, ebenso nicht Nauen. Kees von Dongen wurde zur Beschickung einer Ausstellung eingeladen, vielleicht durch Pechstein, der 1908 in Paris war. Zwischen -Brücke- und den Fauves bestanden keine Beziehungen. Für die mir übersandten Kataloge danke ich Ihnen bestens und sehe Ihren weiteren Nachrichten wegen der geplanten Ausstellung entgegen.
Mit bestem Gruss

Erich Heckel.

Erich Heckel an Kurt Friedrich Ertel, 1949. Während seines Studiums trat K. F. Ertel zur Erforschung des deutschen Expressionismus in Kontakt mit den Künstlern der „Brücke". NL Kurt Friedrich Ertel, RAK

Editorial

„Leben und Überleben von Fotos in Archiven" lautete der Titel des vom RAK am 20. September 2013 veranstalteten Symposiums im Wuppertaler Von der Heydt-Museum. In Kooperation mit der Deutschen Gesellschaft für Photographie wurde ein Vortragsbogen gespannt, der fachliche Themenbereiche von Archivfragen über Netzwerkstrukturen der Fotohistoriker bis hin zu wissenschafts- und praxisorientierten Fragestellungen abdeckte. Der Anlass, dem Thema der Fotografie ein eigenes Symposium zu widmen, war die Entscheidung im RAK, neben den schriftlichen Unterlagen bei Fotografen auch deren Werk in das Archiv aufzunehmen und zu bearbeiten. Da die Fotografie in all ihren Erscheinungsformen in Künstlernachlässen sehr präsent ist, war es nur folgerichtig, bei Fotografen auch deren Werknachlässe mit einzubeziehen. **Arno Jansen** und **Mark Mender** wurden mit ihren Werken neu ins RAK aufgenommen. Ihnen ist in diesem Heft jeweils ein eigener Aufsatz gewidmet (S.92 ff. u. S.100 ff.).

Als Partner für die Tagung konnte das RAK die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) gewinnen. Sie hatte sich bereits im Jahr zuvor in ähnlicher Weise mit dem Thema beschäftigt, das in unserer Tagung mit neuen Akzenten weiterentwickelt werden konnte. Ein aus allen Teilen Deutschlands angereistes Fachpublikum füllte den Vortragssaal bis in die letzten Sitzreihen und bestätigte so die Aktualität des Themas. An dieser Stelle gebührt mein besonderer Dank Frau Dr. Christiane E. Fricke, die stellvertretend für die DGPh zusammen mit mir als Leiter

des RAK diese Tagung organisiert hat. Herrn Dr. Gerhard Finckh sei für die freundliche Öffnung seines Hauses für unsere Tagung ebenfalls herzlich gedankt.

Ergänzend zu den teilweise aktualisierten Vortragstexten des Wuppertaler Symposiums bietet „annoRAK 5" weitere informative Berichte über das „Rheinische Bildarchiv" der Stadt Köln und das „Bildarchiv Foto Marburg". Beide Archive vereint eine lange Sammlungstradition, die sich in der Bedeutung ihrer Bestände widerspiegelt. Mit über zwei Millionen dokumentarischen Fotografien zu Bau- und Kunstwerken Europas versteht sich Foto Marburg als Dokumentationszentrum für kunsthistorische Forschungen von europaweitem Format (S.81 ff.).
Einen fokussierten Blick auf die kulturhistorische Geschichte des Rheinlandes beansprucht das in Köln beheimatete Rheinische Bildarchiv (S.78 ff.), das zur Zeit 5,4 Millionen Fotos zu Kölner und Rheinischen Forschungsfragen bereithält. Hier findet sich u.a. ein reicher Bestand an Fotografien von Kunstwerken, die im 2. Weltkrieg untergegangen sind. Beispielsweise von Wilhelm Fick, Barthel Gilles oder Käthe Schmitz-Imhoff, deren dokumentarische Nachlässe sich im RAK befinden.
Ein Interview mit dem rheinischen Fotosammler Jürgen Wilde schließt den Themenbereich der Fotografie in unserem Heft (S.88 ff.). Wilde hat sich zeit seines Lebens intensiv mit vielen Bereichen der Fotografie beschäftigt – als Galerist und im Privaten als Sammler. Die mit seiner Ehefrau Ann Wilde zusammengetragene Fotosammlung findet derzeit eine neue Bleibe in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München.

Eine „Ausstellung Rheinischer Expressionisten" notierte August Macke programmatisch unter die Tuschezeichnung (Titelbild) seines Entwurfes für eine Einladungskarte zur gleichnamigen Ausstellung, die 1913 in der Bonner Buchhandlung Cohen stattfand. Einst von Macke als Testballon für den Ersten Deutschen Herbstsalon in Herwarth Waldens Berliner Galerie „Der Sturm" geplant, stellt die Bonner Ausstellung gemäß ihrem Echo die umfangreiche Berliner Schau heute längst in den Schatten.

Es war die Geburtsstunde des sogenannten Rheinischen Expressionismus, dessen Name für die Schöpfungen rheinischer Künstler seiner Tage heute so selbstverständlich ist, als entstamme er einer kunsttheoretischen Abhandlung, die diesen Regionalbegriff nach stilkritischer Analyse der Strömungen in Deutschland gefunden hätte.

Dass der Gruppe um August Macke in der Ausstellung von 1913 eher ein einheitliches Stil-Wollen als ein gemeinsamer Stil zugrunde lag, hatten schon seinerzeit die Kritiker der Bonner Ausstellung festgestellt. Die von Macke in genialer Weise antizipierte Begriffsbildung des Rheinischen Expressionismus war nun jedoch in der Welt und nicht mehr fort zu denken.

Macke als Schöpfer regionaler Identitätsbildung? Ich denke ja – aber mit internationaler Ausstrahlung! Wir freuen uns im RAK über diese Inkunabel des Rheinischen Expressionismus!

Die Tuschezeichnung von August Macke gelangte mit dem Nachlass des Kunsthistorikers und Kunstkritikers Kurt Friedrich Ertel in unser Archiv, der sie von Wolfgang Macke für seine „persönlichen Verdienste um die Anerkennung dieser mit Bonn verbundenen Künstler" als Geschenk erhalten hatte. K. F. Ertel wirkte von 1959 bis 1969 in Bonn, zunächst als wissenschaftlicher Assistent des ersten Museumsleiters Walter

Einladungskarte zur Ausstellung Rheinischer Expressionisten in der Buchhandlung Friedrich Cohen Bonn, 1913. Holzschnitt auf geschlossener Faltkarte, 15,5 x 10 cm. Während seinen Bonner Jahren beschäftigte sich K.F. Ertel eingehend mit den Künstlern des Rheinischen Expressionismus. NL Kurt Friedrich Ertel, RAK

Holzhausen und bald als Leiter der Kasimir Hagen Sammlung. Neben Forschungsunterlagen zum Rheinischen Expressionismus enthält der Nachlass bedeutende Korrespondenzen von Künstlern, mit denen Ertel zuvor in Kontakt stand. Darunter größere Konvolute mit Briefen von Rudolf Belling, Erich Heckel (S.5), Emil Nolde (S.10 f.), Hans Purrmann und Karl Schmidt-Rottluff.

In den Jahren 2013 bis 2015 wurden zahlreiche Vor- und Nachlässe in das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe aufgenommen, aus denen interessante Dokumente in diesem Heft abgebildet sind. Aus der Fülle der Neuzugänge sollen im Folgenden einige Künstlerinnen und Künstler kurz vorgestellt werden. Eine Gesamtliste der im Archiv befindlichen Vor- und Nachlässe bis 2015 befindet sich am Ende der Publikation.

Als längst verschollen geglaubter Nachlass kamen die Unterlagen des Architekten und Regierungsbaumeisters **Karl Ackermann** in unser Archiv. Der Sohn des Landschaftsmalers Otto Ackermann verstarb bereits 1938. Für die Forschung von großem Interesse sind seine Gebäude auf der Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübung – kurz GeSoLei – in Düsseldorf von 1926, deren Architektur neben anderen seiner Bauten und Entwürfe im Nachlass durch Fotografien gut dokumentiert sind (S.26).

Victor Bonato ist in nahezu allen Genres der bildenden Kunst zu Hause. Als Nachkomme der „Kölner Mosaik-Werkstätte für Kirche und profane Bauten" zog es Bonato bereits im Alter von 19 Jahren als Glasmaler nach New York, bevor er 1956 ein Studium an den Kölner Werkschulen begann. Bekannt wurde der 2003 mit dem Düsseldorfer Kunstpreis der Künstler ausgezeichnete Victor Bonato mit seinen Spiegelobjekten und zahlreichen Aufträgen zu Kunst am Bau (S.71f./75).

Die Malerin **Käthe Schmitz-Imhoff** entstammte einer alten Kölner Künstlerfamilie, deren Wurzeln bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen. Nach Ausbildung zum künstlerischen Lehramt und dem Besuch der privaten Malschule von Johann Walter-Kurau in Berlin studierte Schmitz-Imhoff Anfang der 1920er Jahre an der Kunstakademie Düsseldorf Malerei bei Heinrich Nauen. Längere Studienaufenthalte führten sie u.a. nach Italien und Frankreich, wo sie enge Kontakte zu Claire Bertrand, Willy Eisenschitz und der Bauhauskünstlerin Florence Henri (S.86/87) unterhielt. Arbeitsmittelpunkt der europaweit vernetzten Künstlerin war Köln. Dort gehörte Sie zu den frühen Mitgliedern der Gedok (S.22) wie zu den Gründungsmitgliedern der Woensam-Presse.

Mit Hans Boffin, Wilhelm Fick, Clemens Fischer und **Ludwig E. Ronig** (S.108 u. S.111) fanden vier weitere Nachlässe aus Köln ins RAK. **Hans Boffin** trat nach einem Bildhauerstudium in das Kölner Atelier für Architektur-Modelle seines Vaters Johann Boffin ein, das er später übernahm und bis Mitte der 1980er Jahre leitete. Vater und Sohn ließen ihre Architekturmodelle von Hugo Schmölz und Karl Hugo Schmölz fotografieren (S.25 u. S.29). **Wilhelm Fick** war wie seine Schwester Angelika Hoerle Mitglied der Künstlergruppe „Stupid". Auch nach ihrem frühen Tod gehörte Fick weiter dem Kreis der sog. „Kölner Progressiven" an (S.77). **Clemens Fischer** begann sein Studium 1937 an den Kölner Werkschulen, das er 1939 mit Beginn des 2. Weltkriegs und Einberufung als Soldat unterbrechen musste (S.33 f.). Nach 1945 setzte er seine Studien an der Düsseldorfer Kunstakademie fort. Der mehrfache Preisträger wurde 1970 als Professor an die Akademie der Bildenden Künste nach Nürnberg berufen. Freundschaftlich verbunden war Fischer u.a. mit Gerhard Marcks (S.31).

Herbert Falken scheute als Künstler und katholischer Pfarrer keine Minute davor zurück, mit seinem Gegenüber die Klingen zu kreuzen – wie er es selbst einmal formulierte. Weder in Glaubensfragen, noch bei inhaltlichen Aussagen zur Kunst. Zur Verleihung des Gebhard-Fugel-Kunstpreises 1981 in München lehnte Falken eine Laudatio auf seine Person als Kunstpreisträger ab. Statt dessen erbat er sich ein „Streitgespräch". Herbert Falken wurde 1977 zur Teilnahme an der documenta 6 eingeladen. 1990 arbeitete er als Villa-Romana-Stipendiat in Florenz. Die Pflege des künstlerischen Vorlasses hat das Kölner Diözesanmuseum Kolumba übernommen (S.85 u. S.91).

Maren Heyne kam über die Dokumentation der Arbeiten ihres Mannes Friederich Werthmann zur Fotografie (S.67). Landschaftsaufnahmen wie Künstlerporträts zählen u.a. zu ihren Sujets. Mitte der 1960er Jahre erschien in Zusammenarbeit mit Juliane Roh in der Zeitschrift „Die Kunst und das schöne Heim" eine bebilderte Artikelserie unter dem Titel „Wie sie wohnen", die die Wohn- und Arbeitswelt von Künstlern und Künstlerinnen thematisierte.

Horst Rave war ein Bonner Maler und Plastiker der konkreten Richtung. Er arbeitete an verschiedenen Projekten als Kunst im öffentlichen Raum (S.14 ff.). Außerdem engagierte er sich sowohl in der Künstlergruppe Bonn als in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung und im Bonner Kunstverein. Etwas Besonderes in seinem Schaffen ist die zeitweilige gemeinsame figurative Arbeit mit seiner Lebenspartnerin Margarete Loviscach.

Peter Royen und Friederich Werthmann vereint die gemeinsame Mitgliedschaft in der „Gruppe 53". Die 1953 in Düsseldorf gegründete Künstlergruppe wirkte u.a. als Wegbereiter der ZERO Bewegung. Geboren in Amsterdam studierte **Peter Royen** an der Kunstakademie Düsseldorf (S.43 u. S.53). Zunächst noch gegenständlich unter seinem Lehrer Otto Pankok, wandte sich Royen bald der informellen Malerei zu. Bestimmend für sein Oeuvre ist die kontinuierliche Beschäftigung mit der „Farbe" Weiß. **Friederich Werthmanns** europaweit verbreiteten Stahlplastiken sind in der Mehrzahl aus vielen kleinen Teilen zu einem Großen zusammengeschweißt (S.64 u. S.67) oder aus blankpolierten Stahlplatten zu Körpern geformt, deren statische Außenhülle von Werthmann mittels Dynamitsprengungen im Inneren zu spannungsreichen Körpern geformt wurden.

Die Drucklegung des vorliegenden Heftes wie die Durchführung des Wuppertaler Symposium wurden wesentlich ermöglicht durch die Unterstützung der Stiftung der Sparda-Bank West. Es ist der Stiftung ein großes Anliegen neben dem eigenen Engagement für Kunst und Kultur auch diejenigen Projekte und Institutionen zu unterstützen, die wie die Bank ihren Wirkungsbereich im Land Nordrhein-Westfalen entfalten. Es freut mich daher, dass die Sparda-Bank West über ihre Stiftung die Aktivitäten des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe durch ihre Zuwendung gefördert hat.

Bonn 2016
Daniel Schütz, Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe

Seebüll
22. 7. 44.

Sehr geehrter Herr Ertel!

Sie senden uns Ihre kleinen Grüsse u. meine Frau würde Ihnen antworten, aber es geht ihr oft nicht gut, sie vermag die Korrespondenz nicht ganz erledigen. — Sie fragen nach meiner Begegnung mit Weisgerber. Es war nur das eine Mal in München an einem Sonntag Nachmittag während ein paar Stunden, 1912 mag es gewesen sein. Durch seine frischen Zeichnungen in der Jugend war er mir aufgefallen, ich glaube aber kaum einzel mit ihm gesprochen zu haben, es waren mehrere junge Maler mit anwesend – Arnold u. andere, u. ich meine es war bei den jungen Kunsthändlern Schmidt u. Dietzel, bei denen ich in dem sonderbaren Kokal im Englischen Garten die Eröffnungs-Ausstellung hatte. Mein neunteiliges Werk war da. Diese Ausstellung hatten die jungen Maler gesehen, ich aber sahe keine Gemälde von Weisgerber. Viel Sprechen tat ich ~~[illegible]~~ nicht an dem Nachmittag*, aber mir ist eine schöne Erinnerung von dem Zusammensein im Kreise dieser Münchener Künstler geblieben.

Sollte Dr. Richartz noch in Ihrer Nähe sein, dann erwidere ich herzlich gern seinen Gruß. Unsere Gedanken u. besten Wünsche sind dauernd immer bei den so tapferen Soldaten u. meine Frau mit mir denkt zu Ihnen hin.

Ihr
Emil Nolde.

* es lag mir nicht,

Emil Nolde an Kurt Friedrich Ertel, 1944. Bereits als Schüler korrespondierte K.F. Ertel während der Zeit des Nationalsozialismus mit deutschen Künstlern der Moderne. 1944 antwortete Nolde dem als Soldat verwundet im Lazarett liegenden Ertel, der ihn nach dem im 1. Weltkrieg gefallenen Maler Albert Weisgerber befragt hatte. Seine später verfasste und abgeschlossene Dissertation über Weisgerber blieb unpubliziert. NL Kurt Friedrich Ertel, RAK

Eugen Batz, Verwelkte Amaryllis, 1974. NL Eugen Batz, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Einladungskarte des RAK zur Vortragsveranstaltung am 20.9.2013 im Von der Heydt-Museum Wuppertal

Leben und Überleben von Fotos in Archiven

Eine Veranstaltung des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe (RAK)
in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh)
und dem Von der Heydt-Museum Wuppertal

Einleitung

Der Fotohistoriker Helmut Gernsheim sagte einmal: „Die Photographie ist die beste und einzige zuverlässige Mittlerin der Historie der letzten hundert Jahre."[1] Ohne die Aussage von Gernsheim hier näher verifizieren zu wollen, hat sich die Fotografie in der Forschung zweifellos ihren festen Platz erobert und ist aus der modernen Geschichtsschreibung nicht mehr wegzudenken.
Auch in Künstlernachlässen ist sie als Dokumentationsquelle in vielen Bereichen ein unverzichtbares Medium. Über den reinen Sachzweck der Objekt- und Personenwiedergabe hinaus offenbart uns die Fotografie jedoch auch ästhetische Werte, die aus dem Foto eine Arbeit mit Werkcharakter entstehen lassen kann. Mit zunehmendem zeitlichen Abstand verändern sich die Sichtweisen auf Fotografien und damit auch ihre Wertschätzung in unserer Gesellschaft. Ein Vorgang, der sich in der Rezeption stilgeschichtlicher Entwicklungszyklen des künstlerischen Schaffens immer wiederholt und dafür verantwortlich ist, dass Qualitätsvolles mit ausreichender Distanz neu entdeckt werden kann.

Die fortlaufende Beschäftigung im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe mit der Fotografie in ihren verschiedenen Formen öffnete und schärfte nicht nur das eigene Auge für diese Disziplin, sie regte auch an, sich mit der Thematik näher zu befassen und die praktische Aufnahme von fotografischen Werknachlässen zu diskutieren, zumal die Archivierung dokumentarischer Nachlässe bereits praktiziert wurde. Daraus entwickelte sich für Fotografinnen und Fotografen die grundlegende Konzeption, der gemeinsamen Archivierung von dokumentarischen Unterlagen und fotografischem Werk.

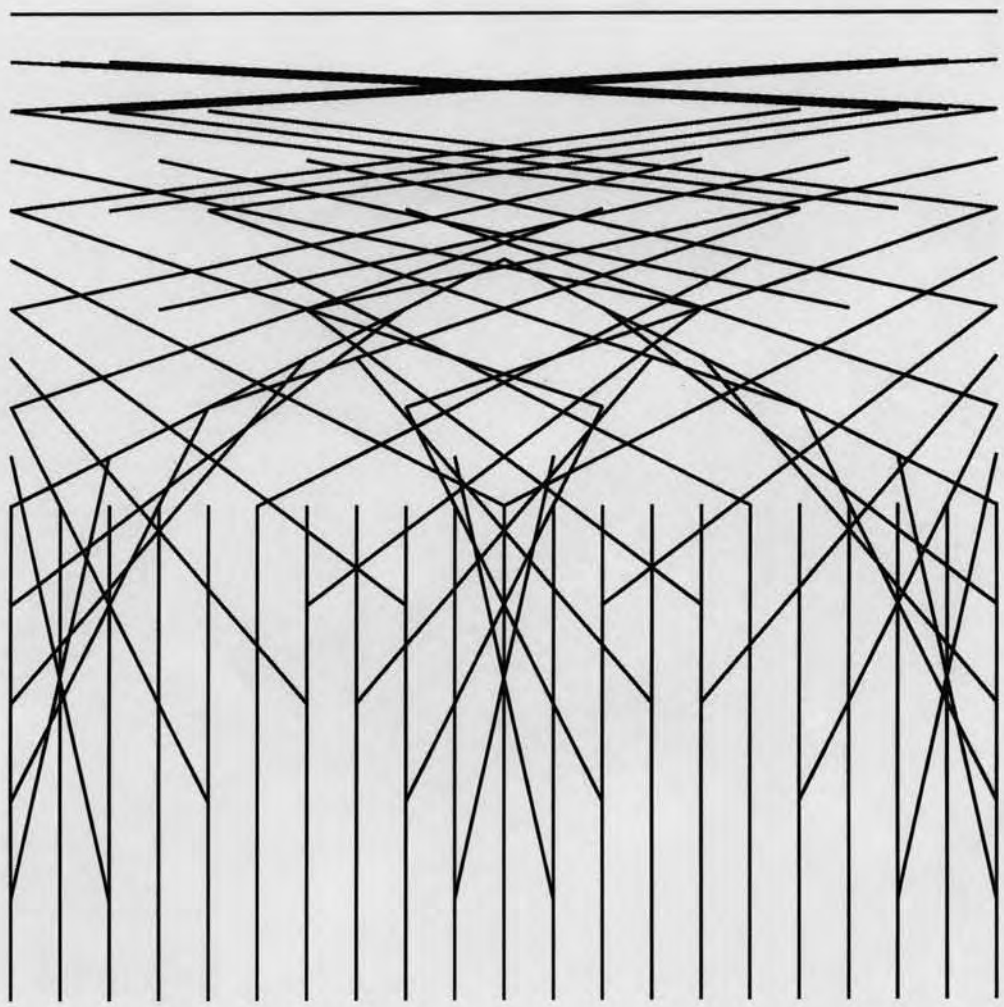
So verschiedenartig die Sammlungs- und Archivierungskonzepte sind, so vielfältig sind die Vermittlungsmöglichkeiten bzw. die Suche und Versuche, die qualitativ wertvollen Bestände der Forschung und der interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und zu vermitteln.

Am 20. September 2013 lud das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe in das Wuppertaler Von der Heydt-Museum, um diese Vielfalt, die sich um das Thema von Fotos in Archiven spannt, aufzuzeigen und bewusst zu machen. Unter der Überschrift „Leben und Überleben von Fotos in Archiven" diskutierten Wissenschaftler und Fachreferenten im Allgemeinen und an ausgewählten Fallbeispielen gangbare Wege und Handlungskonzepte, die einer nachhaltigen Pflege von Fotonachlässen dienen.
Daher ist der Titel der Veranstaltung nicht nur ein griffiges Bonmot, sondern in seiner Vielschichtigkeit der passende Leitgedanke dieses Symposiums. Die Tagung umkreiste Perspektiven für die Archivierung und Nutzbarmachung von Fotografien und Fotonachlässen unter besonderer Berücksichtigung nordrhein-westfälischer Institute. In weiteren Themenblöcken ging es um Netzwerkmodelle zur Erhaltung der Fotografie in Deutschland und in der Schweiz sowie um das Überleben der Bilder aus kunsthistorischer und praxisorientierter Perspektive.

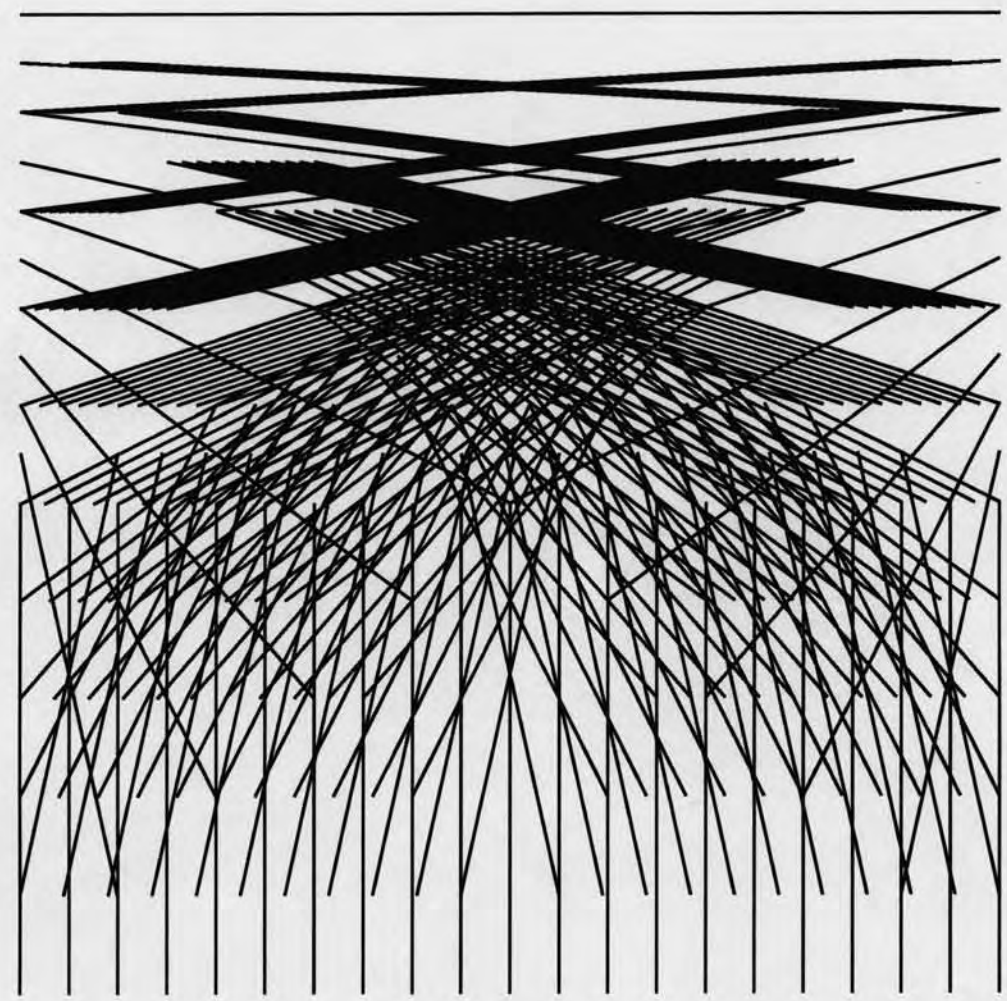
Nach einer herzlichen Begrüßung durch Dr. Gerhard Finckh, Direktor des Von der Heydt-Museums, sprach Dr. Christiane E. Fricke stellvertretend für die Deutsche Gesellschaft für Photographie, die als Kooperationspartner des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe die Veranstaltung mitorganisiert hatte. Gemeinsam mit Dr. Hans M. Schmidt vom Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe führten beide durch die Veranstaltung.

Daniel Schütz, Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe, eröffnete als Eingangsredner die Vortragsfolge. Mit ausgewählten Beispielen vermittelte er einen anschaulichen Einblick in das vielfältige Spektrum der Fotografie im eigenen Archiv.
Dr. Beate Eickhoff stellte das fotografische Werk des Malers Eugen Batz vor, dessen künstlerisches Schaffen seit seinem Studium am Dessauer Bauhaus eng mit der Fotografie verbunden ist.
Weniger als Archiv im engeren Sinne denn als Mittlerin zwischen Nachlassgeber und Museum begreift sich die Bonner „Gesellschaft für Photographie", die eng verbunden ist mit dem LVR-LandesMuseum Bonn und von Dr. Adelheid Komenda vorgestellt wurde. Ebenfalls einem Museum angeschlossen ist das „Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene" in Düsseldorf, das einen breit gefächerten Sammlungsbestand sein eigen nennt, der insbesondere die Düsseldorfer Kunstszene zu dokumentieren sucht (leider folgte auf den interessanten Vortrag von Herrn Heymer kein Textbeitrag).
Als Schlussredner des ersten Vortragblocks gewährte Boris Schafgans den Zuhörern vielschichtige Einblicke in die Geschichte des in Bonn beheimateten Lichtbildateliers Schafgans, dessen Familien- und Geschäftsarchiv mehrere Generationen Fotohistorie umfasst.

Zeichnung 15 20.8.1991 15:18 Uhr



Zeichnung 15 a 20.8.1991 15:33 Uhr



Dr. Jens Bove (Deutsche Fotothek, Dresden) und Sebastian Lux (Stiftung F.C. Gundlach, Hamburg) stellten in gemeinschaftlicher Präsentation das im Werden begriffene „Archiv der Fotografen" vor, dessen Ziel die Bewahrung und Aktivierung von Fotografenarchiven ist bzw. diese in Kooperationen mit einem Netzwerk fotografischer Institutionen an geeignete Standorte vermittelt.
Unter dem Titel „Netzwerk zur Erhaltung der Fotografie in der Schweiz" stellte der vom Staatsarchiv Basel-Stadt gekommene Elias Kreyenbühl ein landesweit betriebenes Modell vor, das anhand der Internetplattform Memobase Fotografien aus verschiedenen Archiven zusammenfasst und online recherchierbar macht.

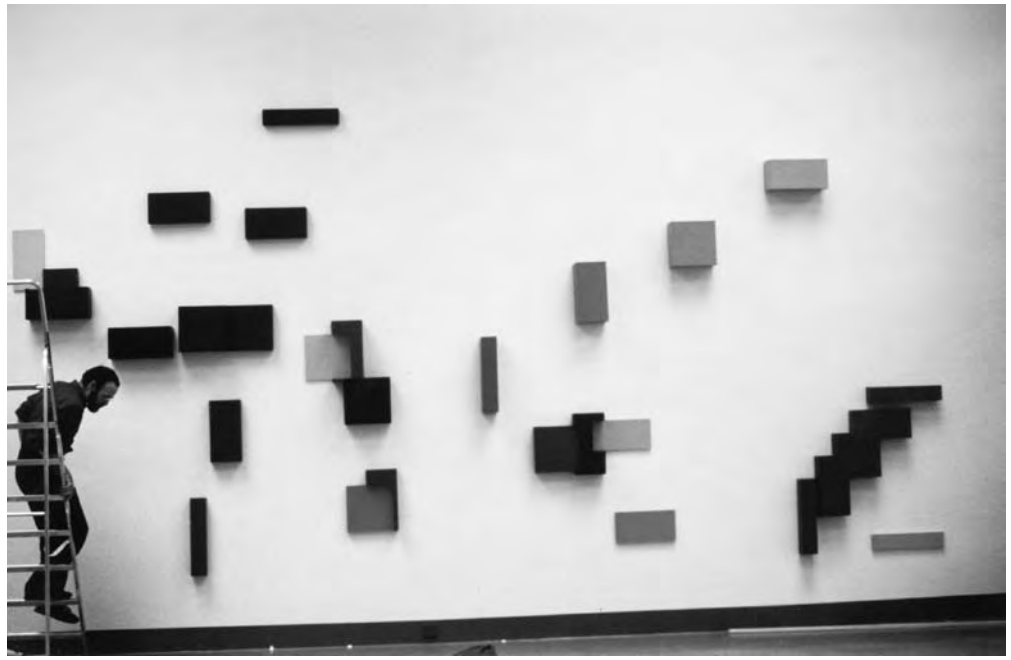
Vom Vor- über den Nachlass zum Archiv titelte Prof. Dr. Rolf Sachsse seinen Vortrag über die Geschichte der sukzessiven Übergabe der Arbeiten von Heinz Hajek-Halke. Sachsse beschrieb u.a. die damit verbundenen Probleme der Aufbewahrung wie der Aufbereitung des umfangreichen Œuvres.
Objektnah gab sich der wissenschaftlich fundierte Bericht des Fotokonservators Klaus Pollmeier, der mitunter erschreckende Verfallsprozesse und deren Irreversibilität aufzeigte und wie mit praktischen Hinweisen zur Verlängerung der Lebenserwartung fotografischer Archivbestände zu verfahren sei.
Zum Ende der Veranstaltung forderte der Wirtschaftsjurist Wolfgang Lorentz nochmals die ganze Aufmerksamkeit des Tagungspublikums. In seinem informativen Referat führte er die Zuhörer in das komplexe Gebiet der urheberrechtlichen Fragestellungen ein, das nach seinen Ausführungen zu einer lebhaften Anschlussdiskussion führte.

Gleichsam ein Resümee der Tagung vermittelte die Aussage von Boris Schafgans: „ich hatte den Eindruck einer sehr aufmerksamen und konzentrierten Atmosphäre in einem sehr bunten Publikum, in dem so ziemlich alles, was auf dem Gebiet etwas zu melden hat, vertreten war." D.S.

Anmerkungen

1 zit. nach: Forum 150 Jahre Photographie, Heft 3, Boppard, o. J.

Seite 13/14: Horst Rave, Computerzeichnung in zwei Entwicklungsstadien, 1991. Der Künstler bezog u.a. neue Technologien in die Praxis seiner Bildfindungen mit ein. NL Horst Rave, RAK



Horst Rave während des Aufbaus seiner Wandinstallation im Bonner Künstlerforum anlässlich einer Ausstellung der Künstlergruppe „Konkret", 1988. Fotograf unbekannt, NL Horst Rave, RAK

Grußwort

Gerhard Finckh,
Direktor Von der Heydt-Museum Wuppertal

Sehr geehrte Damen und Herren, ich möchte Sie ganz herzlich hier im Wuppertaler Von der Heydt-Museum begrüßen. Zusammen mit dem Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe und der Deutschen Gesellschaft für Photographie veranstalten wir dieses Symposium. „Leben und Überleben von Fotos in Archiven" ist das Motto dieser Tagung, in der verschiedene Perspektiven für die Archivierung und Nutzbarmachung von Fotografien und Fotonachlässen aufgezeigt und diskutiert werden sollen.

Wuppertal ist natürlich nicht zufällig als Tagungsort gewählt worden. Abgesehen von der besonderen Verbindung des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe zum Von der Heydt-Museum befindet sich im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe der dokumentarische Nachlass des Künstlers Eugen Batz, der als Maler, Bildhauer und eben auch als Fotograf mit Bauhauswurzeln in Wuppertal gelebt und gearbeitet hat. Das fotografische Werk von Eugen Batz ist Thema eines Vortrages dieser Tagung.

Die Fotosammlung des Von der Heydt-Museum ist zwar ein kleiner, aber durchaus beachtenswerter Teil unseres Bestands. Arbeiten von Albert Renger-Patzsch, August Sander, Bernd und Hilla Becher, Karl Blossfeld, Christian Schad oder Wols sind hier zu finden. 2003 erschien ein Bestandskatalog, seither sind natürlich weitere Fotowerke hinzugekommen, so von Joseph Beuys oder Klaus Rinke.

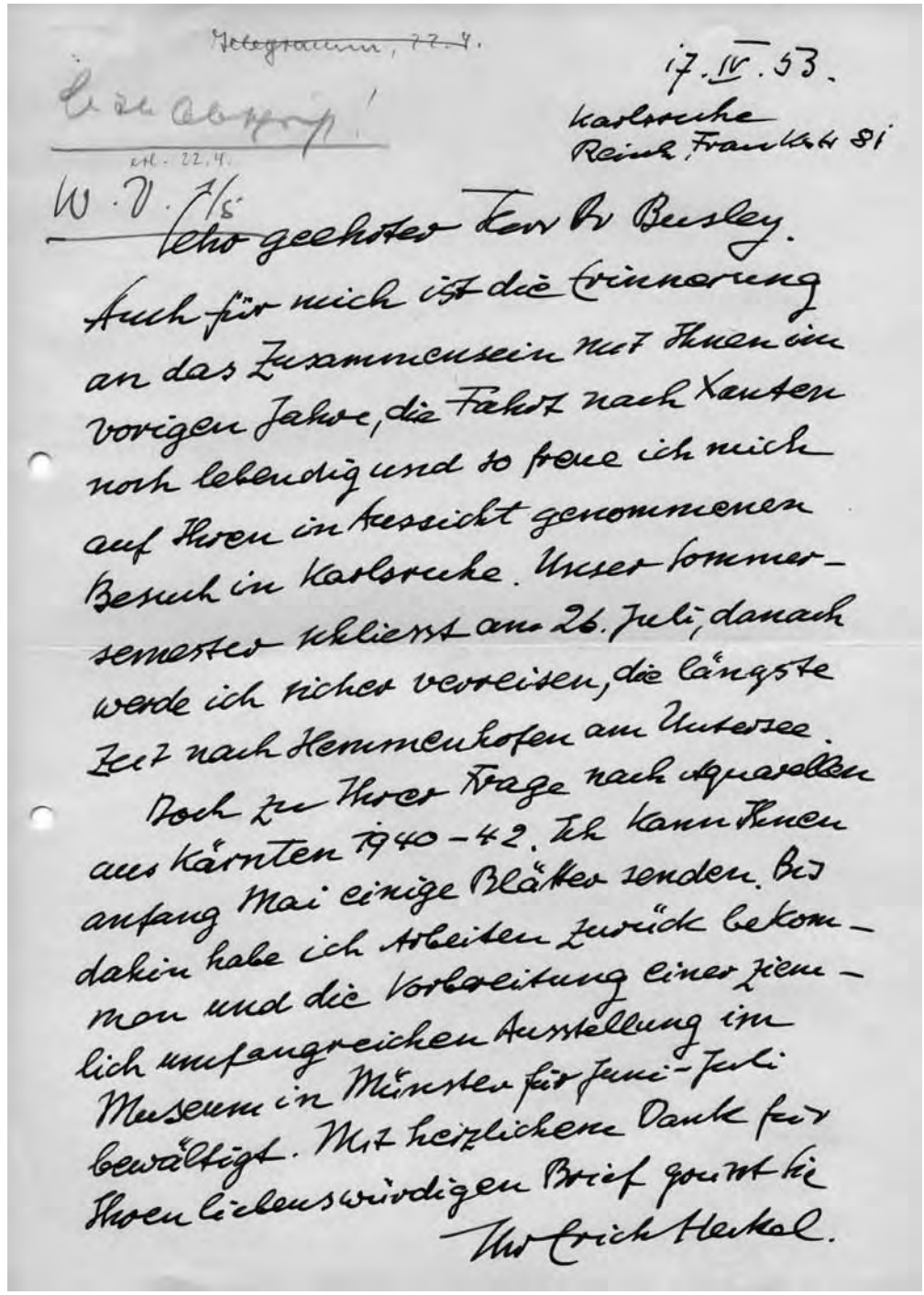
Nun ist unser Haus ja in ständiger Bewegung. Neben den großen Ausstellungen, die wir im Jahr realisieren, zeigen wir auch die ständige Sammlung immer wieder im neuen Licht. Das bedeutet, dass die Auswahl der Werke sowie ihr Standort sich ständig verändern. In diesem Konzept der dynamischen Sammlungspräsentationen hat auch die Fotosammlung ihren Platz. Wenn also immer wieder auch Fotografien gezeigt werden, dann ist das einerseits jedes Mal eine besondere Herausforderung, denn in einzelnen Ausstellungssälen müssen die für die Exponate aus dem Graphikdepot erforderlichen, restauratorisch optimalen Voraussetzungen geschaffen werden. Andererseits ist uns selbstverständlich sehr daran gelegen, dass diese Kostbarkeiten nicht beständig im Depot verborgen bleiben.

Darüber hinaus zeigen wir nicht nur die Fotografien aus dem eigenen Bestand, sondern haben in der Vergangenheit auch reine Fotoausstellungen mit Leihgaben aus Künstlernachlässen oder Museen aus Deutschland und Frankreich realisiert. Da wir in unserem kleinen Team keinen Fotoexperten haben, holen wir uns zu diesen Vorhaben Unterstützung von befreundeten Fotoexperten. Diese Tagung gibt nun auch Gelegenheit, unser eigenes Wissen auf den neuesten Stand zu bringen.

Es freut mich sehr, dass diese Tagung ein so großes Interesse beim Fachpublikum hervorgerufen hat und die Teilnehmer, wie ich hören konnte, aus dem gesamten Bundesgebiet den Weg hierher nach Wuppertal gefunden haben.

Mein besonderer Dank gilt Frau Dr. Christiane Fricke als Vertreterin der Deutschen Gesellschaft für Photographie und Herrn Daniel Schütz, dem Leiter des Rheinischen Archivs für Künstlernachlässe in Bonn, der die Initiative zu dieser Tagung ergriffen hat. Ich danke ebenfalls meiner Mitarbeiterin Dr. Beate Eickhoff, die sich um die hausinterne Realisierung der Tagung gekümmert hat und die uns heute den noch unbearbeiteten fotografischen Nachlass von Eugen Batz aus der Sammlung der Sparda-Bank West vorstellen wird.

Ich hoffe, Sie alle hier werden Anregungen bekommen und gute Gespräche führen!



~~Telegramm, 22.4.~~

Lieber Chorsingen!

erl. 22.4.

17.IV.53.
Karlsruhe
Reinh. Frank Str. 81

W.V. 1/5

Sehr geehrter Herr Dr Busley.
Auch für mich ist die Erinnerung
an das Zusammensein mit Ihnen im
vorigen Jahre, die Fahrt nach Xanten
noch lebendig und so freue ich mich
auf Ihren in Aussicht genommenen
Besuch in Karlsruhe. Unser Sommer-
semester schliesst am 26. Juli; danach
werde ich sicher verreisen, die längste
Zeit nach Hemmenhofen am Untersee.
Noch zu Ihrer Frage nach Aquarellen
aus Kärnten 1940-42. Ich kann Ihnen
anfang Mai einige Blätter senden. Bis
dahin habe ich Arbeiten zurück bekom-
men und die Vorbereitung einer ziem-
lich umfangreichen Ausstellung im
Museum in Münster für Juni-Juli
bewältigt. Mit herzlichem Dank für
Ihren liebenswürdigen Brief grüsst Sie
Ihr Erich Heckel.

Erich Heckel an Dr. Josef Busley, 1953. Von 1946 bis 1954 war der Kunsthistoriker Busley als Ministerialrat im Kultusministerium des Landes NRW tätig. NL Josef Busley, RAK

Im Netz der Archive – Die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh)

Christiane E. Fricke, DGPh

Die Frage nach dem Verbleib fotografischer Nachlässe und Sammlungen beschäftigt die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) bereits länger. 2009 begann die Sektion Kunst, Markt und Recht eine neu entwickelte Veranstaltungsreihe, die sich unter dem Titel „Inspektion Photomarkt" in unregelmäßigen Abständen mit exemplarischen Institutionen und Unternehmen beschäftigen sollte, die mehr oder weniger eng mit den Themen Kunstmarkt und Sammeln verbunden sind. Dabei begannen wir unser Augenmerk recht bald auf solche Einrichtungen zu lenken, die sich dem noch weitgehend wenig beachteten Aspekt des Sammelns und Bewahrens von Fotonachlässen und Sammlungen befassen.

Das Interesse für dieses Thema, an dem auch Fotografen aus der Mitgliedschaft gelegen war, kulminierte 2012 in der interdisziplinären Wolfsburger Tagung „Der Gang der Dinge. Welche Zukunft haben photographische Archive und Nachlässe?" Dieses zweitägige Symposium, das 2013 publiziert wurde, führte vor Augen, dass es in Deutschland eine Reihe privater und öffentlicher Institutionen gibt, die teilweise mit überregionaler Orientierung, teils als regional verankerte Initiativen und Einrichtungen tätig sind.[1] Zu diesem Zeitpunkt fehlte es in Deutschland noch an einer weitsichtigen, auch staatlicherseits unterstützten Sammlungspolitik speziell für fotografische Nachlässe. Ein Desiderat, das am 30. Juni 2012 mit dem Vortrag von Jens Bove, Leiter der Fotothek in Dresden, und Sebastian Lux, Kurator der Gundlach-Stiftung in Hamburg, schlagartig in die Vergangenheit befördert wurde.

Motiviert durch die Einladung der DGPh, als Vortragende auf der Tagung mitzuwirken, hatten sich die beiden Kunsthistoriker Bove und Lux hingesetzt und das schon länger gärende Konzept eines dezentralen Dienstleisters für fotografische Nachlässe am Standort Dresden entwickelt. Dies war damals eine Sensation, insbesondere als diese Institution bereits im Herbst 2012 ihre Arbeit aufnehmen konnte. Sie sollte unter dem Dach der Deutschen Fotothek angesiedelt werden und Fotografen und Sammlern deutschlandweit bei der Suche nach einem Ort für die Sicherung ihres Archivs behilflich sein.[2] Anders als die in den Augen ihrer Kritiker zu zentralistisch angelegten Vorgängerinitiativen des Sammlers Manfred Heiting (Konzept für ein „Deutsches Centrum für Photographie", Berlin 1999) und des Fotografen und Sammlers F.C. Gundlach (Aufruf zur Gründung einer „Deutschen Stiftung Photographie", 2006),[3] wollte sich die Deutsche Fotothek als strategischer Partner in einem Netzwerk von Institutionen mit fotografischen Archiven und Sammlungen positionieren.[4]

Auch das RAK, das im Sommer 2012 auf die DGPh mit der Idee einer gemeinsamen Tagung zum Thema photographische Archive zukam, dürfte sich rein theoretisch als Teil dieses Netzwerks begreifen, nimmt doch die eher in kunsthistorischen und kulturgeschichtlichen Denkansätzen arbeitende Institution dank Kooperation mit dem Stadtarchiv Bonn inzwischen auch fotografische Werknachlässe auf. Schon die Wolfsburger Tagung hatte die außerordentliche Vielgestaltigkeit institutioneller Lösungen für Nachlässe sichtbar gemacht und ein breites Spektrum von Fragestellungen eröffnet. Deshalb erschien es der DGPh auch gerechtfertigt, dass sich die Gesellschaft, deren Mitglieder aus allen bildaffinen Branchen und Berufen kommen, diesem Themengebiet hartnäckiger verschreibt.

So kam es zum gemeinsamen Tagungskonzept für die Tagung „Leben und Überleben von Fotos in Archiven" (20.9.2013), das erstens Perspektiven für die Archivierung und Nutzbarmachung von Fotografien und Fotonachlässen unter besonderer Berücksichtigung nordrhein-westfälischer Institute aufzeigen sollte, aber zweitens in weiteren Themenblöcken auch aktuelle Netzwerkmodelle zur Erhaltung der Fotografie in Deutschland und in der Schweiz sowie das Überleben der Bilder aus kunsthistorischer und praxisorientierter Perspektive (Modelle der Verwertung, konservatorische und urheberrechtliche Fragestellungen) vorstellen sollte.[5]

Wer steht hinter der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh)?
Die in Köln angesiedelte Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) ist kein Verband, der berufsständische Interessen vertritt, sondern ein gemeinnütziger Verein zur Förderung der Photographie in Kultur, Kunst, Wissenschaft, Technik, Geschichte, Publizistik und Wirtschaft.[6] Als sie vor 60 Jahren gegründet wurde, gab sie sich den Auftrag, die Photographie in Kultur und Wissenschaft zu pflegen und zu fördern. Die DGPh hat heute mehr als 1.000 Mitglieder, darunter Fotografen und ihre Abnehmer, Künstler, Verleger und die Vertreter der Fotoindustrie; aber ebenso Kunsthistoriker, Fachautoren, Museumskuratoren, Galeristen und Vertreter der Auktionshäuser. Damit ist sie einer der maßgeblichen ideellen Förderer auf dem Gebiet der Fotografie.

Mit öffentlichen Veranstaltungen leistet die DGPh wichtige Beiträge zu gesellschaftlich relevanten und aktuellen Fragen, die sich im Zusammenhang mit dem fotografischen Bild stellen. Aufgrund ihrer interdisziplinären Mitglieder- und Organisationsstruktur, die sich in der Einrichtung unterschiedlicher Sektionen widerspiegelt, behandelt die DGPh entsprechende Fragen in fachübergreifenden Zusammenhängen. Die Gesellschaft versteht sich nicht zuletzt auch als repräsentatives Organ für die Darstellung und Vermittlung wegweisender fotografischer Leistungen in der Öffentlichkeit. In diesem Sinne hat die DGPh Preise und Auszeichnungen gestiftet. Sie werden an Persönlichkeiten und Institutionen der Fotografie vergeben, die sich in besonderer Weise durch bildnerische, wissenschaftliche oder publizistische Werke profiliert haben. Darunter als wichtigste im Bereich der Fotografie den in Deutschland jährlich vergebenen Kulturpreis, mit dem u.a. der Fototheoretiker Klaus Honnef (2011) und der Naturwissenschaftler und Mikrofotograf Manfred Kage (2012) ausgezeichnet wurden.

Anmerkungen

1 „Der Gang der Dinge. Welche Zukunft haben photographische Archive und Nachlässe?", hrsg. v. Christiane E. Fricke für die DGPh, erschienen anlässlich des gleichnamigen Symposiums der DGPh in Kooperation mit dem Netzwerk Fotoarchive e.V., Schloss Wolfsburg 29./30. Juni 2012, fruehwerk verlag 2013 (ISBN: 978-941295-11-7)
2 a.a.O., S.15-23 und http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/deutsche-fotothek-dresden-dienstleister-fuer-fotografische-nachlaesse/7127364.html
3 www.fcgundlach.de
4 www.deutschefotothek.de
5 http://www.netzwerk-fotoarchive.de/nachbericht-zur-tagung-leben-und-ueberleben-von-fotos-in-archiven-am-20-september-2013-im-von-der-heydt-museum-wuppertal-in-kooperation-mit-dem-rheinischen-archiv-fuer-kuenstlernachlaes/
6 www.dgph.de

Künstlerinnenfest der Gedok Köln, um 1930. Fotograf unbekannt. NL Käthe Schmitz-Imhoff, RAK

Fotografie und Fotonachlässe im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe

Daniel Schütz,
Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe (RAK) ist eine Stiftung bürgerlichen Rechts, mit dem Auftrag, das biographische Vermächtnis von bildenden Künstlern und Künstlerinnen zu erhalten, zu bewahren und der Forschung zugänglich zu machen. Gesammelt werden persönliche und geschäftliche Unterlagen, die das Leben und das Werk der Kunstschaffenden dokumentieren.

Diese schriftlichen Quellen sind jedoch in ihrem Bestand besonderes gefährdet, da ein Künstlernachlass in erster Linie mit dem Werknachlass in Verbindung gebracht wird. Das Bewusstsein für die hohe Relevanz dokumentarischer Unterlagen ist hingegen noch nicht genügend ausgeprägt. Aus diesem Grund gehen immer wieder einzigartige Schriftstücke oder Fotografien verloren, da ihnen weit weniger Aufmerksamkeit entgegengebracht wird wie dem Werk. Eine fundierte Beschäftigung mit dem Werk und den künstlerischen Schaffensprozessen wird jedoch durch die Existenz von dokumentarischen Unterlagen und deren Zugänglichkeit in hohem Maße gefördert. Einen wichtigen Bestandteil innerhalb der dokumentarischen Vor- und Nachlässe bildet die Fotografie. Insbesondere die enorme Vielfalt der fotografischen Dokumente macht eine Beschäftigung mit ihnen interessant und regt zu einer genauen Betrachtung an.

In erster Linie ist die fotografische Werkdokumentation zu nennen, die einen wesentlichen Teil des dokumentarischen Nachlasses ausmacht. Nicht im quantitativen Sinn, sondern von ihrer inhaltlichen Bedeutung her. Die fotografische Werkdokumentation bildet das Rückgrat eines umfassenden Oeuvreverzeichnisses und einer generellen Beschäftigung mit dem Werk. Wurden veräußerte oder vernichtete Werke zuvor nicht fotografisch dokumentiert, ist eine spätere vergleichende Forschung ausgeschlossen.

Naturkatastrophen und Kriege sind häufig für die Vernichtung von Kulturgut verantwortlich. Insbesondere der 2. Weltkrieg hat in Europa von vielen Künstlerinnen und Künstlern ganze Lebenswerke zerstört, die ohne eine fotografische Werkdokumentation in ihrer quantitativen wie qualitativen Form nicht mehr zu erforschen sind.

Der Kölner Maler Bartel Gilles (1891–1977) zählt heute zu den wichtigen Vertretern der Neuen Sachlichkeit. Seine posthume Neubewertung in den 1980er Jahren durch den Aachener Kunsthistoriker Dr. Adam Oellers, verbunden mit der Erstellung eines Oeuvreverzeichnisses, konnte nur gelingen, da sich ein Teil seiner im Krieg vernichteten Bilder als Fotografien im Rheinischen Bildarchiv erhalten hat.

Die mit Barthel Gilles befreundete Malerin Käthe Schmitz-Imhoff (1893–1984) war sich der Konsequenzen eines Totalverlustes offenbar bewusst. Sie sorgte sich nicht nur um die fotografische Dokumentation ihrer Bilder, sondern auch um den Erhalt derselben. Ihre wichtigsten dokumentarischen Unterlagen, zu denen sie auch die fotografische Werkdokumentation zählte, lagen bei Fliegeralarm immer zur Mitnahme griffbereit. Sie entgingen auf diese Weise der Vernichtung, die ihrem Elternhaus in Köln bedauerlicherweise widerfuhr. Die Linien des Frühwerks von Käthe Schmitz-Imhoff lassen sich – abgesehen von damals bereits verkauften und noch heute erhaltenen Bildern – nur noch über die reiche Fotodokumentation nachziehen, die heute als Bestandteil ihres Nachlasses eine unschätzbare Quelle für die werkimmanente Erforschung der Künstlerin darstellt.

Ein ähnliches Schicksal widerfuhr dem heute nur noch in Fachkreisen bekannten Maler Wilhelm Fick (1893–1967), dessen Werk ebenfalls ein Opfer des Bombenkrieges wurde. Der Bruder der Malerin Angelika Hoerle war Mitglied der Gruppe „Stupid", deren Künstler zu den progressivsten Erscheinungen der 1920er Jahre in Köln zählte. Seine veristischen bis surrealen Bildwelten erschließen sich heute im Wesentlichen nur noch über die erhaltenen Fotografien.

Die Tragödie eines Totalverlustes ist jedoch nicht unbedingt ursächlich in Verbindung mit Kriegsereignissen oder Naturkatastrophen zu sehen. 70 Jahre Frieden und Freiheit haben in Deutschland zu einer enormen Kunstproduktion geführt, die in ihrem Umfang weder von den Museen, noch vom Kunstmarkt aufgenommen werden kann, so dass am Ende eines langen künstlerischen Schaffens nicht selten die Frage aufkommt – wohin mit all den Werken?

Als die Witwe des Kölner Malers Karl Marx (1929–2008) mir während der Auflösung des fast 1000 Quadratmeter großen Ateliers durch eine Kunstspedition mitteilte, dass bei Nichtaufnahme des Werknachlasses ihres Mannes in das Archiv für Künstlernachlässe der Stiftung Kunstfonds die Vernichtung der Arbeiten im Raum stand, war ich zunächst erschüttert. Doch wer hätte die vielen Werke aufnehmen sollen, deren große Formate für die gängige Wohnung nicht geschaffen sind. Wäre es zum „worst case" gekommen, stünde die Fotodokumentation heute stellvertretend für einen Großteil seines künstlerischen Werks!

Dass überschaubare Hinterlassenschaften nicht unbedingt auch deren Überleben garantieren, zeigt der Nachlass des Düsseldorfer Architekten Fritz Leykauf (1900–1963). Seine posthum entsorgten Architekturskizzen und Entwürfe sind uns nur noch über die von ihm selbst angefertigte Fotodokumentation zugänglich, die Leykauf u.a. zur Teilnah-

me an Architekturwettbewerben herstellte. Sie sind heute für die Architekturforschung zur Stilgeschichte des Neuen Bauens der 1920/30er Jahre eine besondere Quelle. Bauliche Ausführungen seiner kühnen Visionen sind nicht bekannt.[1]

Fritz Leykaufs Düsseldorfer Kollege Karl Ackermann (1898–1938) befand sich unter den ausführenden Architekten der Düsseldorfer Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (GeSoLei). Mit etwa 400.000 Quadratmetern Grundfläche und nahezu 8 Millionen Besuchern war die Ausstellung 1926 das Großereignis der Weimarer Republik. Die Gebäude von Ackermann zählten jedoch zu den temporären Bauten, die nach Beendigung der Ausstellung wieder entfernt wurden. Bleibenden Charakter hat nur seine umfangreiche Fotodokumentation, die seine Aktivitäten auf der GeSoLei belegen. Fotografisch dokumentiert sind das Haus der Ruhrkohle, das Haus der Deutschen Bäder, das Haus der Deutschen Ärzte und ein Säuglingsheim mit Planschbecken und Kinderliegehalle.
Die von Karl Ackermann in den Jahren 1929/30 erbaute evangelische Adolf-Clarenbach-Kirche in Ratingen-Hösel zählt heute zu den wenigen erhaltenen Bauten des früh verstorbenen Regierungsbauarchitekten. Seit 1996 steht sie unter Denkmalschutz.

Der Kölner Maler Ernst Wille (1916–2005) hatte, was die Fotodokumentation seines Oeuvres anbelangt, gründlich vorgesorgt. Der Sohn eines Fotografen aus dem Bergischen Land dokumentierte sein umfangreiches Werk nahezu lückenlos mit Diapositiven, von denen er gleichzeitig je einen Fotoabzug auf archivverträgliche Pappe aufklebte und in Ordnern abheftete. Da sich die Fotos heute nur noch mit einem unverhältnismäßig hohen Aufwand wieder ablösen ließen, um sie von dem Klebstoff zu befreien, wurden die eisenhaltigen Aktenordner lediglich durch archivtaugliche Mappen ersetzt und diese in säurefreie Kartons verbracht. Alleine seine fotografische Werkdokumentation belegt heute etwa 6 Regalmeter.

Etwas bescheidener vom Umfang her, aber nicht minder gehaltvoll, gibt sich das Oeuvreverzeichnis des Düsseldorfer Bildhauers Jupp Rübsam (1896–1976). Das vom Künstler selbst in einem 20 x 25 cm breiten und 10 cm tiefen Kästchen angelegte Verzeichnis enthält die gesamte Werkdokumentation des Bildhauers. An die beschrifteten Karteikarten heftete er mit Büroklammern kleine Fotos seiner Werke. Seine Arbeiten fielen nicht den Bombenangriffen des 2. Weltkrieges zum Opfer, sie wurden bereits zuvor von den Nationalsozialisten als entartet eingestuft und aus dem öffentlichem Raum verbannt. Sein 1926/27 geschaffenes Kriegerdenkmal für die Gefallenen des 38er Regiments vor der Düsseldorfer Tonhalle wurde schon zur Zeit seiner Aufstellung aus konservativen Kreisen angefeindet und wenig später mit Schmierereien verunstaltet. 1933 wurde es demontiert und zu großen Teilen vernichtet. Der heute gegenüber dem Haupteingang der Düsseldorfer Tonhalle mahnende Torso gibt kaum die einstige Wirkung des Kriegerdenkmals wieder, die sich am ehesten noch über die fotografische Dokumentation erahnen lässt,[2] die das Denkmal in verschiedenen Zuständen seiner kurzen Existenz wiedergibt.

Oeuvreverzeichnisse geben nicht nur über das Vorhandensein der Werke als solche Auskunft, sondern können auch über verschiedene Werkzustände berichten. Beispielhaft dafür steht das Selbstporträt von Bartel Gilles aus dem Jahr 1929, das der Künstler im folgenden Jahr nach seiner Entstehung überarbeitete. Im Hintergrund erscheint nun in apokalyptischer Vorahnung das brennende Köln.[3]

Kunst am Bau ist im Laufe ihrer Existenz immer wieder Veränderungen oder Zerstörungen ausgesetzt, die, wenn es gut geht, im Rahmen von Restaurierungsmaßnahmen behoben werden können. Hier stellen Fotografien der frisch errichteten Werke neben den Entwurfsskizzen wichtige Dokumente dar, die der Denkmalpflege den Originalzustand der Arbeiten zeigen.

Wie bei der gerade erfolgten Restaurierung des großen Wandmosaiks von Herm Dienz (1891–1980) an der Till Eulenspiegel-Schule in Bonn, bei dem eine Fläche von über einem Quadratmeter abgeplatzt war. Da der farbige Entwurfskarton verschollen ist, waren die Fotos von der Ausführung der Wandarbeit für die Restaurierung – bzw. der Rekonstruktion der Fehlstellen – von unschätzbarem Wert.[4]

Die gerade abgeschlossene Restaurierung des aufsteigenden Phönix von Hannes Schulz-Tattenpach (1905–1953) am Eingang des alten Bundestages in Bonn wäre sicherlich anders verlaufen, hätte man für die Oberflächenbehandlung der Steinbildhauerarbeit auf die Fotos zurückgreifen können, die nach erfolgter Anbringung gemacht wurden. Die heute hell-matt gehaltene Oberfläche war ursprünglich mit einem ölhaltigen Firnis versehen und dunkel poliert, um sich von den tieferliegenden Partien des Kalksteinreliefs abzuheben.

Wird Kunst am Bau unwiederbringlich zerstört, etwa durch das Entfernen der Arbeit im Wandbereich zugunsten einer Gebäudedämmung oder bei vollständigem Abriss des Bauwerkes, bleibt einzig die Fotodokumentation als Beleg der Arbeit.

Nicht nur die „äußeren", auch die „inneren" Werte haben in der Denkmalpflege inzwischen ihren festen Platz gefunden, da Inneneinrichtungen von Bauwerken gerne dem schnellen Geschmackswandel ihrer Zeit unterliegen. Sehr prägnant nachvollziehen lassen sich diese Veränderungen an Kircheninnenräumen, deren ursprüngliche Einheit von architektonischer Außen- und Innengestaltung durch alle Epochen bis in unsere Tage dem ständigen Wandel unterworfen sind.

Karl Hugo Schmölz, Architekturmodell der St. Hedwigs Kathedrale in Berlin, undatiert. NL Hans Boffin, RAK

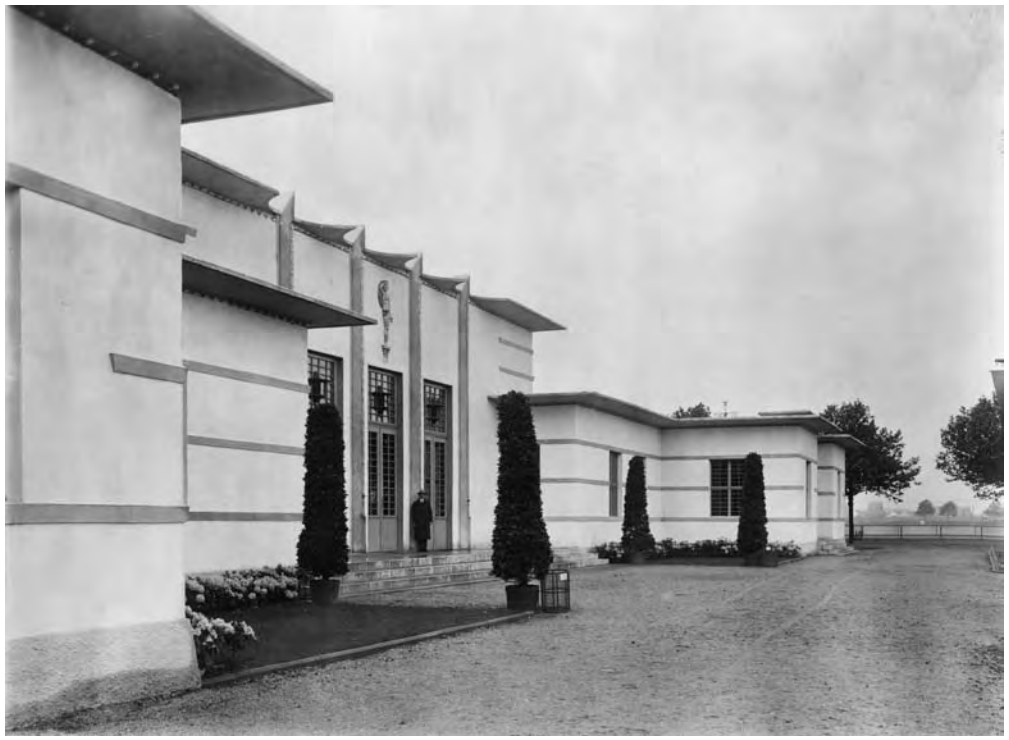
Betrachtet man den Innenraum der von Karl Ackermann in den Jahren 1929/30 erbauten Adolf-Clarenbach-Kirche in Ratingen-Hösel, so fallen im Erscheinungsbild zum Originalzustand signifikante Unterschiede auf, die das Raumempfinden des Gotteshauses durch den Austausch von Ausstattungselementen erheblich verändert haben. Unter anderen sind die ehemals von Ackermann entworfenen robusten Wand- und Deckenleuchter aus geschmiedetem Schwarzeisen filigranen Leuchtern aus goldfarbigem Metall gewichen. Auch wenn die Umgestaltung des Innenraums das Gebäude in seiner Architektur nicht beeinflusst, so ist das von Ackermann entworfene Gesamtkonzept in seiner Stimmigkeit empfindlich gestört. Nachvollziehen lassen sich diese Änderungen nur durch die umfangreiche Fotodokumentation des Kircheninnenraums im Nachlass des Architekten.

Eine besondere Art der Oeuvredokumentation betrieb der Modellbauer Johann Boffin, der in Köln mit seinem Sohn Hans Boffin (1917–1997) ein Atelier für Architekturmodelle betrieb. Wohl wissend, dass seine Modelle nach Fertigstellung sein Atelier für immer verlassen müssen, beauftragte er den in seinen Augen besten Fotografen, um die Modelle für sich – und vermutlich auch zu Werbezwecken, fotografisch zu dokumentie-

ren. Auf diese Weise entstanden etwa 160 Aufnahmen der Fotografen Hugo Schmölz sen. und jun., die sich heute im Nachlass von Hans Boffin befinden. Bei den Innenaufnahmen der Modelle verstanden es Hugo Schmölz sen. und jun., durch geschickte Beleuchtung deren Raumvolumen äußerst plastisch darzustellen.

Eine in den Künstlernachlässen immer wieder anzutreffende Art der Personenfotografie ist das Gruppenfoto. Es zeigt die vielfältigen Formen des sozialen Beziehungsgeflechts der Künstler. Nicht selten ist es ein Spiegel der Freundschaften untereinander oder dokumentiert gemeinsame Reisen. Aus dem Nachlass des Düsseldorfer Bildhauers Ernst Gottschalk (1877–1942) stammt ein Gruppenporträt, das den engen Freundeskreis der dargestellten Personen festhält. Zu sehen sind der Bildhauer Jupp Rübsam, das Ehepaar Bernhardine und Walter Ophey, das Ehepaar Ethie und Heinz May wie das Ehepaar Charlotte und Ernst Gottschalk.[5]

Karl Ackermann, um 1935, und sein Haus der Deutschen Bäder, 1926. Fotograf unbekannt. NL Karl Ackermann, RAK



Auf Künstlerfesten aufgenommene Gruppenfotos von verkleideten Festbesuchern sind ein häufig wiederkehrendes Fotomotiv in Künstlernachlässen. Es zeigt die Künstler in ausgelassener Weise, die auf den ersten Blick über die oftmals schwere Lebenssituation der Künstler und Künstlerinnen hinwegtäuscht.
Setzt das Gruppenporträt bisweilen eine gemeinsame Selbstinszenierung der Dargestellten ins Bild, die bis ins Theaterhafte gesteigert werden kann, begegnet man im Künstlerporträt häufig einer subtileren Form der Selbstdarstellung, die den ganz individuellen Künstlerhabitus des Porträtierten offenbart. Vergleicht man die Fotografie von Karl Marx,[6] die Arno Janssen im Jahre 1987 vor dem Atelierfenster des Malers aufnahm mit dem Porträtfoto von Jupp Rübsam, das der unbekannter Fotograf H. G. um 1918/19 von dem Bildhauer gemacht hat, begegnen einem zwei Selbstdarstellungen von diametralem Charakter.

Mit dem Maler, Bildhauer und Fotografen Eugen Batz (1905–1986) ist eine Reihe von Fotografien ins RAK gekommen, die ausschließlich in dem Bereich der künstlerischen Fotografie anzusiedeln sind. Als Schüler von Walter Peterhans am Dessauer Bauhaus wird die Fotografie Eugen Batz sein Leben lang begleiten. Batz findet überall interessante Objekte und Strukturen, wie beispielsweise die zufällig entdeckten Tannennadeln im Schnee.[7]

Ohne sich auf ein Medium festzulegen, arbeitete das Künstlerpaar Annamaria (1930–2013) und Marzio Sala (1924–2009) auch mit der Fotografie. Die mehrheitlich im Bereich der Konzeptkunst arbeitenden Künstler setzten die Fotografie in verschiedensten Formen ein, vom Polaroid Sofortbild bis zum zwei Quadratmeter großen Print. Auf der documenta 8 waren sie mit einer Lichtprojektion

Karl Ackermann, Adolf-Clarenbach-Kirche in Ratingen-Hösel, um 1930. Oben Deckenleuchter der Kirche. Fotograf unbekannt. NL Karl Ackermann, RAK

aus dem Chronhomme-Zyklus vertreten, die mittels Fotolithographien über Overheadprojektoren in abgedunkelten Räumen an die Wand geworfen wurden.[8]

Standen bislang alle Fotografien in direktem Zusammenhang mit Künstlern und Werken, so finden sich im Nachlass des Malers Gert Wollheim (1894–1974) mehrere Serien von hervorragenden Aufnahmen der Fotografen Hans Robertson, Sasha Stone und Willy Maywald, die einer ganz anderen Bildästhetik folgen. Sie alle haben nur ein Motiv: die Tänzerin und damalige Lebensgefährtin von Gert Wollheim, Tatjana Barbakoff. 1933 floh sie wie Gert Wollheim von Berlin nach Paris, wo sie noch bis zum Einmarsch

der deutschen Truppen als Tänzerin arbeiten konnte. In Paris entstand eine Serie von ausdrucksstarken Aufnahmen, die der Fotograf Willy Maywald von ihr machte.

Die „Notaufnahme" der Hinterlassenschaften des Kölner Fotografen Wolfgang Sier (1953–2012) im Frühjahr 2012 führte schließlich zur konkreten Umsetzung der bereits zuvor beschlossenen Absicht, in beschränkem Maße auch fotografische Werknachlässe anzunehmen. Der Anruf aus einem Unternehmen für Haushaltsauflösungen aus Köln mit dem Hinweis, es sei doch schade, die ganzen Fotos zu entsorgen, zumal der Fotograf Mitglied der DGPh gewesen sei, brachte das RAK in den Besitz des ersten Fotonachlasses. Der durch die Folgen eines Wasserschadens im Hause Sier bereits dezimierte Bestand des früh verstorbenen Fotografen wäre um ein Haar auch noch untergegangen.

Momentan steht das RAK in ständigem Kontakt mit den Fotografen Arno Jansen und Mark Mender, die mit dem Modell des Vorlasses bereits zu Lebezeiten mit der Abgabe ihrer Unterlagen und Fotografien begonnen haben. Über beide Fotografen wird an anderer Stelle in diesem Heft eingehend berichtet.

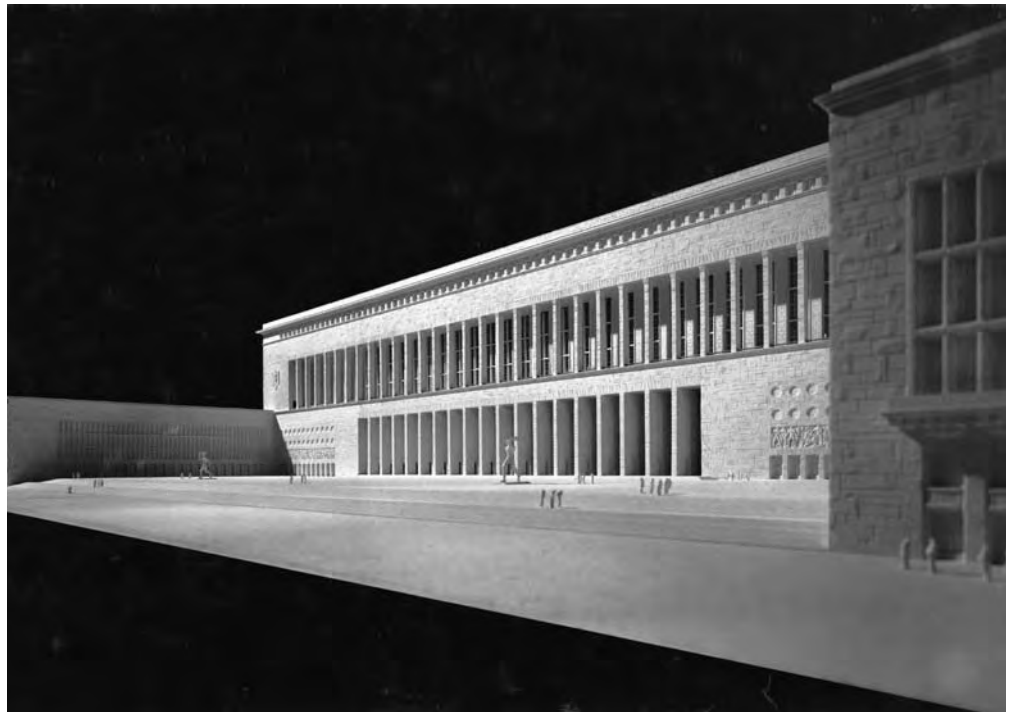
Die Entgegennahme und fachgerechte Bearbeitung ganzer fotografischer Werknachlässe bedeutet auch für das Archiv eine neue Herausforderung, der sich das RAK erst durch die erweiterte Kooperation mit der Fotografischen Sammlung im Bonner Stadtarchiv stellen konnte. Dadurch sind die nötigen Voraussetzungen geschaffen worden, die es erlauben, fotografischen Werknachlässen verantwortungsvoll zu begegnen. Die Auswahl der Vor- und Nachlässe wird zukünftig durch einen Fotobeirat erfolgen, der aus kompetenten Fachpersonen besetzt ist. Um die fachgerechte Bearbeitung des Materials zu gewährleisten, soll pro Jahr maximal ein Fotonachlass bzw. Vorlass in das Archiv aufgenommen werden.

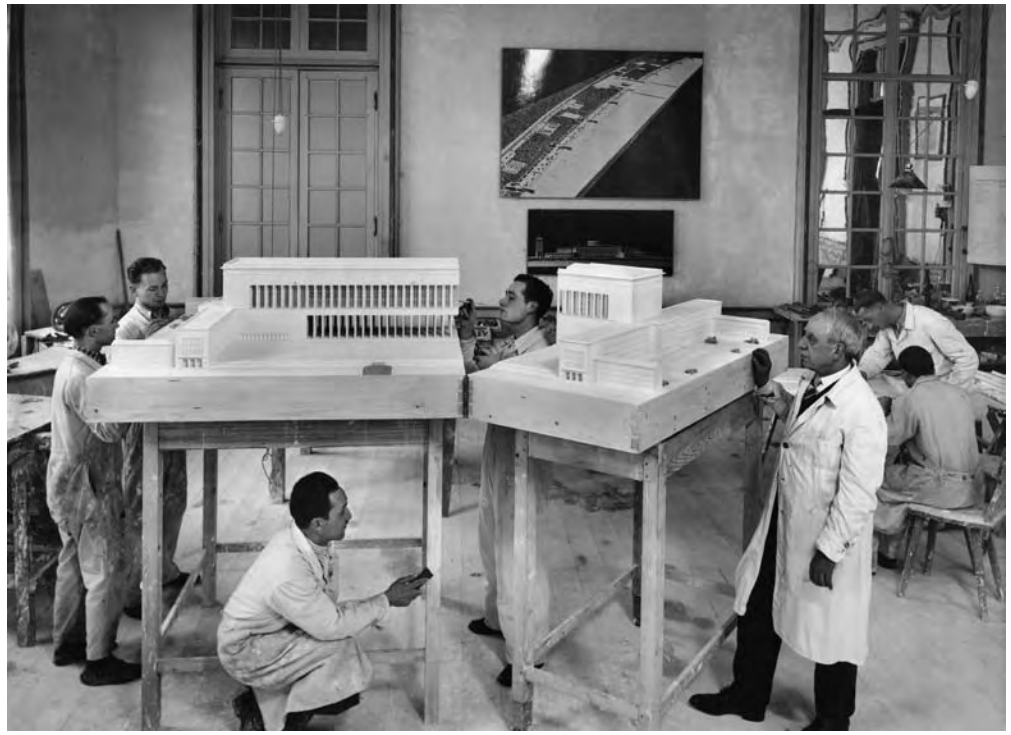
Anmerkungen

1 Abbildung seiner Entwurfzeichnung zur Erweiterung des Berliner Reichstagsgebäudes in: annoRAK 1, S. 43
2 Abbildung in: annoRAK 2, S. 47
3 Abbildung in: Anlass: Nachlass. Kompendium zum Umgang mit Künstlernachlässen, S. 21. Begleitpublikation zum gleichnamigen Symposium des BBK am 12.12.2015 in Berlin
4 Die Restaurierungsarbeiten sind inzwischen abgeschlossen. Vgl. General-Anzeiger für Bonn und Umgebung vom 16.11.2016
5 Abbildung in: annoRAK 3, S. 13
6 Abbildung in: annoRAK 1, S. 50
7 Abbildung innerhalb des Vortragstextes von Beate Eickhoff
8 Abbildung eines Fotos aus dem Chronhomme-Zyklus als Cover von annoRAK 4

Seite 29 Oben: Hugo Schmölz, Architekturmodell „Haus am Chiemsee", undatiert. Das unter der Bezeichnung „Hohe Schule Chiemsee", bzw. „Hohe Schule der NSDAP" geführte Projekt einer nationalsozialistischen Eliteuniversität am Ufer des Chiemsees wurde nicht verwirklicht. NL Hans Boffin, RAK

Seite 29 Unten: Ansicht des Ateliers für Architekturmodelle von Johann und Hans Boffin in Köln mit dem Modell „Haus am Chiemsee" des Architekten Hermann Giesler von 1936. Rechts vor dem Modell stehend Johann Boffin, in der Mitte des Modells sein Sohn Hans Boffin. Fotograf Hugo Schmölz. NL Hans Boffin, RAK





Eugen Batz
Beate Eickhoff,
Von der Heydt-Museum Wuppertal

Das Foto „Amaryllis, 1974", das als Motiv für die Einladungskarte zur Tagung „Leben und Überleben von Fotos in Archiven" gewählt wurde, stammt aus dem fotografischen Nachlaß des Künstlers Eugen Batz, dem Künstler, der gewissermaßen die verbindende Figur für die drei beteiligten Institutionen dieser Tagung ist. Bekannt wurde er als Bauhaus-Schüler sowie als einer der wenigen direkten Klee-Schüler. Er verbindet die Sparda-Bank West, die einen großen Teil seines künstlerischen Nachlasses innehat (und deren Stiftung dankenswerterweise diese Tagung finanziell ermöglicht hat), mit dem RAK, das seit einiger Zeit das schriftliche Archiv des Künstlers beherbergt. In beiden Archiven befinden sich Fotografien und von manchen Negativen gibt es, wie im Fall der Amaryllis, jeweils einen Abzug an beiden Orten.

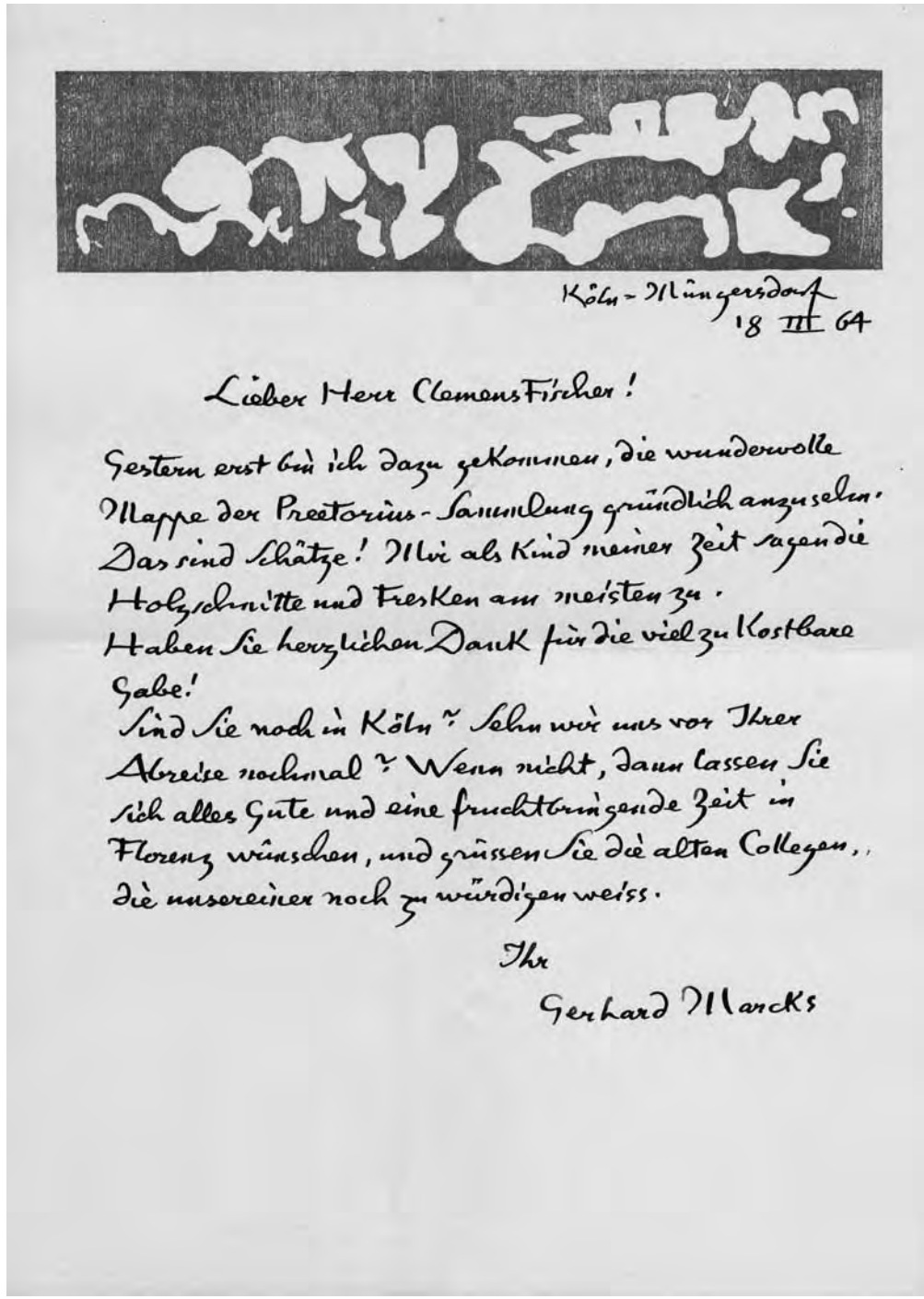
Schließlich spielt Eugen Batz aber auch im Von der Heydt-Museum eine Rolle, insofern als die Sammlung eine ganze Reihe von Batz-Werken besitzt: neben Ölgemälden, Aquarellen und Radierungen auch Fotografien. In der Barmer Kunsthalle, der Dependance des Von der Heydt-Museums, wurde ihm 2005 anlässlich seines 100jährigen Geburtstages eine größere Retrospektive gewidmet.

Im Folgenden soll in der gebotenen Kürze das fotografische Werk von Eugen Batz vorgestellt werden, wobei die enge Verbindung zwischen Malerei und Fotografie in seinem Oeuvre immer wieder hervorzuheben ist. Darüber hinaus soll beispielhaft der Umgang einer Bank mit einem Künstlernachlass erläutert werden, und es sollen auch die Probleme, vor die der fotografische Nachlass des Künstlers die Bearbeiter stellt, nicht unerwähnt bleiben. In einem Katalogbuch von 2008 wird das fotografische Werk von Batz bereits durch den Bauhausspezialisten Rainer Wick sehr gut analysiert. Auf seine Ausführungen stützt sich die bisherige Aufarbeitung des fotografischen Nachlasses im Wesentlichen.

Eugen Batz wird am 7. Februar 1905 in Velbert (bei Wuppertal) geboren. Von 1919–1927 besuchte er die Gewerbliche Fortbildungsschule seines Heimatortes, danach die Kunstgewerbeschule in Elberfeld. Schon 1928 macht er erste Fotos von modernen Industrieanlagen in Duisburg. Während seine malerischen Anfänge ganz dem Stil der Neuen Sachlichkeit verpflichtet sind, ist auch sein frühes fotografisches Werk von der neusachlichen Fotografie geprägt.

Im Oktober 1929 geht Eugen Batz an das Bauhaus nach Dessau. Er besucht den Vorkurs bei Josef Albers, lernt in der Reklamewerkstatt bei Joost Schmidt, und dann bei Walter Peterhans, dem Fotografen. Ein Beispiel seiner Zeit bei Peterhans ist „Arzberg Service" (1930): Der Blick ist von oben auf ein Tischarrangement gerichtet, die Objekte sind sachlich, neutral erfasst, es geht um die Visualisierung von Oberflächenstrukturen, um die Nutzung der Grauskala und die Tiefenschärfe. Im Gegensatz dazu steht, als zweites Beispiel aus der Reihe der Studienarbeiten, ein fast expressiv wirkendes Gläser-Stillleben von 1930, mit seinen natürlichen, fast malerisch wirkenden Lichteffekten. Batz, der in seinen frühen Schülerwerken weitgehend den Vorgaben des Lehrers folgt, setzt sich hier bereits einmal deutlich von seinem Lehrer ab. Parallel entsteht eine Reihe von weitgehend abstrakten Fotoarbeiten, in denen es um Materialqualitäten, Oberflächenstrukturen und Licht- und Schattenwirkungen geht.

Eine überschaubare Anzahl von Glasplattennegativen aus Batz' Studienzeit in den 1930er Jahren befindet sich heute im Bauhaus Archiv in Berlin und im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe (RAK). Abzüge, die er zu verschiedenen Zeiten und in unter-



Köln-Müngersdorf
18 III 64

Lieber Herr Clemens Fischer!

Gestern erst bin ich dazu gekommen, die wundervolle Mappe der Praetorius-Sammlung gründlich anzusehn. Das sind Schätze! Mir als Kind meiner Zeit sagen die Holzschnitte und Fresken am meisten zu.
Haben Sie herzlichen Dank für die viel zu kostbare Gabe!
Sind Sie noch in Köln? Sehn wir uns vor Ihrer Abreise nochmal? Wenn nicht, dann lassen Sie sich alles Gute und eine fruchtbringende Zeit in Florenz wünschen, und grüssen Sie die alten Collegen, die unsereiner noch zu würdigen weiss.

Ihr
Gerhard Marcks

Gerhard Marcks an Clemens Fischer, 1964. Als Villa Romana-Preisträger hielt sich Fischer 1964 für zehn Monate in Florenz auf. Marcks erhielt das begehrte Stipendium bereits 1928. NL Clemens Fischer, RAK

schiedlichen Formaten gemacht hat, befinden sich im Bestand der Sparda-Bank West. Bislang konnten diese noch nicht umfassend gesichtet werden.

Motivisch ist eine Fotografie wie „Fischrest", entstanden ebenfalls 1930, ganz typisch auch für die Fotoarbeiten von Eugen Batz, die in den 1970er Jahren entstehen: Er fotografiert abweichend von der neusachlichen, kühlen Gegenstandserfassung mit seinen klaren Umrisslinien Dinge, die keine Gegenständlichkeit mehr haben; der Gegenstand, bzw. das Lebewesen, Tier oder Pflanze, sind im Verfall, in der Auflösung begriffen und verlieren ihre gegenständliche Greifbarkeit. Oder aber er konzentriert den Blick auf Strukturen der Natur, und setzt diese, um es mit einem Begriff der modernen Abstraktion in der Malerei zu beschreiben, in ein abstraktes All-Over-Bild fotografisch um.

Schon als Student ist Eugen Batz aber mehr an der Malerei als an der Fotografie interessiert, auch wenn sie am Bauhaus, wie er selbst einmal sagte, „verpönt" war. Während sich das Bauhaus zunehmend auf die Industrie ausrichtet, besucht Eugen Batz die freien Malklassen von Kandinsky und dann vor allem die von Paul Klee. Zu seinen frühesten Gemälden gehören so unterschiedliche Werke wie der „Dirigent" von 1930 im Besitz der Sparda-Bank West, oder aus dem gleichen Jahr stammend das Bild „Quadrat und Rechteck", gemalt mit Öl und Tempera auf Leinwand, stabilisiert mit Sperrholz. Es sind zwei Ansätze, denen Batz zeitlebens treu bleibt: der figurative und der gegenstandslose. Vor allem aber sein Interesse an Strukturen wie auch an den Materialien der Malerei hat dazu geführt, dass er häufig schon als Wegbereiter des deutschen Informel gesehen wurde.[1]

Seinem Lehrer Klee folgt Batz bereits 1931 nach Düsseldorf, wo er als sein Meisterschüler die Kunstakademie besucht – bis zur Entlassung Klees 1933 durch die Nationalsozialisten. Paul Klee hat ein besonderes Augenmerk auf ihn, so erwähnt er Batz in Briefen an seine Familie. Im März 1932 schreibt er an seine Frau: „Batz schreitet immerzu fort, er hat sehr verschiedenartige Dinge gemacht, jedes in seiner Art gut."[2] Oder im Oktober des Jahres: „Meine nächste Sitzung ist morgen [...], die morgige betrifft die Promotion zu Meisterschülern, wo von mir drei angehn, Hartung, Batz und Preusse. Alle drei haben vorzügliche Ausstellungen an ihren Wänden. Preusse macht's mehr mit Fleiß, Batz hat an malerischer Qualität bedeutend gewonnen." (18. Oktober 1932)[3] Und: „Ich hatte um 11 Uhr bis ¾ 1 Uhr einige Arbeiten von Batz zu analysieren, die sehr interessant sind." (11. Januar 1933)[4]

Zu den bekanntesten und am häufigsten publizierten Werken von Eugen Batz gehört sicherlich seine Mappe mit Radierungen, die bereits 1932 entstanden waren. Kein geringerer als Werner Haftmann hat diese nach dem Krieg, nämlich 1948, veröffentlicht und dazu einen grundlegenden Text geschrieben. Auch in den Radierungen zeigt sich wieder die Affinität des Künstlers zum Morbiden, zu Verfall und Vergänglichkeit.

1933 reist er ins Künstlerdorf Collioure in den Pyrenäen, wo er aquarelliert und fotografiert. Bezugnehmend auf die Fotos, die Batz aus seinem Hotelfenster heraus auf die tief unten gelegene Straße macht, beschreibt Rainer Wick die Perspektive als typisch für die Jahre um 1930, und bezeichnete den Blick von oben gar als „eine modische Attitüde" der Zeit.
Es ist die Zeit, wo sein Mäzen, der Essener Verleger Ernst Heyer ihm nach Frankreich schreibt: „Es wäre schön, wenn Sie die Zeit Ihres Dortseins zu einer inneren Läuterung benutzen würden und dass die dort auf Sie einwirkenden Eindrücke in Ihnen den wahren Künstler erweckten und das Abstrakte in Ihrer Kunst verschwinden ließen." Er empfiehlt Batz, falls er an der geplanten Ausstellung des Klee-Kreises teilnehmen wolle, seine Werke

Clemens Fischer, Flüchtlinge, um 1943, Tuschezeichnung, 21,5 x 15 cm. Während des zweiten Weltkrieges dokumentierte Fischer als Soldat in Russland das Thema „Flucht" in mehreren Arbeiten. NL Clemens Fischer, RAK

gut zu versichern, „da man dieser Kunst zurzeit nicht wohlwollend gegenüber steht".[5]

1934 und 1935 besucht Batz seinen Lehrer Klee in der Schweiz. Gleichzeitig entwickelt sich ein Briefwechsel zwischen der Frau von Eugen Batz und Klees Ehefrau Lily, der jetzt im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe ist und in dem es um die Frage nach den Aussichten auf einen künstlerischen Erfolg des jungen Malers geht. Bald schon zieht sich Batz von allen künstlerischen Aktivitäten zurück, malt und fotografiert kaum mehr, und arbeitet in der Fassondreherei der Familie, die er später auch übernehmen sollte.

Gleich nach Kriegsende setzt er erneut ein und führt seine Arbeit dort weiter, wo er stehen geblieben war. Einige in der Vorkriegszeit begonnene Gemälde vollendet er. Stilistisch hatte er bereits in den 1930er Jahren zunehmend abstrahierend gearbeitet; nun entwickelt er einen oft als „musivisch" bezeichneten Malstil, der in den 1950er Jahren offener und bewegter wird und als eine Position der informellen Malerei rezipiert wird. Batz' Wurzeln liegen dabei in seinen Materialstudien der Bauhaus-Zeit und den von seinem Lehrer Paul Klee inspirierten Aquarellen.

Als Maler ist er nach dem Krieg im Rheinland abermals im Zentrum des Kunstgeschehens. 1947 nimmt er an dem berühmt gewordenen „Tag der Abstrakten Kunst" der Donnerstaggesellschaft in Alfter teil. Fest-

Clemens Fischer, Flüchtlinge, um 1943, Tuschezeichnung, 12.5 x 10,5 cm. NL Clemens Fischer, RAK

zuhalten ist aber, dass er sich nie konkret einer der mit programmatischen Absichten gegründeten Künstlergruppen anschließt. Er bleibt ein Einzelgänger, der gleichwohl von namhaften Galerien vertreten wird, und, ein Höhepunkt in seiner Karriere, an der 2. documenta 1959 teilnimmt. Im selben Jahr gibt er aus gesundheitlichen Gründen die Arbeit in seiner Firma auf. Jetzt erst kann er wirklich frei malen, frei von der Arbeit in der Fabrik und frei von dem Dogma, das in den 1950ern noch lautete: Allein die Abstraktion ist die Malerei der modernen Zeit. Aus den folgenden Jahrzehnten, den 1960er

und 1970er Jahren, stammt dann auch der größte Teil der Gemälde und Aquarelle des Nachlass-Konvoluts, soweit es sich im Besitz der Sparda-Bank West befindet.

In den 1960er Jahren mietet Batz ein Atelier in der Schweiz, wo sehr viele Aquarelle entstehen. Unter anderem experimentiert er mit Pigmenten, Sand und Harz auf Leinwand. Er entwickelt eine eigene Form der Aquarell-Zeichnung, die er selbst einmal als „Schwarz-Aquarell" bezeichnete. Und er experimentiert mit der Übermalung von Fotografien.

Fotografien von Eugen Batz aus den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten sind nicht bekannt. Auch das Katalogbuch von Rainer Wick verzeichnet keine Fotografien aus dieser Zeit. Erst im Zusammenhang mit seiner zunehmenden Reiselust widmet er sich erneut diesem Medium: Bereits 1953 führt sie ihn wieder durch Frankreich bis Collioure. Es folgen zahlreiche Reisen, vor allem ab den späten 1960er Jahren, nach Italien, Spanien, in die Türkei und ab Mitte der 1970er Jahre immer wieder nach Tunesien. Nun hat er den Fotoapparat stets dabei. In der Natur des Südens interessiert ihn die Auflösung von festen Architekturen und menschlichen Gestalten im Licht. Auch das Vanitas-Motiv taucht in vielen Fotoarbeiten wieder auf.

Aus dieser Zeit seiner ausgedehnten Reisen in den Süden stammen dann auch die meisten Fotos. Die enge Verbindung zwischen seiner Malerei, den Aquarell und Gemälden, einerseits und der Fotografie ist in den 1970er Jahren ganz offensichtlich. Eugen Batz stirbt am 12. Oktober 1986 in Wuppertal.

Wie ist nun heute das künstlerische Oeuvre von Eugen Batz zu bewerten und wie geht eine Bank mit einem solchen Künstlernachlass um? Viele seiner Werke sind in Privatbesitz, außerdem ist Eugen Batz in zahlreichen Museen vertreten, aber er wird selten öffentlich gezeigt. Es besteht also die Gefahr, dass er vergessen wird, weil seine Arbeiten gemessen an dem, was heute von der Kunst verlangt wird, unspektakulär und zeitlos sind.

Die Sparda-Bank West nun mit einem Geschäftsgebiet, das sich auf ganz NRW ausdehnt, fühlt sich dem Rheinland verpflichtet, der Kultur und damit auch der Künstlerpflege. Eugen Batz ist Rheinländer, ist in erster Linie im Rheinland bekannt, andererseits verkörpert er als Bauhaus-Schüler und als Student bei Klee an der Düsseldorfer Kunstakademie sowie als abstrakt arbeitender Maler, der durch den Nationalsozialismus in seiner künstlerischen Entfaltung behindert war, wie kaum ein anderer die Kunstströmungen im Rheinland in den Jahrzehnten vor und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Sparda-Bank hat Eugen Batz wieder im Rheinland verankert, indem sie dessen künstlerischen Nachlass erworben hat, soweit dieser, nachdem Batz jahrelang von Galerien vertreten worden war, als zusammenhängendes Konvolut noch vorhanden war. Es sind über 100 Gemälde, eine große Anzahl Aquarelle, Zeichnungen, Fotoabzüge, Fotonegative und Diapositive.

Ein Werkverzeichnis zu erstellen, scheint momentan noch unmöglich. Wohl liegen bereits zahlreiche Publikationen aus früheren Ausstellungen vor, zudem ist eine Dissertation über den Künstler in Arbeit. Eine Internetseite, die über das Werk informiert, ist zudem erstellt worden. Die anfängliche, zusammen mit der Stadt Velbert entwickelte Idee, ein kleines Künstler-Museum in seinem Heimatort Velbert einzurichten, konnte aus verschiedenen Gründen nicht realisiert werden. Der wichtigste Punkt der Künstlerpflege bleiben aber natürlich Ausstellungen und Publikationen.

So haben zunächst die Räumlichkeiten der Düsseldorfer Zentrale der Sparda-Bank West sowie einiger Filialen sehr schöne permanente Ausstellungen erhalten. Die Räume haben dadurch sehr an Atmosphäre gewonnen und die Arbeiten werden von den Mit-

arbeitern geschätzt. Die Sparda-Bank West möchte als Genossenschaftsbank Partner in der Region sein und sieht sich als bodenständig und in der Region verwurzelt, pflegt eher bestehende, bleibende Werte und will weniger selbst Trendsetter sein. Auch dieses Image spiegelt das Werk von Eugen Batz.

Anfänglich basierte das Konzept noch auf der Idee, durch den Verkauf einzelner Werke Erträge zu erzielen, aus denen Ausstellungen finanziert werden sollten. Eine bestimmte Anzahl von Hauptwerken ist ausgewählt und als unverkäuflich eingeordnet worden, weitere Werke sind als verkäuflich deklariert. Allerdings wurde auch schnell klar, dass der Verkauf nur in geringem Maß gelingt. Zwar gibt es Galerien, mit denen die Bank zusammen arbeitet, in erster Linie scheint der Kunstmarkt bislang allerdings an preisgünstigen Aquarellen interessiert, so dass der Ertrag entsprechend gering ist.

Auch ohne Verkaufserfolge bleibt die Sparda-Bank selbstverständlich engagiert, Ausstellungen zu realisieren, um das Werk von Eugen Batz lebendig zu halten. Finanziert werden diese Aktivitäten deshalb durch die der Bank angeschlossene Stiftung, die Stiftung Kunst Kultur und Soziales. Die Stiftung ist als Förderer an vielen Projekten zeitgenössischer Kunst beteiligt, so an Ausstellungen in Düsseldorf, Köln, Leverkusen, Mülheim und Mönchengladbach. Sie vergibt beispielsweise den Sparda Kunstpreis NRW in Form einer Skulptur für eine Stadt, deren Auswahl auf einem Künstler-Wettbewerb beruht, und der der Stadt geschenkt wird (Wuppertal hat so z.B. von Guillaume Bijl eine Skulptur erhalten). Die weiteren Aktivitäten der Stiftung sind auf der website http://www.stiftung-sparda-west.de nachzulesen.

Öffentliche und museale, von der Stiftung unterstützte Ausstellungen der Werke von Eugen Batz waren unter anderem 2007 „Arbeiten auf Papier" im Foyer der WGZ-BANK, Düsseldorf; 2008 die zweigeteilte Ausstellung in Dessau: „Eugen Batz. Meisterschüler von Paul Klee", in den Meisterhäusern Klee/Kandinsky, und „Eugen Batz. Ein Bauhaus Künstler fotografiert", im Meisterhaus Schlemmer; zudem 2007 im Schloss- und Beschlägemuseum Velbert und 2008 eine eher museal angelegte Ausstellung der Fotografien in der Wuppertaler Galerie Epikur.

Systematisch erfasst und inventarisiert wurden bislang lediglich die Gemälde und Aquarelle, nicht dagegen die Zeichnungen und nicht die vielen Fotoabzüge, die Negative und nicht einmal ansatzweise gesichtet wurden die Diapositive. Eine wissenschaftlich kunsthistorische Bearbeitung seines fotografischen Werkes ist in dem eingangs erwähnten Katalogbuch von Rainer Wick erfolgt, außerdem durch Aufsätze von Uwe Kammann.[6]

Eine Auswahl von Fotografien ist damit publiziert und ihr ist ein Überleben in der Kunstgeschichte gesichert. Dies gilt aber längst nicht für das gesamte fotografische Oeuvre. Zunächst sind es nämlich vor allem die frühen Fotoarbeiten, die aus kunsthistorischer Sicht immer wieder interessieren, die in Relation zu den zahlreichen Fotoarbeiten aus den 1970er Jahren aber den deutlich kleineren Teil des Fotoarchivs ausmachen.

Die Sichtung der bislang ungeordneten Menge an Fotonegativen und Diapositiven, das Ergebnis der vielen Künstlerreisen, steht noch aus; ihre Bewertung ist zudem nicht allein werkimmanent im Zusammenhang des Gesamtoeuvres von Eugen Batz vorzunehmen, sondern im Kontext der zeitgenössischen Fotografie. Über die Publikationen hinausgehend stellt sich bei der Bearbeitung des Nachlasses schließlich auch die Frage, wie überhaupt die vielfältigen Abzüge in verschiedenen Formaten – mit und ohne Signatur, mit und ohne Künstlerstempel versehen – zu bewerten sind, wie die Qualität der Negative und deren Erhaltungszustand zu beurteilen ist, schließlich welche Form von Archivierung und Konservierung – auch ökonomisch gesehen – sinnvoll ist .

Eugen Batz, Tannennadeln im Schnee, 1983. NL Eugen Batz, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Anmerkungen

1 so Yvonne Schütze: Eugen Batz. Vom Bauhaus zum Informel. Kontext. Schriftenreihe für Kunst, Kunsterziehung und Kulturpädagogik an der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal, Bd. 2, 1999
2 Felix Klee (Hrsg.): Paul Klee, Briefe an die Familie, Köln, Bd. 2, S. 1180
3 Ebda. S. 1192
4 Ebda. S. 1217
5 Brief im schriftlichen Nachlass, Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe , NL Eugen Batz
6 Kammann, Uwe: Sehen in Texturen, in: Eugen Batz. Fotografien von 1928–1978, hrsg. vom Freundeskreis, Oberhausen 1979, und: Kammann, Uwe: Eugen Batz. Spuren und Strukturen, in: Wick, Rainer (Hrsg.): Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie, München 1991

Die Gesellschaft Photo Archiv e.V., Bonn

Adelheid Komenda,
Gesellschaft Photo Archiv e.V.

In der von Klaus Honnef treffend einmal als Schrebergartenlandschaft bezeichneten Photographieszene der Bundesrepublik besetzt unser Verein, die Gesellschaft Photo Archiv e.V., ein sicheres „Gartenrandstück", welches divergierender nicht bestellt sein könnte. Als BGB Gesellschaft wurde die Gesellschaft Photo Archiv 1975 von Klaus Honnef und Gregor Betz in Bonn gegründet, als eine Art Unterstützerverein für das Rheinische Landesmuseum Bonn (seit 2008 LVR-Landes-Museum), in dem Klaus Honnef seit 1974 als Ausstellungsleiter tätig war.

Zwei Motive waren für die Gründung der Gesellschaft Photo Archiv entscheidend: zum einen die Idee, die photographischen Aktivitäten des Museums langfristig zu unterstützen; unterlag doch das Haus (O-Ton Klaus Honnef) „einer kameralistischen Haushaltsführung" mit Planung der finanziellen Mittel lediglich für das laufende Jahr. Zum anderen ergab sich dadurch die Möglichkeit, Bilder aus den großen Ausstellungen in Form von Schenkungen zu vereinnahmen, die gerade auch von nicht als rheinisch zu bezeichnenden Künstlern stammten. Hier sei auf die Präsentationen der „Documenta 6" (1976) oder auch auf Alfred Eisenstaedts fulminante Ausstellung „Eisenstaedt Deutschland" (1981) verwiesen.

So bilden umfangreiche Konvolute von internationalen Bildautoren die Besitzgrundlage der Gesellschaft mit Themen wie amerikanischer Sezessionskrieg und sozialdokumentarischen Motiven der Farm Security Administration (FSA) um nur einige Beispiele zu nennen. Das Spektrum des Eigentums der Gesellschaft wurde erstmalig in Ausschnitten im Bayer-Kulturforum Leverkusen und in der Otmar Alt Stiftung, Norddinker (zu Beginn der 1990er Jahre) gezeigt und im Katalog „Der fixierte Blick. Deutschland und das Rheinland im Fokus der Fotografie" (1996) zusammen mit dem photographischen Beständen des Landesmuseums dokumentiert.

Der Zweck der Gesellschaft bzw. des Vereins, der in der bestehenden gemeinnützigen Form seit 1989 existiert, war und ist wie folgt in der Satzung festgeschrieben:

Der Verein fördert die Photographie als eigenständige Kunstform
- durch Schaffung einer Sammlung am Rheinischen Landesmuseum Bonn
- durch das Veranstalten von Ausstellungen
- durch wissenschaftliches Erschließen
- durch Förderung nationaler und internationaler photographischer Aktivitäten
- durch Veranstaltungen von Symposien, wissenschaftlichen Vorträgen und Veranstaltungen aller Art, die dem Zweck des Vereins dienen.

Von der Gründung hatte man sich viel versprochen, u.a. finanzielle Mittel über mehrere Jahre hinaus zu generieren, um so langfristig die Aktivitäten in Sachen Photographie am Museum zu unterstützen und zu gewährleisten.

Der Bestand der Gesellschaft Photo Archiv wurde durch das Angebot der Übernahme des photographischen Nachlasses von Liselotte Strelow nach dem Tod der Photographin 1981 allein quantitativ enorm erweitert. Klaus Honnef lernte die Photographin Mitte der 1970er Jahre kennen, 1977 folgte eine erste Ausstellung mit Katalog. Bereits vor ihrem Tod hatte die Photographin einige Abzüge dem Landesmuseum überlassen.

Klaus Honnef sah zu dem Zeitpunkt durch eine bestandsmäßig gute Ausstattung der Gesellschaft auch die Möglichkeit, diese in eine Stiftung zu überführen und damit die Belange der Photographie unabhängiger vom Museumssystem unterstützen zu können. Diese seine Bemühungen wurden gemeinsam mit der Direktion des Hauses getragen, allerdings scheiterte das Vorhaben u.a. an den damals notwendigen Barmitteln in Höhe von 80.000 D-Mark.

F.C. Gundlach, Gizeh/Ägypten, 1966. Gesellschaft Photo Archiv e.V. Bonn. © F.C. Gundlach

An dieser Stelle muss unbedingt auf fehlende schriftliche Belege und Dokumentationen von den Anfängen der Gesellschaft bis ins Jahr 1999/2000 hingewiesen werden; auch die hier zusammengefassten „Tatsachen" basieren zumeist auf den persönlichen Erinnerungen von Klaus Honnef, der als Vorsitzender dem Verein noch heute vorsteht.

Nach dem gescheiterten Versuch der Stiftungsgründung existierte die Gesellschaft mit nur 7 Mitgliedern lediglich auf dem Papier

ohne Aktivität. In den Folgejahren diente die Organisation (O-Ton Klaus Honnef) „als Auffangbecken für Stiftungen und Geschenke", womit gleichzeitig nicht nur der Bestand an photographischen Arbeiten anwuchs, sondern auch die Gesellschaft sukzessive unabhängiger gestaltet wurde. Bei allen vorhandenen hausinternen und bürokratischen Hürden konnte Klaus Honnef aber zumeist auf eine gute Zusammenarbeit mit Leitung und Verwaltung zählen, wie beispielsweise der ehemalige Verwaltungsleiter des Landesmuseums, Walter Müller, bestätigen kann, unter dessen Ägide im Besonderen Investitionen zur Archivierung und Konservierung vor allem des Strelow-Bestandes realisiert wurden. Bis zu Klaus Honnefs Ausscheiden aus dem Landesmuseum 1999 existierte die Gesellschaft Photo Archiv e.V. in der skizzierten Form.

Mit dem Ausscheiden von Klaus Honnef aus dem Landesmuseum musste die GPhA e.V. neu gedacht werden; was bei der Novellierung der Leihverträge begann, über Satzungsänderungen bis hin zu grundlegenden Fragen der Gemeinnützigkeit reichte.

Ab 1999/2000 setzte eine neue Phase innerhalb der Vereinsgeschichte ein, was u.a. mit personellen Veränderungen innerhalb des Vorstandes einherging – junge Kräfte kamen hinzu.

Im Jahr 2002 begannen wir mit einem aktiven Vereinsleben, was vor allem durch eine Vielzahl von Veranstaltungen belegbar ist. Auch stieg die Mitgliederzahl auf 20 Personen an.

Immer auf der Suche nach kooperierenden Institutionen und einem Ort, wo die Photographie bereits beheimatet ist und also auch entsprechend präsent – nach Honnefs Ausscheiden aus dem Landesmuseum wurde die Stelle nicht wieder besetzt und damit die Photographie als Sammlungsbereich leider nahezu vollständig vernachlässigt – fanden wir vor allem in den Jahren von 2003 bis 2007 im Forum für Fotografie in der Schönhauser Straße in Köln einen für unsere Vereinsbelange perfekt geeigneten Standort. Teils sehr gut besuchte Diskussionsrunden mit prominenten Gesprächspartnern wurden hier zu Themen wie: Kriegs- und Reportagephotographie, zum Sammeln im privaten Bereich und in öffentlichen Institutionen, zur Farbphotographie, zur Presse-, Reise- oder auch Theaterphotographie und zum Medium im 19. Jahrhundert veranstaltet. Nach Einzug des Literaturhauses in das Forum für Fotografie 2007 verlagerten wir unsere Veranstaltungen wieder verstärkt nach Bonn ins Landesmuseum, nicht zuletzt auch von der Hoffnung und von Versprechungen getragen, dass der Photographie wieder die Wahrnehmung innerhalb des Hauses und der ihr gebührende Platz innerhalb der Sammlungspräsentation eingeräumt wird. Hier sei beispielhaft auf eine Diskussionsrunde mit großer Resonanz im Juni 2013 in Bonn zum Thema „Sammeln. Bewahren. Und wie geht es dann weiter?!" mit unterschiedlichen, hochkarätigen Diskutanten verwiesen.

Veranstaltungen fanden aber auch an diversen anderen Orten statt, die sich aus den thematischen Fragestellungen ergaben so z.B. im Oktober 2007 im Museum Ludwig Köln, wo im Rahmen des Begleitprogramms zur Ausstellung „Chargesheimer. Bohemien aus Köln 1924–1971" diskutiert wurde unter dem Motto: „Chargesheimer hätte sich kaputt gelacht. Der Fotograf und die Stadt im Blick der folgenden Generation", Renate Gruber im Gespräch mit Reinhard Matz, Wolfgang Vollmer und Eusebius.

Zwei wichtige Ausstellungsprojekte aus bzw. mit den Beständen der GPhA müssen an dieser Stelle unbedingt noch Erwähnung finden: im Jahr 2005 wurde im Forum für Fotografie die von Klaus Honnef und Tuya Roth konzipierte Präsentation „Profiling America. Amerikanische Fotografie 1870–1960" mit einem umfangreichen Begleitprogramm

realisiert. Nicht zu vergessen auch die große Retrospektive zu Liselotte Strelow im Jahr 2008, die Klaus Honnef und ich gemeinsam für das Landesmuseum sowie für weitere Stationen in Frankfurt/Main, Berlin und Erfurt mit einem umfangreichen Katalog realisiert haben.

Zum heutigen Zeitpunkt steht die Gesellschaft Photo Archiv e.V. einmal mehr an einem Wende- bzw. Scheidepunkt: nach über 35jährigem Bestehen müssen die ursprünglichen Ziele kritisch hinterfragt und möglicherweise verändert bzw. neugefasst werden. Immer wieder hat der Vorstand an die Mitglieder appelliert, zu überdenken, welche Erwartungen sie an die Mitgliedschaft in der Gesellschaft haben und was sie selber als Vereinsmitglieder in diese an Engagement bereit sind einzubringen. An der Situation von 2013 (der Zeitpunkt des Vortrages) hat sich bis heute nicht viel verändert: der Verein hat mangels inhaltlicher und personeller Perspektiven (aktuell 20 Mitglieder und starke Überalterungserscheinungen) mit dem Überleben zu kämpfen.

Nach dem Wegfall der Kölner Anbindung der GPhA e.V. in 2007 kam die zu dem Zeitpunkt geplante engere institutionelle Anbindung der Gesellschaft an das Landesmuseum nicht zustande. Gründe waren die gleichgebliebene schwierige Situation, dass es dem Landesmuseum an geeigneter personeller Betreuung für die Photographie mangelt und dass das Medium trotz der hervorragenden hauseigenen photographischen Bestände an sich keinen erkennbaren Stellenwert innerhalb des Museums besitzt. Vor diesem Hintergrund haben wir durchaus auch daran gedacht, den Verein an eine andere Institution anzubinden, allein diese Überlegungen liefen ins Leere.
Seit Jahren diskutieren wir nun über die programmatischen und personellen Perspektiven des Vereins, eines Vereins, der untrennbar mit der Person Klaus Honnef verbunden und ohne ihn vor diesem historischen Hintergrund nur schwerlich vorstellbar ist. Grundsätzlich haben wir keine Möglichkeiten gefunden, Freunde und Förderer dauerhaft an die Gesellschaft zu binden. An einen Ausbau der Sammlung ist momentan ebenso wenig zu denken wie an einen dauerhaften Bedeutungszuwachs der Gesellschaft als „Archiv".

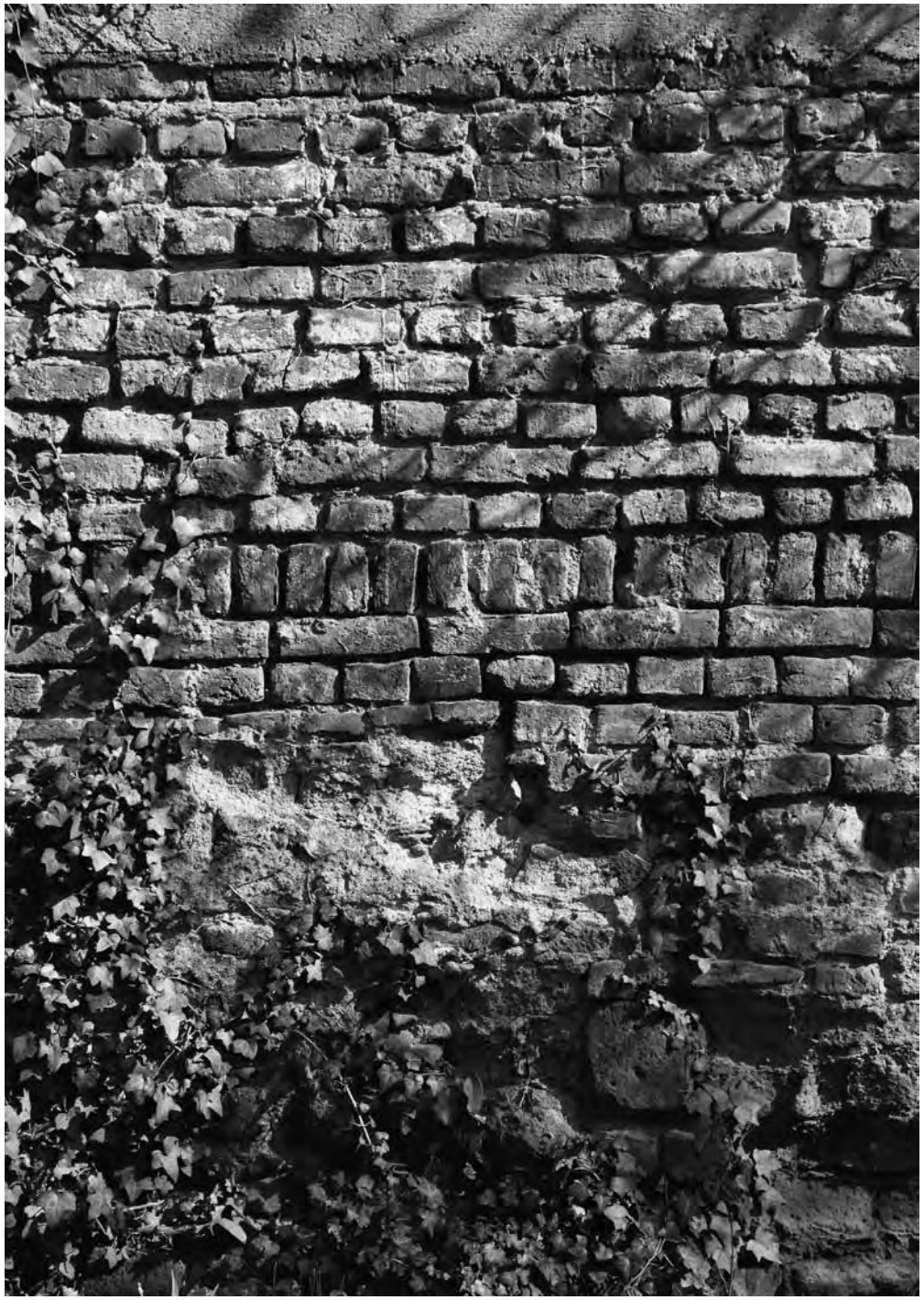
Ein positives Signal für den Verein konnten wir mit der Digitalisierung eines Großteils des Sammlungsbestandes setzen: möglich wurde dieser Erfolg durch Tantiemen, die dem Verein durch die Nutzungsrechte von Strelow-Motiven im Jahr 2013 in höherem Umfang zugeflossen sind. Damit konnte ein Großteil des Bestandes – hier vor allem von Liselotte Strelow – digitalisiert werden. Das eigentliche Ziel, diese Daten über die Deutsche Fotothek in Dresden einer größeren Verbreitung und einer Öffentlichkeit zuzuführen, konnte leider bisher nicht umgesetzt werden. Grund dafür ist ein Rechtsstreit um die Besitzverhältnisse des Nachlasses von Liselotte Strelow, der seit 2015 durch die persönliche Nachlassverwaltung in Gang gesetzt wurde und äußerst bedauerlich ist. Aufgrund des laufenden Verfahrens verbietet sich an dieser Stelle jeglicher weiterer Kommentar.

Faktische Zusammenfassung:
Der Gesamtbestand der GPhA e.V. umfasst ca. 14.000 Negative und ca. 8.280 Papierabzüge. Thematische Schwerpunkte sind Portrait, Mode, Architektur und Dokumentarfotografie sowie Photo-Journalismus (zeitlich überwiegend nach 1945).

Die Sammlung befindet sich als Dauerleihgabe im LVR-LandesMuseum Bonn und ist nicht öffentlich zugänglich.

Seite 40: Liselotte Strelow, Kontaktbogen Jean Cocteau, 1952. © Gesellschaft Photo Archiv e.V. Bonn. VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Seite 43: Peter Royen, um 1973. Foto: Raoul van den Boom. NL Peter Royen, RAK. VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Detail der Gartenmauer, an der Johannes Schafgans 1854 mit der Fotografie in Bonn begann, im März 2016

Fernab und mittendrin

Das Schafgans Archiv
zwischen gestern und morgen
Boris Schafgans

1854 eröffnet der Maler und Fotograf Johannes Schafgans im Garten eines Hauses in der Bonner Innenstadt eine fotografische Werkstatt. Schon in den ersten Jahren ist sie so ertragreich, dass er sich nach kurzer Zeit das Haus und das Grundstück kaufen kann. Wenig später, 1861, errichtet er darauf ein zweites Gebäude mit einem großen Glasdachatelier im Obergeschoß und zahlreichen Neben- und Arbeitsräumen. Es handelt sich um den ersten umfänglichen fotografischen Zweckbau in Bonn, den sich ein Fotograf selber baute. Bis zu seiner Zerstörung 1944 ist er Sitz des Ateliers. Nach einer Interimszeit in der Bonner Südstadt zieht das Atelier 1951 in das wiederaufgebaute Haus am alten Platz, wo es heute noch besteht. Letzte bauliche Relikte aus der Frühzeit sind die im Krieg stehengebliebene Gartenmauer, an der Johannes Schafgans mit der Fotografie in Bonn begann und die bis heute jeder, der sich im Studio zur Porträtaufnahme einfindet, durch das große Atelierfenster erblickt, eine Mauernische im Inneren des Hauses, die einen kleinen Dunkelkammerschrank für Zubehörteile enthielt, sowie eine Wölbung im Keller, von der man sich vorstellen kann, dass sie einmal zahllose Glasnegative beherbergte. Das Atelier Schafgans, das im Laufe der Zeit viermal auf die nächste Generation übergegangen ist, dürfte das älteste fotografische Unternehmen weltweit sein, das sich seit seiner Gründung am selben Ort und im Besitz ein und derselben Familie befindet.

Die gesammelten Erfahrungen, die Resultate der Arbeit, die Zeugnisse des Lebens aus über 160 Jahren aktiver fotografischer Tätigkeit haben im Schafgans Archiv ihren Niederschlag gefunden. Der Ateliergründer Johannes Schafgans (1828–1905) war ein Bonner Neuling, zwar hatte er hier bereits seinen ersten Zeichenunterricht erhalten und als Porzellanmaler in einer der ehemals kurfürstlichen Fayencefabriken gearbeitet, geboren und aufgewachsen war er jedoch in Poppelsdorf, und ausgebildet wurde er in Frankfurt und Elberfeld, vor allem aber in Amsterdam und Den Haag, wo er schon 1853, zusammen mit dem holländischen Fotografen Anthony Polman, ein Atelier betrieb. Sein Vater stammte aus dem kleinen rheinischen Ort Dansweiler, ihn hatte es nach seiner Soldatenzeit in den Napoleonischen Kriegen zunächst nach Köln verschlagen, ältere Chroniken berichten von einer ursprünglich niederrheinischen Herkunft der Familie Schafgans, die einmal „Schafjan" geheißen haben soll.

PHOTOGRAPHIE.

De ondergeteekenden bevelen zich hiermede het geëerde publiek aan, tot het vervaardigen van PHOTOGRAPHIEN op papier, zoowel gekleurd als zwart, in diverse grootte; gelijkenis en uitvoering zullen de goedkeuring der geëerde begunstigers in allen deele wegdragen.
Hun welingerigt Atelier is van des morgens 9 tot des namiddags 2 ure geopend.

POLMAN en SCHAFGANS, *Boekhorstraat*, V, 458.

Geschäftsannonce des Ateliers Polman & Schafgans im Dagblad van Zuidholland en `s Gravenhage, Tageszeitung von Den Haag, 30. 11. 1853. Schafgans Archiv

Der Verflochtenheit der frühen Fotografie mit der Malerei (Johannes' Lehrer und späterer Schwiegervater war der Maler Christian Hohe), dem Pioniergeist zu Beginn der Epoche der Talbotypie, dem wirtschaftlichen Aufblühen, das mit der Expansion der Fotografie einher ging, begegnet man im Archiv ebenso wie dem Habitus des Fotografen zur Kaiserzeit in Person von Theodor Schafgans (1859–1907), der sich auch als Außenfotograf betätigte und sich als Funktionär in Vorgängerorganisationen heute noch existierender Berufs- und Rechtsschutzverbände engagierte. Im Archiv kommt das Selbstverständnis der Fotografen vor dem Hintergrund ihres Berufsstandes und im Kontext der Geschichte „ihres" Hauses zum Vorschein, dessen Ausstrahlung sich entsprechend

wandelte. Mit Theo (1892–1976) zog die Kunstfotografie, die er an der Münchner Schule bei Frank Eugene Smith erlernt hatte, in die Bonner Region. Vor allem seine Arbeiten bezeugen die ästhetischen und technologischen Strömungen seiner Zeit, die er, vom Piktorialismus geprägt und vom Expressionismus inspiriert, als einer der maßgeblichen deutschen Porträtfotografen während der zwanziger und dreißiger Jahre in Richtung „Neues Sehen" modifizierte. Unternehmensgeschichtlich spiegelt das Archiv den drohenden Ruin von 1911 (als das Haus kurz vor dem Verkauf stand) und die Diskreditierung im Dritten Reich (als das Atelier wegen der jüdischen Herkunft meiner Großmutter mehrmals geschlossen werden sollte und die Familie schließlich abtauchte, um unter Tarnnamen durch Deutschland zu fliehen), ebenso wie Hochkonjunkturen, etwa im spezifisch preußischen Milieu der königlichen Universitätsstadt um die Jahrhundertwende, oder in den Jahrzehnten der Bundeshauptstadt Bonn. Und es zeigt, wiederum fotohistorisch, meinen Vater Hans (1927–2015) als jungen Architekturfotografen, der den Wiederaufbau auf eigene Weise festhielt. Während seiner Verfolgung hatte er eben nicht, wie seine von der Front oder aus der Gefangenschaft zurückgekehrten Berufskollegen, fremde Gebäude auf Befehl zerschossen, sondern das Weite gesucht, um Unterschlupf zu finden. Räumliche und landschaftliche Strukturen stehen bei ihm eng neben Fragen des Überlebens; Bergen und Geborgensein finden sich in seinen frühen Stellungnahmen als Synonyme der Selbsterhaltung und des Verwahrens gegen lebensgefährliche Bedrohung. Literatur und Lyrik waren die Passionen meines Vaters noch vor der Fotografie.

Das Atelier galt meiner Familie viel: Es war Symbol des Aufbruchs, zeugte von wachsender Bedeutung, kennzeichnete ihre Lebensform, später wurde es zu einer Art Salon mit eigensinnigem Gestus und großer Anziehungskraft, Austragungsort für Kunstausstellungen in den frühen 1920er Jahren, ein gesellschaftlicher Treffpunkt für die ganze Stadt, ausgestattet auf eine Weise, die liebevoll war, sich geradezu herrschaftlich gab und doch nie die konkrete soziale Erfahrung der Familie verhehlte. Sie hatte sich schon früh ins Bürgertum hineinfotografiert und behauptete, nun selber zum Bürgertum gehörend, ihre Stellung, ohne ihre Herkunft zu vergessen. Da war zur Straße gelegen das große Schaufenster mit seinen Schaustücken als immerwährender Ausdruck der ganz bestimmten Haltung zur Außenwelt, und da waren dahinter Atelier und Haus, in ihrer versunken-konzentrierten Sphäre ein Zufluchtsort der Innerlichkeit, die mir für die gesamte familiäre Vergangenheit charakteristisch zu sein scheint. Das Archiv ist wie ein von all dem übrig gebliebener Körper, der nicht vergisst.

Wenn von einem Jahr drei Zettel, vier Fotos und ein Brief übrig geblieben sind, dann heißt das noch lange nicht, dass es dadurch weniger aufschlussreich würde als eines, das sich in tausenden Negativen und Schriftdokumenten überliefert hat. Immer war ich ein Anhänger der Vorstellung, dass sich die vergangene Welt nicht anders manifestiert als die gegenwärtige, nämlich nachgerade dort, wo reproduzierende Mittel abwesend sind bzw. dort, wo sie, „die Welt", gar nicht reproduzierbar ist. „Welt" und „Bild" sind grundverschieden, so sehr die Bildgläubigen auch meinen, das Bild stehe für die Welt oder für was auch immer. Gefühle und Befindlichkeiten finden bisweilen ihren eminent bildlichen oder schriftlichen Ausdruck, aber im Kern sind sie so unsichtbar wie vieles, was uns im Alltag begegnet und dennoch bewegt. Zudem geht es in einem Archiv meistens um das Reich der Toten, in einem fotografischen Archiv ohnehin immer darum, sich bewusst zu bleiben, dass es das, was auf Bildern zu sehen ist, „so" nicht mehr gibt, und dass es aber „so", wie es zu sehen ist, aller Wahrscheinlichkeit nach auch nie ausgesehen hat, und es geht um Leerstellen. Gemeinhin gilt das vorgefundene Bild als Surrogat des Nicht-Vorhandenen, gewissermaßen ein Trost für das viele Nichtübrig-Gebliebene, ich erblicke darin eher ein Reservat von Verweisen, um nicht zu sagen: das Bild ist für mich die Leerstelle schlechthin gegenüber dem Nicht-Sichtbaren, Nicht-Vorhandenen, das ein Archiv erst ausmacht. Für ein solches Verständnis und Zutrauen in die Produktivkräfte von „Leerstellen" ist bei einem archivalisch-fotografischen und familiär-dokumentarischen Projekt wie diesem wohl mit entscheidend, wie stark man sich aus dem eigenen Erleben der Materie heraus erhellt fühlt: welcher Raum einem als Kind gelassen wurde, um den Ort, an dem man aufwuchs, selber zu empfinden, und welche Rolle die Anwesenden mit ihren Geschichten spielten, während die eigene gerade im Begriff war, sich zu entwickeln.

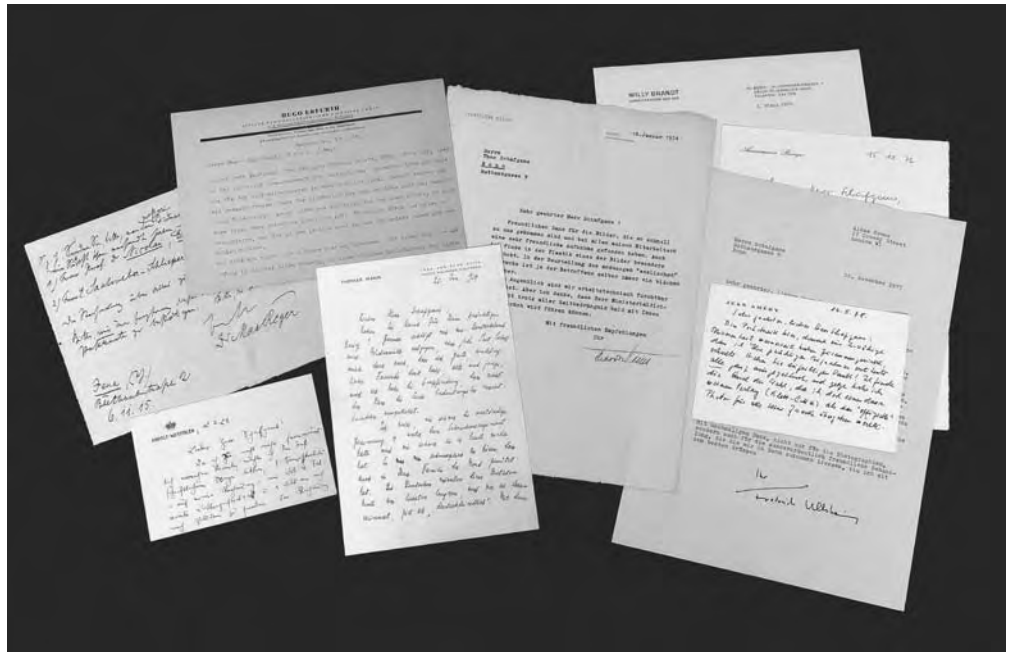
Typische Porträtsitzung von Theo Schafgans: Der französische Pianist Alfred Cortot 1938. Schafgans Archiv

Ich hatte Glück. Aber was hat mich berührt? Als mir nach dem Tod meiner Großmutter im Sommer 1986 ein ganzer Reigen privater Fotos und Dokumente aus dem großelterlichen Haushalt in die Hände fiel, kam der Prozess in Gang, der allmählich zum Archiv führte und doch Prozess blieb. Damals war noch nicht einmal der Anblick der vielen Bilder das Bemerkenswerte – ich war ja in dem Haushalt mit aufgewachsen und kannte sie schon zum Teil –, sondern dass sie mir jetzt, nach dem endgültigen Untergang der großelterlichen Lebenswelt, die noch ins 19. Jahrhundert reichte, in den Blick kamen. Mein damaliges „Jetzt", dramatisch empfunden, hatte sich mit dem vergangenen „Jetzt", aus dem die Bilder hervorkamen, zu komplexer Erfahrung verknüpft, und was Adorno zu Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert" bemerkt, nämlich dass „die geschichtlichen Archetypen […] aus der Unmittelbarkeit der Erinnerung jäh aufleuchten, mit der Gewalt des Schmerzes ums Unwiederbringliche, das, einmal verloren, zur Allegorie des eigenen Untergangs gerinnt", trifft den neuralgischen Punkt eigentlich jeder Beschäftigung mit nachgelassenem Material, bei der es also um nichts Geringeres geht als um Leben und Tod, so sehr auch die administrativ-funktionellen Fragen, auf die sich Archiv-Diskussionen bisweilen (und in Deutschland leider besonders) versteifen, der eigentlichen haptisch-sensitiv-mentalen Sphäre der „Geschichtlichkeit" übergestülpt werden. Mir ist in dem zwar nicht unbeträchtlichen, aber immer noch überschaubaren Rahmen meines Archivs die Sphäre Inhalt geblieben, zum Umstand wurde sie nicht. Als ich Ende der 1990er Jahren den Gedanken an ein „Schafgans Archiv" in dem Sinne fasste, dass es über das Firmenarchiv aus gut einer Million Negativen von Porträts, Architekturaufnahmen, Landschaften, Sachaufnahmen und Reproduktionen seit 1945 hinauszugehen hätte, erschien mir dieser Bestand zwar schon mehr als nur das Zeugnis eines gewerblichen fotografischen Betriebs, doch sollte es noch dauern, bis ich erste Schritte in Richtung Erschließung, Erforschung, Ausbau unternahm. Aus heutiger Sicht war ich vorsichtig, und ein Kanon der „Schafgans-Geschichte" lag bereits vor.

Er entsprach – in seiner Hervorhebung eher oberflächlicher Merkmale – der Konvention, ich hatte ihn bereits in jungen Jahren bemerkt und orientierte mich doch an ganz anderen Aspekten und Zusammenhängen, aus denen sich erst allmählich Kriterien herausbilden sollten: kein relaunch des bestehenden Kanons. Ich kam mir vor wie einer, der aus einer langen Geschichte hervorgegangen ist und sie sich zugleich aus weiter Entfernung anschaut. Alles andere schien mir unzureichend, belanglos und gegenüber der eigenen Erfahrung irrelevant.

Die visuellen Genres aus Familie und Betrieb waren mir vertraut, die Zäsur von 1944, als das Archiv der ersten neunzig Jahre mit zehntausenden Bildern in Flammen aufgegangen war, konnte ich einschätzen, und eine der ersten konkreten Fragen, die ich mir stellte, war, welche Proportion die zuvor ausgelagerten, doch einige hundert großformatigen Abzüge demgegenüber einnahmen. Was hatte sich mein Großvater eigentlich dabei gedacht, als er 1943 gerade diese Bilder rettete und keine anderen? Förderlich zudem war, dass ich mich erfahrungsverwandt mit meinen Vorgängern sah, die unter ganz ähnlichen Voraussetzungen und mit ähnlichen Eindrücken am selben Ort aufgewachsen waren, im selben Garten gespielt und sich in den 1860er, 1890er und 1930er Jahren – wie ich in den 1970ern – das Fotografieren und die Laborarbeit mehr oder weniger selber beigebracht hatten. Auch ich hatte meinen Vater und meinen Großvater als Junge noch bei Außenaufnahmen begleitet, es sind unvergessliche Erlebnisse. Gleichwohl war ich mit 19 Jahren mit der Fotografie „durch", verließ Bonn gleich nach der Schule und begann ein Studium in Filmregie. Im Film, zumal im Dokumentarfilm, erblickte ich gegenüber der Fotografie stets die komplexere Form, ohne indes zu vergessen, welche Maßstäbe sich gerade für meine Arbeit aus den Eindrücken des häuslich-historischen Umfelds ergeben hatten, aus dem autonomen Umkreis des selbständigen Schaffens, der Munterkeit tiefgründiger Gespräche, dem Atelier-Alltag, dessen saturiertes Äußeres von einem umso unkonventionelleren und beherzten Innenleben gekennzeichnet war, aus den eigenen Expeditionen in die vergangenen Welten des Ateliers und aus der massiven und doch eigenartigen und auch unbewussten fotografischen Erziehung, die weniger „Anleitung" zum Sehen und Denken war, als vielmehr Motivation dazu – und natürlich blieb nicht aus, dass auch ich – zwar eher unfreiwillig zwischen zwei Studiengängen, aber dann doch – eine formelle Fotografenlehre „beim Vater" absolvierte.

Das „Vom-Fach-Sein" der „patenten Kerle" mit ihrem Könner-Ethos, das mein Vater bereits als völlig widersinnig empfand, um den elementaren Gesichtspunkten seiner ganz persönlichen und auch fotografischen Lebensdialektik auf die Spur zu kommen, war mir wohl geläufig, ich sah – durchaus im Gegensatz zu ihm – seine Berechtigung, aber es rang mir doch eher ein Lächeln ab, denn es war nun mal nicht „mein Ding". Mir ging es um die Entdeckung und Schilderung dessen, was ich vorfand, um ein eigenes fotografisches Werk ging es mir nie. Fernab und doch mittendrin zu sein, um meine Lage gegenüber dem Teil meines Lebens, der mit Fotografie zu tun hat, zu beschreiben, führt jedoch nicht nur zur eigensinnigen Betrachtung von Entstehungszusammenhängen und Selektionsprozessen, es bedeutet nicht nur, den Blick für das Indirekte eines fotografischen Produkts zu schärfen und in der vordergründigen Evidenz seines Schauwerts das eigentlich Sonderbare zu erkennen, es liefert nicht nur viele Anhaltspunkte, um aus der Immanenz der fotografischen Erfahrung und dem Einzelnen, dem „Kleinen" des fotografischen Bildes die Kapazität und Dichte eines fotografischen Archivs zu begreifen, vor allem entfernt es einen mit der Zeit von der gutgemeinten, aber plakativen und letztlich nichtssagenden Weisheit, aus der Vergangenheit lasse sich für die Zukunft lernen. Geht es nicht weitaus eher darum, aus der



Autographen aus dem Schafgans Archiv: Max Reger (1915), Prinz Wilhelm von Preußen (1928), Hugo Erfurth (1946), Thomas Mann (1950), Theodor Heuss (1954), Willy Brandt (1976), Annemarie Renger (1976), Frederick Ullstein (1977), Jean Améry (1978)

Gegenwart heraus die Vergangenheit zu verstehen? Aus solcher Perspektive bleiben die Quellen des Archivs im Fluss. Wahrgenommen in ihrer Multidimensionalität, geschildert in ihren Relationen, konfrontiert mit neuen Erkenntnissen und zugleich bewahrt in ihrem geheimnisvollen Charakter gibt es keine Abrundung für sie, keinen feierlichen Schlussakkord, keine Endgültigkeit, sondern höchstens Zukunft, und auch diese lässt sich allenfalls von heute aus erspüren – oder eben nicht.

Für das Verständnis eines Archivs ist maßgeblich, aus welcher Ecke des Lebens der Umgang mit ihm herrührt. Als Dokumentarist und Filmemacher habe ich gelernt, die Geschichte hinter der Fassade zu sehen, mit „Erinnerungskultur" verbindet mich nichts. Das Archiv bleibt mir Stoff aus sich selber heraus, es steht zunächst einmal zentral für nichts anderes als für sich selbst. Es ist zu nichts nutze in dem Sinne, dass die Nützlichkeit von außen festgelegt wird. Was man hinzu tun kann, ist die Qualität einer Erzählung, und man kann für eine Fassung sorgen, die die Archivalien nicht fassungslos macht: für einen angemessenen Raum, der weder zu hoch, noch zu kurz greift. Kaum einprägsamer lassen sich das immer wieder neu zu fassende Vertrauen in den eigenen Impuls und die immer wieder erforderliche Abkehr vom Gebaren der Themenschieber, Kästchendenker, Besserwisser und Aneigner formulieren, als mit den Worten meines jüngst verstorbenen Freundes Michael Glawogger, der sein letztes und unvollendet gebliebenes Projekt folgendermaßen skizzierte: „Dieser Film soll ein Bild der Welt entstehen lassen, wie es nur gemacht werden kann, wenn man keinem Thema nachgeht, keine Wertung sucht und kein Ziel verfolgt. Wenn man sich von nichts treiben lässt außer der eigenen Neugier und Intuition."

Es muss kein Traum sein, und die Welt ist immer die, die zu einem spricht oder einen anschweigt – es ist die, auf die man sich einlässt. Ein Archiv vergibt einen Auftrag, der Auftrag lautet: Reise, Entdeckung, Erzählung. In meinem Fall hat die Archivarbeit, bei aller Aufmerksamkeit, die fotografische Überlieferung meiner Bonner Vorfahren auf dem Stand des Erkennbaren zu halten, das Interesse an ihrer Sozialgeschichte geweckt: was waren es für Typen, die sich in den ersten Jahren nach Erfindung der Fotografie voller Euphorie auf dieses ebenso neuartige wie ungewisse Terrain begaben? Was ist es für eine Kraft, die aus der Mitte des 19. Jahrhunderts ragt, was ist es für eine Linie, die von dort nach heute führt? Was hat die Fotografie aus der Familie gemacht? Und worin lassen sich durch die Zeiten Merkmale erkennen, die eher mit Haltung, Gestus, Mentalität zu tun haben und von den Totschlagbegriffen der „Familientradition" und „Fotografendynastie" unbehelligt bleiben? Ich stelle mir die Fragen nicht, weil ich etwas Exemplarisches im Blick hätte – etwa um den bestehenden Schilderungen von den Aufs und Abs einer Familie in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert eine weitere hinzuzufügen –, sondern, um bei den Worten Michaels zu bleiben, „aus Neugier und Intuition". Dass alle drei Stränge des Schafgans Archivs dabei zum Tragen kommen, das fotografische wie das Unternehmens- wie das Familienarchiv, ist auch Folge des Naheliegenden, ihren Gehalt im Kontext zu sehen, etwa zur Stadtgeschichte, zur Architekturfotografie, zur sozialen Emanzipation im 19. Jahrhundert, zur allgemeinen und lokalen Geschichte der Fotografie, oder – bezogen auf das vielschichtige Nachkriegs-Porträtwerk meines Großvaters vor dem Hintergrund seiner persönlichen Erfahrungen im Dritten Reich – zur posttotalitären Gesellschaft in der frühen BRD. Und zugleich ist es das Nebenprodukt der Konzentration auf einige ganz wenige Fragestellungen, die darauf ausgerichtet sind, integral zu begreifen und den Gang der Familie durch die Geschichte als Bewegung zu verstehen. Es geht bei diesem Archiv nicht allein um die Pflege von Abzügen und Negativen, um Dienstleistung für Interessenten oder öffentlichkeitswirksame Initiativen wie Ausstellungen und Publikationen. Es geht vielmehr darum, dass es ein Archiv ist, in dem das Amtsbildnis des ersten deutschen Bundespräsidenten ebenso vorkommt wie die Skizzenbücher des romantischen Malers Christian Hohe, der literarische Nachlass meines Vaters mit unter anderem hunderten Fachaufsätzen zu soziologischen und ästhetischen Fragen der Fotografie ebenso wie die Bromöldrucke und Jos-Pe-Farbbildnisse meines Großvaters, die Dossiers zu Angehörigen, die keine Fotografen waren, ebenso wie die Briefe, die die 20-jährige Kusine meines Vaters aus Berlin einem Freund in der Schweiz schrieb, bevor sie in Auschwitz umkam. Es geht bei diesem Archiv darum, zu sehen, welche Geschichte daran hängt, und wie Biographien, Werke, Geschehnisse ineinander verflochten sind, wie das Zeitalter der analogen Fotografie in eine Familie, die bereits fünfzehn Jahre nach ihrer Erfindung begonnen hatte, von ihr zu leben, hineinwirkte, und wie die Figuren heute beschreibbar werden, ausgehend von frühen Erzählungen, Erinnerungen, Begegnungen.

Wie überleben Fotos in Archiven? Es ist ganz einfach: durch Idee. Durch narratives Vermögen. Durch das Erkennen von Räumen, die sich im Augenblick ihres Gewahrwerdens nicht schließen, sondern öffnen. Durch das Ernstnehmen von Eindrücken und dem daraus erwachsenden Nachsinnen. Und durch ein Engagement, das sich nicht beirren lässt. Ein Archiv muss weder als abschließende Krönung, noch notgedrungen seinen letzten Sinn in einer Datenbank oder in Fotos auf Abruf erfahren. Eine Öffentlichkeit, die sich damit begnügt, sich aus Usern zusammenzusetzen, ist nicht unbedingt mein Wunschpublikum. Ein Bild ist nicht nur eine Bilddatei, die man ins Netz stellt, und „verfügbar" wird ein Bild durch seine Omnipräsenz noch lange nicht, um nicht zu sagen: erst recht nicht. Die perfektesten Rezeptionsvoraussetzungen ersetzen nicht die Erforschung und das Potential eines Stoffes in seinen Erscheinungen, Konstruktionen, Klängen, Abgründen, und fühlt man sich von einem Archiv beschenkt, dann sorgt man dafür, dass es von einem Bewusstsein, von einer Struktur umgeben wird, die es davor schützt, sich abzunutzen und totzulaufen. In erzählerischen Dimensionen – wie sie in der Literatur, im Film, in Installationen und Essays gang und gäbe sind – wird es spür- und artikulierbar, sprunghaft und vieldeutig wie das Leben. Ist ein Archiv dazu da, sich mit vielen anderen Archiven zu etwas Großem, etwas „Ganzem" zusammenzusetzen, in der Hoffnung, vornehmlich quantitativ orientierte Energien könnten die milchstraßenhafte Erscheinung evozieren, als die uns die Vergangenheit bisweilen vorkommt, untilgbar und für alle Zeiten fixiert? Ich neige eher zum Mikrokosmos und zu folgender Ansicht: Das Archiv ist ein Raumschiff, das gelandet ist, und bevor es wieder abhebt, besteht die Möglichkeit, es aus eigenem Vermögen zu begehen, aus eigener Anschauung zu betrachten und von den Erlebnissen zu berichten.

Das Casino des Auswärtigen Amtes im Rohbau, fotografiert von Hans Schafgans im März 1954. Schafgans Archiv

Das Archiv der Fotografen in der Deutschen Fotothek

Jens Bove, Deutsche Fotothek
Sebastian Lux, Stiftung F. C. Gundlach

„Vielen Dank! Weiter so!" – mit diesen vier Worten konnten wir bereits im September 2013 anlässlich der Tagung „Leben und Überleben von Fotos in Archiven" im Von der Heydt-Museum Wuppertal unseren Dank für die allgegenwärtige Unterstützung unseres gemeinsamen Projekts *Archiv der Fotografen* zusammenfassen.

Bereits innerhalb des ersten Jahres nach dem Start des *Archivs der Fotografen* im September 2012, das sich als Kooperation der Deutschen Fotothek in der SLUB Dresden und der Stiftung F.C. Gundlach Hamburg als Netzwerkknoten und Anlaufstelle für Fotografenarchive für die Erhaltung, Aufarbeitung und Präsentation fotografischer Nachlässe einsetzt, konnten wir aus eigenen Beständen und in Kooperation mit bedeutenden Institutionen wie dem Münchner Stadtmuseum, bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, dem Rheinischen Bildarchiv und vielen weiteren Partnern[1] mehr als 30 Fotografen auf den Seiten der Deutschen Fotothek im Internet (www.deutschefotothek.de) präsentieren. Inzwischen – Stand Juni 2016 – ist die Zahl der vorgestellten Archive auf über 50 angewachsen.[2]

Mit den Lebenswerken u.a. von Erwin Fieger (Zugang 2015), Konrad Helbig (2012), Paul W. John (2013), Wolfgang G. Schröter (2014), Reinhart Wolf (2013) und anderen, konnten insgesamt acht Nachlässe auch physisch in die Archivräume in Dresden übernommen werden.

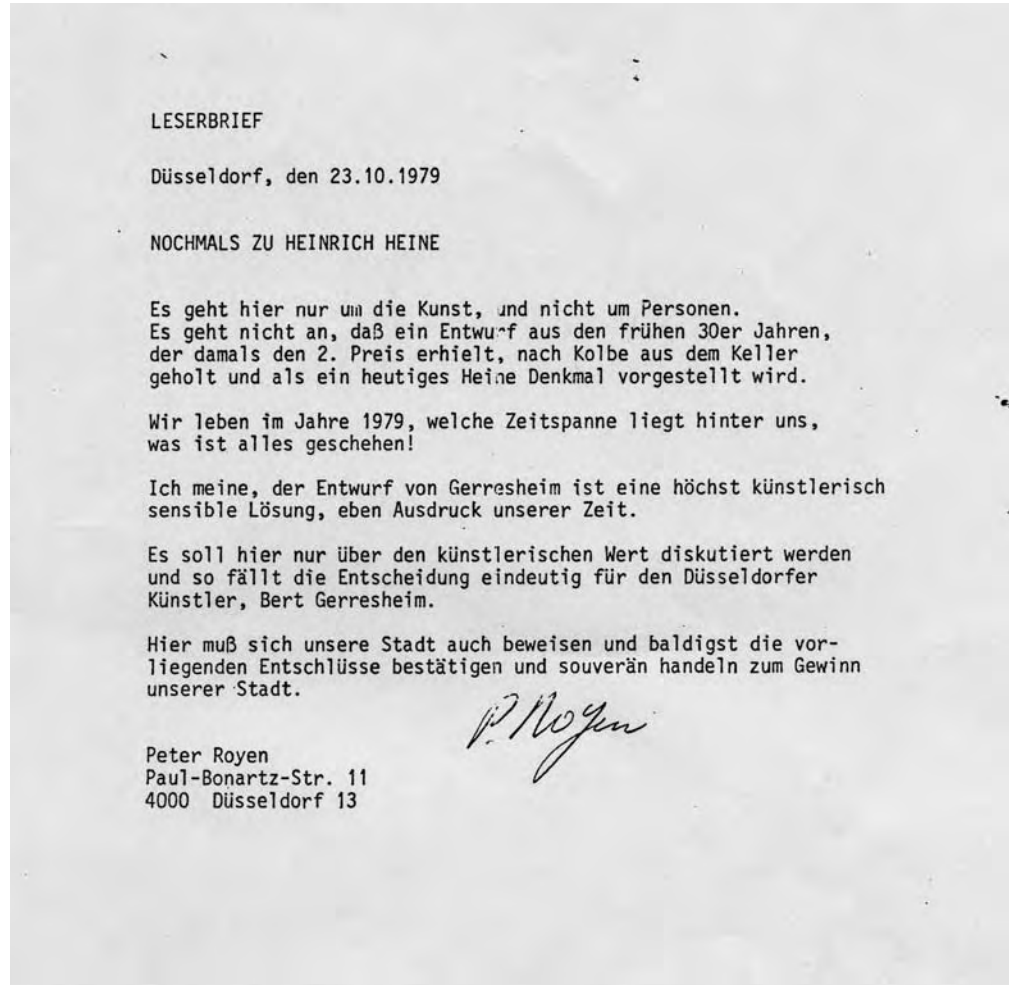
Rund 30.000 Diapositive aus dem Nachlass Fieger (1928–2013) belegen dessen wegweisende Rolle bei der Durchsetzung eigenständiger Formen der modernen Farbfotografie. Zu den Wegbereitern der Colorfotografie gehört auch dessen Zeitgenosse Wolfgang G. Schröter (1928–2012), dessen 50.000 Aufnahmen umfassendes Werk sich vor allem durch die Übertragung wissenschaftlicher Motivwelten in die Werbe- und Kunstfotografie auszeichnet. Unter Verwendung elektronischer Bildgebungsverfahren antizipiert er eine Medienkunst, deren Ausmaß erst heute, inmitten der digitalen Revolution ihre ganze Tragweite entfaltet.

Paul W. John (1887–1966) bereiste in den 1920er und 1930er Jahren Deutschland und hinterließ eine präzise Auswahl von 9.000 Baryt-Abzügen. Als begeisterter Automobilist und Motorradfahrer durchstreifte er mit seiner Fotoausrüstung systematisch die Regionen des Landes, um von überallher typische Ansichten zusammenzutragen, immer auf der Suche nach dem „deutschen Charakterbild", jenseits üblicher, süßlich-geschmäcklerischer Bildkompositionen.

Von Konrad Helbig (1917–1986), bekannt für seine Diaschauen zur Antike und zur Kultur des Mittelmeerraums, wurden neben zahlreichen, einer breiten Öffentlichkeit bekannten Schwarzweißaufnahmen auch rund 60.000 exzellente, bislang kaum publizierte Farbdia-Positive im Mittelformat übernommen.

Reinhart Wolf (1930–1988) ist neben seiner exzellenten Werbefotografie vor allem für seine „Gesichter von Gebäuden" bekannt. 1979 fotografierte er die Wolkenkratzer von Manhattan, dokumentiert in einem vielfach ausgezeichneten Buch „New York in Photographs". 1981/82 entstanden die Aufnahmen der Serie „Burgen in Spanien" und das Buch „Castillos de España", weitere Architekturbücher folgten. Maßstäbe setzte Wolf auch auf dem Gebiet der Food-Fotografie.

Rund 25.000 ausgewählte Fotografien aus diesen jüngst übernommenen Archiven konnten in den letzten Jahren bereits digitalisiert



LESERBRIEF

Düsseldorf, den 23.10.1979

NOCHMALS ZU HEINRICH HEINE

Es geht hier nur um die Kunst, und nicht um Personen.
Es geht nicht an, daß ein Entwurf aus den frühen 30er Jahren, der damals den 2. Preis erhielt, nach Kolbe aus dem Keller geholt und als ein heutiges Heine Denkmal vorgestellt wird.

Wir leben im Jahre 1979, welche Zeitspanne liegt hinter uns, was ist alles geschehen!

Ich meine, der Entwurf von Gerresheim ist eine höchst künstlerisch sensible Lösung, eben Ausdruck unserer Zeit.

Es soll hier nur über den künstlerischen Wert diskutiert werden und so fällt die Entscheidung eindeutig für den Düsseldorfer Künstler, Bert Gerresheim.

Hier muß sich unsere Stadt auch beweisen und baldigst die vorliegenden Entschlüsse bestätigen und souverän handeln zum Gewinn unserer Stadt.

P. Royen

Peter Royen
Paul-Bonartz-Str. 11
4000 Düsseldorf 13

Leserbrief von Peter Royen, 1979. In Kollegenkreisen hochgeschätzt war Royen zeit seines Lebens kulturpolitisch engagiert. NL Peter Royen, RAK

und online publiziert werden. Insgesamt wächst der Bildbestand in der frei zugänglichen Datenbank der Deutschen Fotothek um jährlich rund 100.000 Aufnahmen, in der Summe sind derzeit 1.75 Millionen Fotografien online recherchierbar.

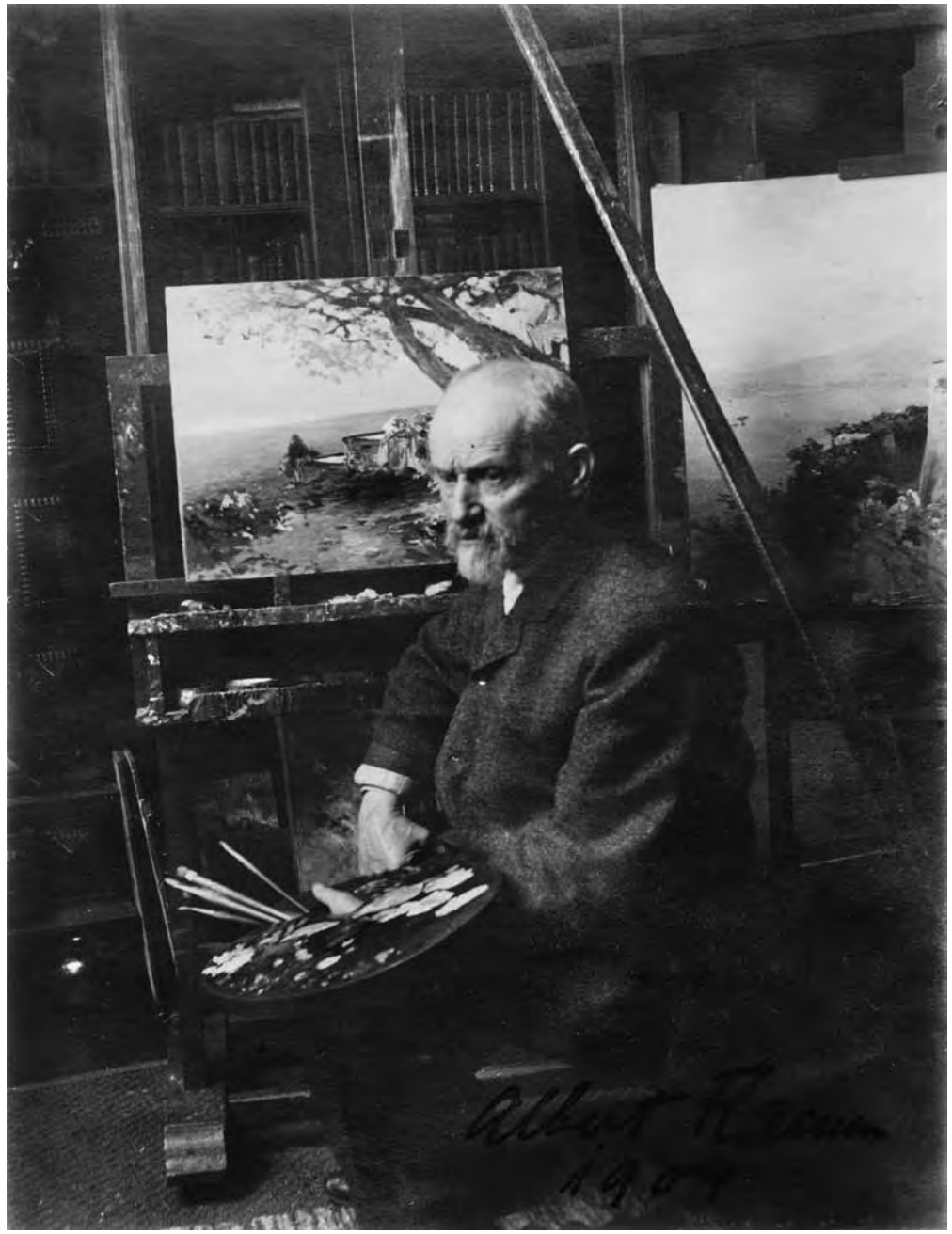
In seinem vierten Jahr ist das *Archiv der Fotografen* zu einem Ansprechpartner in vielen Fragen rund um die Erhaltung von fotografischen Archiven und Beständen geworden. Etliche weitere Anfragen liegen uns vor und es kommen stetig neue hinzu. Es geht also weiter! Wir setzen uns mit Begeisterung für Erhaltung und Vernetzung ein und hoffen auch weiterhin auf das Vertrauen und die Kooperationsbereitschaft von Fotografen und Institutionen.

Um unser wichtigstes Ziel, die ‚Aktivierung' historischer Fotografie, immer wieder von Neuem zu erreichen, setzen wir neben der Bilddatenbank der Deutschen Fotothek als zentraler Vermittlungsplattform konsequent auf das Medium Fotobuch. Die Deutsche Fotothek hat den Anspruch und die Aufga-

be, einerseits – in Kooperation mit Partnern – selbst aktiv an der Erforschung und – im besten Sinne – der Popularisierung der eigenen Bestände mitzuwirken und andererseits Forschungs- und Publikationsvorhaben Dritter zu unterstützen. Die resultierenden Formate reichen vom Coffee Table Book bis zum wissenschaftlichen Katalog.

So sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen zu Nachlässen aus dem *Archiv der Fotografen* entstanden:[3] beispielsweise die Bildbände *Berlin unterm Notdach. Fotografien 1945–1955* und *Köpfe des Jahrhunderts. Fotografien 1930–1964* mit zeithistorischen Aufnahmen des Berliner Bildjournalisten Fritz Eschen (1900–1964)[4] oder die *Leipziger Impressionen* des als „Kamera-Zwillinge" bekannten Ehepaars Roger und Renate Rössing (1929–2006 / 1929–2005).[5] Als Schaufenster auf die Bestände sind auch die Publikationen zum Dresdner Fotografen Walter Hahn (1889–1969),[6] eine einprägsame Bilderreise durch die Arbeitswelt der DDR aus dem Archiv des Industriefotografen Eugen Nosko (*1938),[7] die frühen, vor dem ersten Weltkrieg entstandenen Bord- und Reisefotografien von Oswald Lübeck (1883–1935)[8] oder das Eintauchen in den Mikrokosmos der Familienporträts von Christian Borchert (1942–2000)[9] konzipiert.

Aufnahmen aus dem *Archiv der Fotografen* haben darüber hinaus Eingang in Überblicksdarstellungen gefunden, umfangreich etwa in die zweibändige Anthologie *Das pure Leben. Fotografien aus der DDR*[10], sind zum Gegenstand von Forschungsprojekten wie *Das Auge des Arbeiters* avanciert[11] und nicht zuletzt im Rahmen von Ausstellungen erforscht und präsentiert worden, die zunehmend in Kooperation mit Museen und Galerien sowie mit Universitäten realisiert werden.[12]
Gemeinsam mit der Kustodie der TU Dresden konnte nach *Bilder machen – Fotografie als Praxis*[13] 2014 beispielsweise die Ausstellung *SportBilder. Fotografien der Bewegung* konzipiert werden, die einen Überblick über mehr als 100 Jahre Sportfotografie und ihre Ästhetik bot.[14] Im Fokus stand die Visualisierung der gesellschaftspolitischen und kulturellen Dimensionen von Sport durch Fotografie. Zu beiden Ausstellungen entstanden Katalogbücher unter Beteiligung der Deutschen Fotothek.
Von besonderem Interesse für die Popularisierung der Bestände sind Ausstellungen mit überregionaler Wirkung wie die 2011 bei c/o Berlin gezeigte, im Anschluss an den erfolgreichen Bildband kuratierte Schau *Berlin unterm Notdach* mit Fotografien von Fritz Eschen.[15]
Dass die ‚Aktivierung' von Fotografien durch die Herausgabe von Bildbänden und nicht zuletzt durch die Auswahlpräsentation, idealiter die vollständige digitale Verfügbarkeit eines Bestands in der Online-Datenbank der Deutschen Fotothek dessen Rezeption befördern kann, belegen erfolgreich abgeschlossene Vorhaben etwa zu Fritz Eschen, Richard Peter (s.u.), Wolfgang G. Schröter (s.u.) oder zu Christian Borchert (1942–2000), einem der bedeutendsten deutschen Fotografen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, des Chronisten der Kultur- und Sozialgeschichte der DDR. Nachdem im Rahmen eines Projekts der ZEIT-Stiftung 18.000 Arbeitsabzüge aus dessen Nachlass digitalisiert und erschlossen worden sind, konnte neben den Bildbänden eine ganze Reihe von Ausstellungen[16] realisiert werden.
Besonders erfreulich gestaltet sich die enge Zusammenarbeit mit dem LVR-LandesMuseum Bonn. Mit der 2015 etablierten, jährlich wiederkehrenden Ausstellungsreihe *Aus den Archiven* gehen die Kooperationspartner nach dem Bewahren und dem Erschließen fotografischer Archive und Nachlässe nun den dritten Schritt: Mit der am 18. März 2015 in Bonn und am 3. Juli 2015 als zweiter Station im Stadtmuseum Dresden eröffneten Ausstellung *1945 – Köln und Dresden* konnten wir endlich auch die museale Präsentation von Archivbeständen für die breite Öffentlichkeit realisieren.



Albert Flamm, 1904. Fotograf unbekannt. NL Albert Flamm, RAK

Die Ausstellung zeigte die unmittelbar nach Ende des Krieges erschienenen Fotobücher *Hermann Claasen: ‚Gesang im Feuerofen'* und *Richard Peter: ‚Dresden – eine Kamera klagt an'* im Vergleich und kommentierte die Abwicklung der Doppelseiten mit mehr als 180 Vintage-Abzügen und Archivmaterialien. Beide Fotografen prägen mit den Trümmeraufnahmen ihrer Heimatstädte Köln und Dresden bis heute unser Bild von den im Zweiten Weltkrieg durch Bombenangriffe zerstörten Städten. Beide Fotografen haben umfangreiche Archive hinterlassen, die im LVR-LandesMuseum Bonn und der Gesellschaft Photo Archiv Bonn bzw. in der Deutschen Fotothek bewahrt werden. Ihre Bücher weisen auf den ersten Blick große Ähnlichkeit in Aufmachung, Format, Umfang und Bildsprache auf. Sehr deutlich unterscheiden sich die Bildbände jedoch in ihren weltanschaulichen Bezugsrahmen: Claasens Fotobuch mit seinem aus dem Buch Daniel entlehnten Titel ‚Gesang im Feuerofen' von 1947 bietet ein Panorama totaler Zerstörung, zeigt dabei vorwiegend Ruinen von Kirchen und symbolisch aufgeladene Fragmente christlicher Skulptur; Peters Publikation von 1950 dagegen schließt das Menschliche ein. Sie beginnt mit wenigen Aufnahmen des alten, unzerstörten Dresden, zeigt in der ersten Hälfte des Buches ebenfalls die zerstörte Stadt in Panorama und Detail, wechselt dann aber, nach einer dramatischen Bildstrecke mit mumifizierten Toten in der Mitte des Bandes, zur Darstellung des Lebens in den Trümmern und des gemeinsamen Wiederaufbaus mit sozialistischer Prägung.

Während Claasens ‚Gesang im Feuerofen' dem Vorwort des Buches folgend vor allem als Mahnung und Aufruf zur Rückbesinnung auf christliche Tugenden zum Dank für die Errettung aus dem Feuerofen zu verstehen ist, wendet sich Peters ‚Dresden – eine Kamera klagt an' im Klappentext ganz im Zeichen des Kalten Krieges gegen die „Vernichtungsmaschinerie angloamerikanischer Bomberverbände" und bietet mit den Aufnahmen der kollektiven Aufräumarbeiten und des Wiederaufbaus die Erlösung durch Sozialismus als zentrale Botschaft des Buches an.

Am 14. April 2016 folgte mit der Ausstellung *Wolfgang G. Schröter: ‚Das Große Color-Praktikum'* die zweite Präsentation unserer Reihe *Aus den Archiven*. Schröter zählt zur ersten Nachkriegsgeneration professioneller Farbfotografen in der DDR. Mit seinen avantgardistischen, ästhetisch und technologisch herausragenden Farbaufnahmen werben seit Mitte der 1960er Jahre international operierende foto-optische Unternehmen wie AFGA/ORWO in Wolfen und Carl Zeiss Jena. Schröters Umgang mit der angewandten und der Wissenschaftsfotografie – zunächst analog, schon seit Beginn der 1970er Jahre auch auf Basis elektronischer Bilderzeugung – erweist sich als visionäre Bildleistung. Originalabzüge des Fotografen sind nur wenige erhalten, noch weniger davon befinden sich in musealen Sammlungen. Über mehrere Tausend Diapositive im Archiv der Deutschen Fotothek ist das Werk dieses bedeutenden Fotografen jedoch vollständig zugänglich. So erhalten wir in der Ausstellung die seltene und spannende Möglichkeit, in äußerst komplexe, sowohl analoge als auch elektronische Prozesse der Bilderzeugung Einblick zu nehmen. Vor allem aber sehen wir einen Meister der frühen, kreativen und experimentellen Farbfotografie bei der Arbeit.

Für die Jahre 2017 und 2018 sind bereits weitere Ausstellungsprojekte *Aus den Archiven* in Arbeit; jede Ausstellung der Reihe wird von einem Katalog begleitet – dem Charakter des Projektes entsprechend in Form eines Archiv-Kartons.[17]
So die Zukunft des Archivs der Fotografen.

Anmerkungen

1 http://www.deutschefotothek.de/cms/partner.xml
2 http://www.deutschefotothek.de/cms/adf.xml
3 http://www.deutschefotothek.de/cms/publikationen.xml
4 Fritz Eschen: Berlin unterm Notdach. Fotografien 1945–1955. Bilder und Zeiten, Band 8. Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Fotothek von Mathias Bertram und Jens Bove. Leipzig: Lehmstedt 2010; Fritz Eschen: Köpfe des Jahrhunderts. Fotografien 1930–1964. Bilder und Zeiten, Band 10. Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Fotothek von Mathias Bertram und Jens Bove. Leipzig: Lehmstedt 2011.
5 Roger & Renate Rössing: Leipziger Impressionen. Fotografien 1946–1989. Im Auftrag der Deutschen Fotothek herausgegeben von Mathias Bertram und Mark Lehmstedt. Mit einem Vorwort von Rolf Richter. Leipzig: Lehmstedt 2013.
6 Walter Hahn: Über den Dächern von Dresden. Luftbildfotografien 1919–1943. Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Fotothek von Jens Bove, mit Texten von Christa Bach, Kerstin Delang und Johanna Dürig, Leipzig: Lehmstedt Verlag 2008; Walter Hahn: Die Sächsische Schweiz. Fotografien 1911–1938. Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Fotothek von Jens Bove, mit Texten von Johanna Dürig, Susanne Gänshirt, Konstantin Hermann und Dorothea Klein, Leipzig: Lehmstedt Verlag 2009.
7 Eugen Nosko. Industriefotografie 1972–1983. Sammlung Deutsche Fotothek, Band 2. Herausgegeben von Jens Bove. Dresden: edition Sächsische Zeitung 2010.
8 Oswald Lübeck. Bord- und Reisefotografien 1909–1914. Sammlung Deutsche Fotothek, Band 4. Herausgegeben von Jens Bove. Dresden: edition Sächsische Zeitung 2011; siehe auch: Ulrike Keppler-Sieber und Jens Bove: Bilder des Fremden. Fotografien von Oswald Lübeck, Franz Grasser und Hans Schomburgk, in: Bilder machen. Fotografie als Praxis. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Bertram Kaschek, Jürgen Müller und Wilfried Wiegand in Zusammenarbeit mit Jens Bove. Dresden: Universitätssammlungen Kunst+Technik in der ALTANAGalerie 2010, S. 69–82.
9 Christian Borchert: Familienporträts. Fotografien 1973–1993. Bilder und Zeiten, Band 14. Im Auftrag der Deutschen Fotothek herausgegeben von Mathias Bertram und Jens Bove. Leipzig: Lehmstedt 2014; siehe auch: Christian Borchert: Fotografien von 1960 bis 1997. Sammlung Deutsche Fotothek, Band 4. Herausgegeben von Jens Bove. Dresden: edition Sächsische Zeitung 2011.
10 Das pure Leben. Fotografien aus der DDR. Bd. 1: Die frühen Jahre 1945–1975, Bd. 2: Die späten Jahre 1975–1990. Herausgegeben von Mathias Bertram. Leipzig: Lehmstedt 2014.
11 Vgl. z.B.: Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Herausgegeben von Wolfgang Hesse, in: Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde, Bd. 37. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012; Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930. Herausgegeben von Wolfgang Hesse, Kunstsammlungen Zwickau, Stadtmuseum Dresden, Käthe-Kollwitz-Museum Köln. Leipzig: Spector Books 2014. Die gleichnamige Ausstellung mit zahlreichen Exponaten aus der Deutschen Fotothek wurde in Zwickau (Kunstsammlungen Zwickau, 23.05. bis 03.08.2014), Köln (Käthe Kollwitz Museum, 14.08. bis 12.10.2014) und Dresden (Stadtmuseum, 22.03. bis 28.06.2015) gezeigt.
12 http://www.deutschefotothek.de/cms/ausstellungen.xml
13 Ulrike Keppler-Sieber und Jens Bove: Bilder des Fremden. Fotografien von Oswald Lübeck, Franz Grasser und Hans Schomburgk, in: Bilder machen. Fotografie als Praxis. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Bertram Kaschek, Jürgen Müller und Wilfried Wiegand in Zusammenarbeit mit Jens Bove. Dresden: Universitätssammlungen Kunst+-Technik in der ALTANAGalerie 2010, S. 69–82.
14 Karolin Schmahl: Sport frei? Sport zwischen Freiheit und ideologischer Überformung, in: SportBilder. Fotografien der Bewegung. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Jürgen Müller, Felicitas Rhan und Josefine Kroll in Zusammenarbeit mit Jens Bove. Dresden: Universitätssammlungen Kunst + Technik in der ALTANAGalerie 2014, S. 78–89.
15 Fritz Eschen. Berlin unterm Notdach. Fotografien 1945 bis 1955. c/o Berlin - International Forum For Visual Dialogues, 7. Mai bis 19. Juni 2011. Vgl. auch: *Von meinem Vater habe ich sehen gelernt! Fotografien aus der Nachkriegsgeschichte unserer Stadt von Fritz und Klaus Eschen*, Galerie im Kurt-Schumacher-Haus Berlin, 11. März bis 10. April 2015.
16 U.a. Christian Borchert. Mauerbilder im Goethe-Institut Dresden vom 06.11.2009 bis 06.02.2010; Christian Borchert: Fotografien von 1960 bis 1997 in der SLUB Dresden, Galerie am Lesesaal, 15.12.2011 – 08.04.2012; Christian Borchert – Familienporträts 1974–1994 in der EINEARTGALERIE in Rangsdorf vom 26.10. bis 21.12.2014; Christian Borchert – Familienporträts im Einstein-Forum Potsdam, 16. April bis 15. Juli 2015; Familienbilder 1974–1994. Fotografien von Christian Borchert bei Rohnstock Biografien Berlin, 28. Januar bis 30. Juni 2016.
17 1945 – Köln und Dresden. Fotografien von Hermann Claasen und Richard Peter sen. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung in Form einer Archivbox in einer Auflage von 500 Exemplaren. 50 Vorzugsexemplare enthalten zusätzlich zwei Handabzüge von Originalnegativen beider Fotografen; Bonn: LVR-LandesMuseum 2015 Wolfgang G. Schröter – Das große Color-Praktikum. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung in Form einer Archivbox in einer Auflage von 500 Exemplaren. 50 Vorzugsexemplare enthalten zusätzlich ein Diapositiv im Format 18 x 24 cm. Bonn: LVR-LandesMuseum 2016.

Heinz Hajek-Halke

Anmerkungen zu einem Künstler, seinem Nachlass und der archivalischen Überlieferung

Rolf Sachsse, Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken

Die Biografie

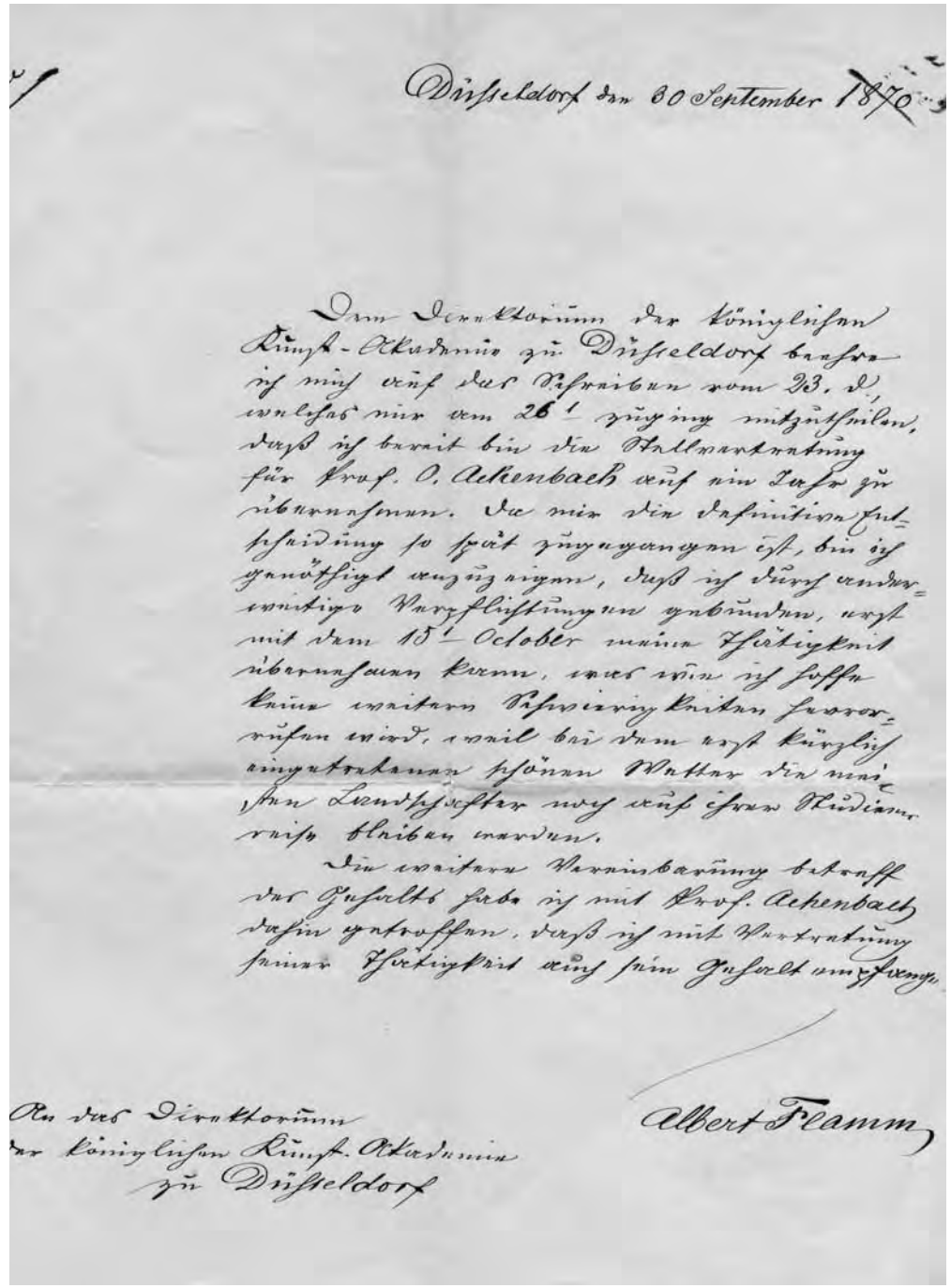
Heinz Hajek-Halke wird am 1. Dezember 1898 in Berlin als Sohn von Rosa Hajek und Paul Halke geboren, der als Maler und Karikaturist arbeitet.[1] Heinz Halke wächst bei seiner Mutter auf, die mit ihm und Fritz Schwalbe nach Buenos Aires zieht, wo der Junge dann acht Jahre lebt. 1910 kehrt er nach Berlin zu seinem Vater zurück und besucht ab 1915 die Königliche Kunstschule Klosterstraße in Berlin. 1916 wird er zum Kriegsdienst eingezogen und kämpft in Königsberg und im Elsass. Nach kurzer Zeit im Weilburger Soldatenrat 1918, die ihn für den Rest seines Lebens politisiert, studiert Heinz Halke weiter an der Berliner Kunstgewerbeschule bei Emil Orlik und privat bei Hans Baluschek.

Ab 1923 ist er als Bildredakteur im Verlag Dammert tätig, trägt den Namen Heinz Hajek-Halke und beginnt 1924 mit eigenen fotografischen Versuchen, vor allem unter dem Einfluss der Fotografin Yva (Else Neuländer-Simon). Wegen der Urheberschaft an einer gemeinsamen Bildmontage kommt es zwischen beiden 1925 zu einem Rechtsstreit. Ab dieser Zeit arbeitet Heinz Hajek-Halke als Grafiker mit Fotomontagen, als Bildjournalist für verschiedene Agenturen und als freier Mitarbeiter in Text und Bild für zahlreiche Zeitschriften. Von 1930 bis 1935 ist er mit der Schauspielerin Kitty Berger (Katharina Penzberger) verheiratet, die ihm in zahlreichen Entwürfen als Modell dient; um 1933 arbeitet er auch als Werbegrafiker für mehrere Firmen im medizinisch-pharmazeutischen Bereich.

1934 entzieht er sich Avancen des Reichspropagandaministeriums durch den Umzug nach Kressbronn an den Bodensee; dort kuriert er seine Drogensucht aus und arbeitet als Publizist im Bereich Biologie und Kleintier-Zoologie. Nach der Rückkehr von einer Brasilienreise 1936 wird Heinz Hajek-Halke Werksfotograf und -grafiker der Dornier-Flugzeugwerke, was er bis Kriegsende 1945 bleibt. Nach kurzer Zeit als Gefangener der französischen Besatzungstruppen und nach dem Verlust seiner fotografischen Ausrüstung gründet er eine Kreuzotter-Farm und vertreibt Blutegel für medizinische Zwecke. Ab 1946 kehrt er in die fotografische Arbeit zurück und wird über die Vermittlung von Toni Schneiders von Otto Steinert und Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth für die Gruppe fotoform wiederentdeckt, gemeinsam mit Raoul Hausmann und Christian Schad. Ab diesem Zeitpunkt entwickelt er sein abstrahierendes, später abstraktes Spätwerk in der Fotografie, das fortan in jeder wichtigen Ausstellung der subjektiven fotografie gezeigt wird.[2] Um 1952 siedelt er nach Koblenz über und heiratet seine zweite Frau Andrea.

Von 1955 bis 1967 ist Heinz Hajek-Halke Dozent für Fotografik an der Hochschule der Bildenden Künste in Berlin, beginnt mit ersten Buchpublikationen und wird zu zahlreichen Ausstellungs-Beteiligungen eingeladen. 1965 erhält Heinz Hajek-Halke den Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie und seine erste Einzelausstellung in der Hannoveraner Galerie clarissa. 1972 muss er aus gesundheitlichen Gründen die Arbeit aufgeben; am 11. Mai 1983 ist Heinz Hajek-Halke in Berlin-Grunewald gestorben.

Unter den großen Fotokünstlern des 20. Jahrhunderts ist Heinz Hajek-Halke ein Einzelgänger. Er gehört keiner Schule an, hat aber viele Andere beeinflusst, selbst auch in Berlin unterrichtet. Schon in den frühen 1930er Jahren als Plakatkünstler berühmt, setzt seine große Zeit als Künstler in den 1950er Jahren



Düsseldorf den 30 September 1870

Dem Directorium der königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf beehre ich mich auf das Schreiben vom 23. d. M. welches mir am 26. zugieng mitzutheilen, daß ich bereit bin die Stellvertretung für Prof. O. Achenbach auf ein Jahr zu übernehmen. Da mir die definitive Entscheidung so spät zugegangen ist, bin ich genöthigt anzuzeigen, daß ich durch andere wichtige Verpflichtungen gebunden, erst mit dem 15. October meine Thätigkeit übernehmen kann, was wie ich hoffe keine weiteren Schwierigkeiten hervorrufen wird, weil bei dem erst kürzlich eingetretenen schönen Wetter die meisten Landschafter noch auf ihren Studienreise bleiben werden.

Die weitere Vereinbarung betreff des Gehalts habe ich mit Prof. Achenbach dahin getroffen, daß ich mit Vertretung seiner Thätigkeit auch sein Gehalt empfange.

Albert Flamm

An das Directorium der königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf

Albert Flamm an das „Direktorium der königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf". Eigenhändige Briefkopie von 1870. Flamm vertrat seinen Schwager Oswald Achenbach für ein Jahr als Lehrer an der Kunstakademie während dieser sich mit seiner Familie für längere Zeit in Italien aufhielt. NL Albert Flamm, RAK

ein. Er ist einer der großen Abstrakten und damit einer der ersten bildenden Künstler in der Fotografie überhaupt; keine Ausstellung der 1950er und 1960er Jahre kommt ohne seine Bilder aus. Gerade das Spätwerk zeigt Heinz Hajek-Halke als völlig eigenständigen Gestalter und als bedeutenden Vertreter der abstrakten Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere des Informel und der École de Paris.

Der Nachlass

1973 übergibt Heinz Hajek-Halke das Material, das er in seinem Atelier hatte, dem jungen Photographen Michael Ruetz, mit dem er sich einige Jahre zuvor angefreundet hatte. So anarchistisch sich der Künstler zu Lebzeiten gab, so wenig strukturiert er seinen Zeitgenossen erschienen sein mag, so perfekt hatte er sein Leben in der Kunst dokumentiert: Nicht ein kleines Blatt mit Zeichnung, photographischer Arbeitsprobe oder handschriftlicher Notiz wurde weggeworfen. Dennoch waren Verluste zu beklagen: Vom Frühwerk der Jahre 1924 bis 1938 sind nur wenige Vintage Prints überliefert; allerdings konnte Heinz Hajek-Halke diese Arbeiten in den frühen 1950er Jahren in hoher Qualität und meist in größeren Formaten als ursprünglich nachdrucken. Es ist das Material, das heute auch auf dem Kunstmarkt angeboten wird.[3] Die stete Hoffnung des Künstlers auf Anerkennung in der – nicht nur fotografischen – Kunstszene der jungen Bundesrepublik brachte ihn dazu, durchaus in größeren Quantitäten „auf Vorrat" zu produzieren, sodass das an Michael Ruetz übergebene Archiv eine große Anzahl von Doubletten, Belichtungs- und Größen-Varianten enthielt. Dank des enormen Engagements von Michael Ruetz sowie einer sehr geschickten Verkaufspolitik konnten sämtliche Kosten, die das große Archiv verursachte, über vier Jahrzehnte hinweg getragen werden. Sämtliche Materialien dieses Nachlasses sind ab den 1990er Jahren auf Kosten des Nachlasshalters digital registriert und verschlagwortet worden. Der Umfang des Vor- bzw. Nachlasses bemisst sich aus seiner Entstehungsgeschichte wie aus der Arbeitsweise von Heinz Hajek-Halke: Grob überschlagen besteht das Frühwerk aus rund 200 Arbeiten mit zahlreichen Varianten; das Spätwerk ist mit gut 200 Arbeiten samt vieler Varianten zu veranschlagen. Dazu kommen rund 400 Fotografien mit naturwissenschaftlichen Themen sowie etwa 100 Motive aus der Tätigkeit für das Dornier-Flugzeugwerk; hier sind mehr Negative als Prints vorhanden. Die große Anzahl von Varianten im Früh- wie vor allem im Spätwerk ist vom Künstler selbst penibel verzeichnet worden; die mitgegebenen Angaben zur Auflage sind nicht durchgehend zu verifizieren; insgesamt mag sich ein Werk von 500 Objekten ergeben. Im Frühwerk sind die Negative identisch mit den positiv gedruckten Arbeiten; es handelt sich zum größten Teil also um die Endprodukte eines mehrfachen Reproduktionsprozesses. Im Spätwerk stehen rund 400 Negativen, von denen die im Werkverzeichnis aufgelisteten gut 200 Arbeiten mit Varianten direkt abgezogen wurden, noch einige Hundert Vor-, Zwischen- und Variations-Negative gegenüber. Heinz Hajek-Halke arbeitete als Künstler am Ende genuin fotografisch: Aus diversen chemisch-physikalischen Experimenten entstanden in einem langen Klärungsprozess soviele Zwischenzustände wie nötig, um ein Master- (End-) Negativ anzufertigen, von dem ein Werk in beliebiger Höhe abziehen zu können. Allerdings sind keine Auflagen von mehr als 12 bekannt, zumeist waren es fünf bis sieben für jede Variante. Rund die Hälfte aller 200 späten Arbeiten existieren in – meist zwei bis fünf – Varianten, oft nur in kleinsten Details variierend, die sich nur bei längerem Vergleich erschließen.

Ab 1947 hat Heinz Hajek-Halke Arbeitstagebücher geführt, in denen er penibel die meisten Entwürfe seiner fotografischen Arbeiten zeichnerisch und durch Texte sowie chemische Formeln vorbereitet hat. Drei dieser Bücher sind nacheinander und parallel geführt worden; zwei tragen von den Zeichnungen wie den Texten her weitgehend den Charakter von sehr persönlichen Tagebüchern, ein drittes ist ganz den Formeln und Folien der Farbfotografie gewidmet, die er in den beiden Wintern 1959/60 und 1963/64 in den Experimentallabors der Agfa in Leverkusen praktizierte.[4]

Das Archiv

Mit der Ausstellung des Spätwerks von Heinz Hajek-Halke in der Akademie der Künste Berlin im Herbst 2012 wurden dem Archiv dieser Institution von Michael Ruetz sämtliche ausgestellten Werke übergeben. Außerdem erhielt die Akademie etwa zwanzig weitere Bilder, die nicht in der Ausstellung präsentiert wurden, dazu sämtliche Vor-, Zwischen- und End-Negative – für die Erschließung der komplexen Arbeitsweise von Heinz Hajek-Halke unabdingbare Voraussetzung – und alle Arbeitsmaterialien wie Notizbücher, Dokumente und Tonband-Interviews, die Michael Ruetz in den 1970er Jahren mit ihm führte. Das Material war bereits vor seiner Übergabe durch Astrid Köppe als Ruetz' Mitarbeiterin gesichtet, gesichert und tabellarisch erschlossen worden, sodass die Überführung in das Computer-Archivsystem der Akademie der Künste recht einfach zu bewerkstelligen war. Damit ist jener Teil des Œuvres gesichert, der Heinz Hajek-Halke als wichtige Figur in der Geschichte einer Kunst mit Fotografie fixiert.[5]

Das Frühwerk jedoch, das diesen Künstler als integralen Teil der Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre bestimmt, liegt weiterhin bei Michael Ruetz und harrt einer Übernahme – hoffentlich ebenfalls durch die Akademie der Künste Berlin, damit das Œuvre als Ganzes erhalten bleibt. Im Umfang ist es kleiner als das Spätwerk, dafür enthält es zahlreiche Dokumente, Skizzen, Gemälde und Zeichnungen, die die Genese von Künstler und Werk aus einer illustrativen Teilhabe an gesellschaftlichen Prozessen der Weimarer Republik in ein singuläres Œuvre auf fotografischer Grundlage minutiös nachzeichnen. Es wäre gut, wenn sich für diese Übernahme noch eine Finanzierung finden ließe.

Anmerkungen

1 Alle Angaben dieses Textes aus: Priska Pasquer, Michael Ruetz (Hg.), Ausst. Kat. Heinz Hajek-Halke, Form aus Licht und Schatten, 2 Bde., Göttingen 2005, sowie aus: Michael Ruetz, Rolf Sachsse, Heinz Hajek-Halke, Der Alchimist, Göttingen 2012.

2 Zum Stichwort subjektive fotografie vgl. Axelle Fariat, La subjektive fotografie au centre de métiers d'arts Sarrois de Saarebruck vue par les èleves francophone d'Otto Steinert (1946–1955), Jean Boucher Gilbert Champenois, Romain Urhausen, Mémoire de Master 2, Université de Lettres et Sciences humaines de Nantes UFR d'histoire, Nantes: masch. Manuskript 2007. Vgl. auch Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), Ausst. Kat. ‚subjektive fotografie'. Der deutsche Beitrag 1948–1963, Ausst.-Reihe Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute, Stuttgart 1989.

3 Vgl. Auktionskatalog L'Essentiel Heinz Hajek-Halke, Sotheby's Paris, 11.5.2011. Die Ergebnisliste registriert 35 Verkäufe aus 78 Lots.

4 Die Ergebnisse sind publiziert in: Walter Boje (Hg.), Magie der Farbenphotographie, Düsseldorf Wien 1961, S. 86–95; sowie in Heinz Hajek-Halke, Lichtgrafik, Düsseldorf Wien 1964, Tafel 31–38.

5 Zum Begriff Kunst mit Fotografie vgl. Rolf H. Krauss, Manfred Schmalriede, Michael Schwarz (Hg.), Kunst mit Photographie, Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss, Berlin 1983. Arbeiten von Heinz Hajek-Halke waren und sind in dieser Sammlung nicht enthalten.

Die Fotos sind im Archiv – jetzt wird alles gut…?

Klaus Pollmeier, Hochschule Anhalt, Dessau

Restauratoren könnten als Miesmacher gelten. Schließlich sagen sie oft, was mit den empfindlichen Werken einer Sammlung alles NICHT geschehen sollte, dass ihr Erhalt eine Menge Geld kosten wird und dass dazu auch noch eine Menge Zeit nötig ist. Aber natürlich kann man das auch anders sehen. Tatsächlich sind Restauratoren Möglichmacher, denn sie sagen auch und vor allem, was man mit den schützenswerten Objekten alles anstellen kann, ohne sie zu gefährden. Ihr Stundensatz ist dabei oft niedriger als der eines KFZ-Machanikers und sie arbeiten so schnell, wie es das Objekt und seine Materialien erlauben. Vor allem aber helfen sie mit ihrem Fachwissen, Verantwortung leichter zu tragen.

Geplante Zerstörung?

Der Weg der Restauratoren vom Handwerker zum akademisch ausgebildeten Spezialisten begann in den 1980er und 90er Jahren. Die vor allem in den USA erarbeiteten neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse wurden von vielen Institutionen begierig aufgenommen, aus heutiger Sicht leider nicht immer zum Vorteil der Fotografien. So hatte man bei den Empfehlungen zur Verpackung von fotografischen Negativen das halbtransparente Pergaminpapier, das als klassisches Material für Negativhüllen bei Wasserschäden irreparabel mit der Fotoschicht verklebt, schnell als größten Feind des Negativs gebranntmarkt und empfohlen, alle Negativbestände in Hüllen aus Kunststoff, wie Polyethylen, Polypropylen oder Polyester („Mylar"), umzutauschen. Was dabei übersehen wurde war, dass es drei unterschiedliche Trägermaterialien für fotografische Filme gibt: Nitrozellulose, Zelluloseazetat und Polyester und dass die beiden ersten bei ihrer Alterung gasförmige Schadstoffe freisetzen. Besonders die aus der Nitrozellulose abgegebenen Stickoxide können den Materialzerfall katalytisch beschleunigen, wenn sie nicht in die Umgebungsluft wegdiffundieren können. Und genau das ist in den Kunststoffhüllen nicht möglich. So kam es in einigen Einrichtungen, die sich frühzeitig und mit besonderem Engagement um die Konservierung ihrer Bestände bemüht hatten, innerhalb von wenigen Monaten oder Jahren zum völligen Verlust ganzer Filmkonvolute, von denen in den Hüllen nur eine klebrige, stinkende Masse zurückblieb. Da auch Azetatfilm beim Altern gasförmige, die Materialzerstörung fördernde Essigsäure freisetzt, sollten für die Negativarchivierung nur atmungsaktive (Zellulose-) Materialien eingesetzt werden. Auch andere Informationen aus der Konservatorenwelt sollten nicht unreflektiert übernommen werden. Allzu leicht läuft man sonst Gefahr, auf eine einfache Frage eine nur scheinbar einfache Antwort zu erhalten und komplexe Hintergründe dieser Antwort zu verkennen. Typische Beispiele hierfür sind Angaben zur Haltbarkeit eines Materials, zu dessen Lichtempfindlichkeit oder zum empfehlenswerten Klima im Archivraum und dessen Schwankungen.

Haltbarkeit – was ist das?

„Dass die ausgearbeiteten Bilder auf Agfacolorpapier Typ 8 bei richtiger Lagerung hundert Jahre farbstabil sind, müssen Sie uns bitte glauben." schrieb Agfa zu Beginn der 1990er Jahre in einer Werbeanzeige. Hundert Jahre? Und was, bitteschön, ist „richtige" Lagerung? Und bedeutet „farbstabil", dass sich die Farbe dieser Fotografien dann tatsächlich nicht verändert hat? Nein – genau das bedeutet es leider nicht. Das wissen Fotorestauratoren, und das wusste auch Agfa. Tatsächlich gehörten Agfa-Farbpapiere nie zu den besonders farbstabilen Materialien. Wie also kam diese Aussage zustande?

Das inzwischen als Quasi-Standard etablierte Testverfahren zur Haltbarkeit von Fotos geht auf den US-Amerikaner Henry Wilhelm zurück. In seinem Labor werden Fotopapiere (heute fast ausschließlich Inkjetdrucke) unter extremen Bedingungen bis zu einem genau definierten Abbaupunkt gealtert. Die dazu erforderliche Zeit wird anschließend hochgerechnet, um zu ermitteln, wie lange der Prozess unter Normalbedingungen benötigt hätte. So weit, so gut – doch der von Henry Wilhelm als gerade noch akzeptabler Zustand angenommene Bildabbau auch für jeden Verbraucher derselbe? Eine leichte Farbveränderung kann für einen Künstler bereits inakzeptabel sein, für ein Archiv bleibt eine solche Fotografie dagegen möglicherweise noch lange eine wertvolle historische Quelle. Wilhelm differenziert deshalb auf seiner Website[1], auf der er eine Vielzahl von Testergebnissen veröffentlicht, auch sehr genau, unter welchen Bedingungen welche Zahlenwerte zu erreichen sind. So sind diese Jahresangaben für ein in einem Wohnraum hängendes Bild naheliegenderweise geringer als für ein im Dunkeln gelagertes (worauf Agfa sich bezog). Herstellerangaben zur Haltbarkeit fotografischer Materialien müssen also immer vor dem Hintergrund der Aufbewahrungsbedingungen und dem erlaubten Bildabbau betrachtet und relativiert werden.

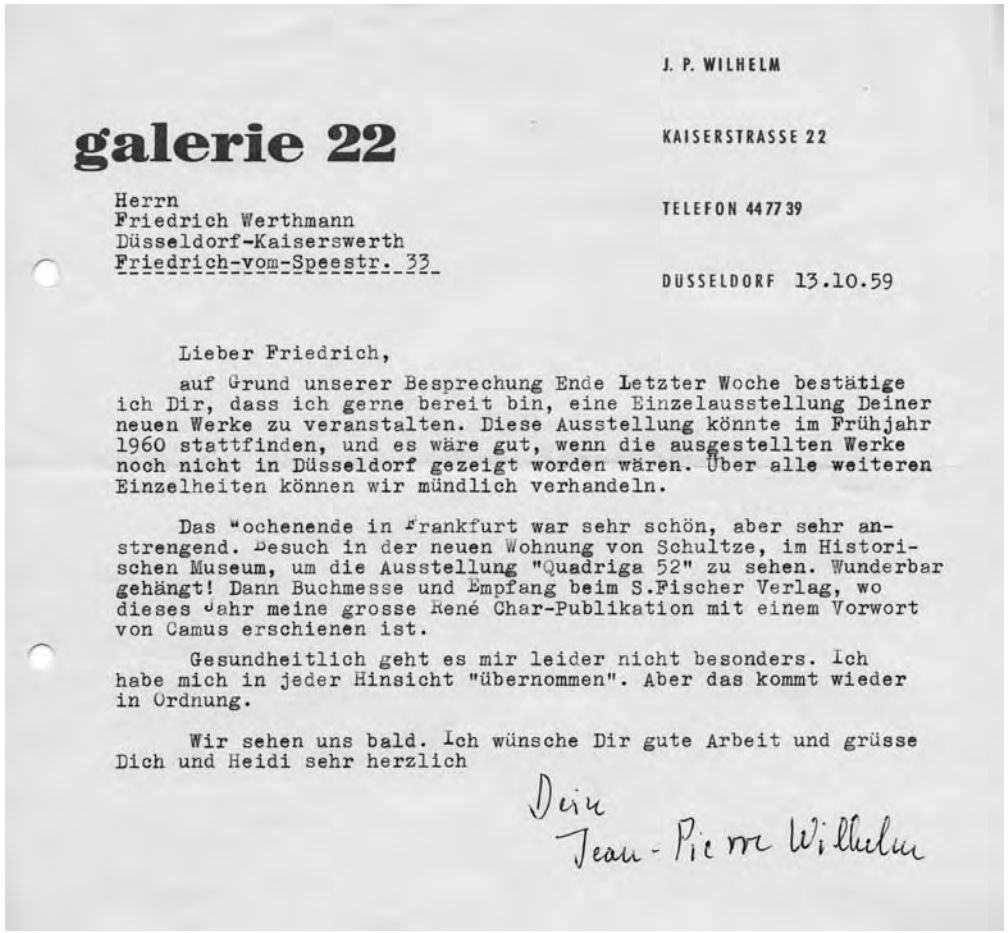
Runter mit der Temperatur…

Aus dem Chemieunterricht weiß man, dass chemische Reaktionen, und um solche handelt es sich beim alterungsbedingten Bildabbau überwiegend, durch Energie- bzw. Temperaturentzug langsamer ablaufen. Da Klimaanlagen aber nicht nur in der Beschaffung, sondern auch im Betrieb eine Menge Geld kosten, wollen entsprechende Entscheidungen gut überlegt sein. Welche Temperatur, welche relative Luftfeuchte sollte man anstreben und wie würde das die Lebenserwartung der Fotos verbessern? Die relevante ISO-Norm[2] gibt beispielsweise an, dass SW-Fotografien bei Temperaturen < 18°C und einer relativen Luftfeuchte von 30-50% gelagert werden sollten. Was würde das im Vergleich zur aktuellen Situation bewirken? Dank der langjährigen Forschungsarbeit des Image Permanence Institute (IPI) in Rochester, USA, verfügen wir heute über ein einfaches und dazu auch noch kostenloses Tool, mit dem sich dazu recht genaue Aussagen machen lassen. Die auf der Website des Instituts[3] verfügbare Software „Dew Point Calculator" dient dazu, unterschiedlichste Szenarien durchzuspielen und zu beobachten, wie sich je nach Klima der sogenannte „Preservation Index" (PI) ändert. Verdoppelt sich der PI, verdoppelt sich auch die Lebenserwartung des Materials. Die Software ermittelt außerdem den Taupunkt, falls das Material in unterschiedlich klimatisierte Räume transportiert wird, und das Risiko von Schimmelwachstum.

Der vom Dew Point Calculator angegebene PI gilt jedoch nur für konstante Klimawerte. Erfahrungsgemäß schwanken Temperatur und Feuchte aber, nicht zuletzt jahreszeitlich bedingt. Der PI errechnet sich in einem solchen Fall nicht als einfacher Mittelwert, sondern liegt je nach Schwankungsbreite deutlich darunter. Das IPI stellt daher auch eine komplexere Software zur Analyse von Klimadaten aus Dataloggern bereit, dies dann allerdings nicht mehr kostenlos. Das Institut hat aber auch herausgefunden, dass es zwar in einem Depot durchaus ein schwankendes Klima geben kann, diese Schwankungen aber je nach Verpackung kaum oder nur sehr gedämpft bis zum eingelagerten Objekt vordringen. Es kann also durchaus Sinn machen nachzurechnen, ob es sich nicht lohnt, etwas mehr in Verpackung zu investieren, um im Gegenzug viel Geld für eine allzu aufwändige Steuerung der Klimatisierung einzusparen.

Papier oder Plastik?

Welches Verpackungsmaterial ist nun am geeignetsten für empfindliche Fotografien? Kunststoffumhüllungen aus Polyester, Polyethylen (PE) und Polypropylen (PP) machen eigentlich nur dann Sinn, wenn es darauf ankommt, das Archivgut vor äußeren gas-



galerie 22

J. P. WILHELM

KAISERSTRASSE 22

TELEFON 447739

Herrn
Friedrich Werthmann
Düsseldorf-Kaiserswerth
Friedrich-vom-Speestr. 33

DÜSSELDORF 13.10.59

Lieber Friedrich,

auf Grund unserer Besprechung Ende Letzter Woche bestätige ich Dir, dass ich gerne bereit bin, eine Einzelausstellung Deiner neuen Werke zu veranstalten. Diese Ausstellung könnte im Frühjahr 1960 stattfinden, und es wäre gut, wenn die ausgestellten Werke noch nicht in Düsseldorf gezeigt worden wären. Über alle weiteren Einzelheiten können wir mündlich verhandeln.

Das Wochenende in Frankfurt war sehr schön, aber sehr anstrengend. Besuch in der neuen Wohnung von Schultze, im Historischen Museum, um die Ausstellung "Quadriga 52" zu sehen. Wunderbar gehängt! Dann Buchmesse und Empfang beim S.Fischer Verlag, wo dieses Jahr meine grosse René Char-Publikation mit einem Vorwort von Camus erschienen ist.

Gesundheitlich geht es mir leider nicht besonders. Ich habe mich in jeder Hinsicht "übernommen". Aber das kommt wieder in Ordnung.

Wir sehen uns bald. Ich wünsche Dir gute Arbeit und grüsse Dich und Heidi sehr herzlich

Dein
Jean-Pierre Wilhelm

Jean-Pierre Wilhelm an Friederich Werthmann, 1959. Die Ausstellung fand 1960 in der Düsseldorfer Galerie 22 statt. Das Katalogvorwort schrieb der französische Kunstkritiker und Kurator René Déroudille. VL Friederich Werthmann, RAK

förmigen oder auch flüssigen Schadstoffen (Kondensfeuchtigkeit) zu schützen. Das ist z.B. bei modernen Tintenstrahldrucken der Fall, deren Farbstoffe sehr empfindlich auf Ozon und andere Luftschadstoffe reagieren, wie sie in verkehrsreichen Ballungsräumen häufig vorkommen, und die daher in Kunststoffhüllen gelagert werden sollten. Auch bei Tiefkühl- oder Kaltlagerung kann es sehr sinnvoll sein, Objekte in Kunststoffhüllen zu versiegeln und dabei dann auch darauf zu achten, bei diesem Vorgang möglichst wenig (feuchtigkeitshaltige) Luft mit einzuschließen, um beim Ausheben oder Reponieren Kondensfeuchtigkeit zu begegnen.

In der Mehrzahl aller Fälle wird man aber Hüllmaterialien und Kartons aus Zellulose einsetzen, weil sie einen je nach Materialstärke und -masse unterschiedlich schnellen Austausch von Innen- und Außenluft ermöglichen. Die beliebten Wellkartons beispielsweise, die auf Maß gefertigt und erst zum Gebrauch zusammengefaltet werden, bieten zwar viele Vorteile bezüglich des Handlings, setzen aber mangels Masse Schadstoffen oder Klimaschwankungen kaum Widerstand entgegen. Behältnisse aus Vollkarton dagegen sind nicht nur bei Wasserkontakt deutlich stabiler, sie entzünden sich auch erst bei höheren Temperaturen und sind für gasförmige Stoffe schwerer zu durchdringen. Mindestens bei den Hüllmaterialien, die in direkten Kontakt mit Fotografien geraten, aber auch bei der Auswahl der Kartonmaterialien empfiehlt es sich außerdem darauf zu achten, dass sie den P.A.T.-Test bestanden haben. Der Photographic Activity Test wurde ebenfalls am IPI entwickelt und ist mittlerweile ein internationaler Standard.[4] Er gibt Auskunft darüber, ob von einem Material chemische Gefährdungen für Fotografien ausgehen könnten. Kunststoffe können mit dem Verfahren in der Regel leider nicht getestet werden. Insbesondere Schwefelverbindungen und Peroxide sind gefährlich. Sie kommen häufig in preiswerten Bilderrahmen oder sogar Teppichreinigern vor und können Fotografien in wenigen Monaten den Garaus machen.

Innerhalb von Sekunden dagegen wirkt sich unsachgemäßes Hantieren aus: Eselsohren, Knicke, Risse, Kratzer und Fingerabdrücke belegen, dass der größte Schädling des Fotos der ist, der sie produziert und bewahrt: der Mensch.

Ganz oder gar nicht?

Wenn es um den Erhalt digitaler Informationen geht, stellt man als Sammlungsveran twortliche(r) schnell fest, dass auf diesem Gebiet mehr nötig ist, als nur archivarischer Sachverstand. Ohne gründliche IT-Kenntnisse, erweitert um das Fachwissen digitaler Archivierung, riskiert man schnell, den Überblick und den Anschluss zu verlieren. Einfaches Speichern von Dateien und Software reicht da nicht aus, denn bereits nach wenigen Technologiegenerationen wäre mit neuen Computern, ihrer Hardware und ihren Betriebssystemen inkompatibler Datenschrott die Folge. Im wesentlichen werden heute zwei Strategien verfolgt, um dem digitalen Gedächtnisverlust zu begegnen. Das rechtzeitige *Konvertieren und Migrieren* von Dateien in neue oder alternative Versionen von Software und Betriebssystemen versucht, Dateien möglichst lange lesbar zu halten. Dabei sollten nach Möglichkeit proprietäre Dateiformate vermieden und auf offene, gut dokumentierte Dateiformate gewechselt werden. Falls das nicht mehr möglich ist, kann das *Emulieren*, bei dem alter Software auf einem neuen Computer vorgegaukelt wird, sie befände sich auf einem alten System, eine Lösung sein.

Das Archivieren von Bilddateien ist bisher glücklicherweise eher ein administratives als ein technisches Problem. Das *TIFF-Format* existiert seit Mitte der 80er Jahre (in der derzeit aktuellen Version 6.0 seit 1992) und wird uns voraussichtlich auch noch einige Zeit begleiten. Auch das *JPEG-Format* gibt es bereits seit 1992, also seit immerhin 23 Jahren. Ob sich sein Nachfolger, das mit vielen Vorteilen ausgestattete *JPEG 2000-Format*, als neues Standardformat für die Bildarchivierung etablieren wird, muss man abwarten. Je mehr Archive es sich zueigen machen, desto wahrscheinlicher ist es, dass das Format weiter gepflegt wird. Das *PDF-Format* hat es in der Version *PDF/A* bereits zum Archivstandard für digitale Dokumente gebracht.

Was bereits allzu deutlich wurde, ist der große und bisher wohl vielfach noch unterschätzte Mittelbedarf für die digitale Bestandserhaltung. Er entsteht parallel zu den Kosten für die Konservierung der analogen Informationsträger und erfordert zusätzliche Ressourcen für neue Mitarbeiter, neue technische Infrastrukturen und neue überregionale Kooperationen. Das Altern der meisten digitalen Daten verläuft schließlich anders als das Verbleichen von Fotos: Sie sind entweder ganz da – oder, wenn man sich nicht rechtzeitig kümmert, gar nicht mehr.

Anmerkungen

1 www.wilhelm-research.com
2 ISO 18920:2000
3 www.imagepermanceinstitute.org
4 ISO 18916

Nachlass und Fotorecht

Wolfgang Lorentz, Diplom-Wirtschaftsjurist

Unter dieser Überschrift möchte ich den Fotografinnen und Fotografen einen praktischen Leitfaden vorstellen, damit sie ihre Fotosammlung auf dem Weg des Nachlasses „in sicheren Händen" wissen können. Soll heißen, die Nachlassempfänger mögen im Rahmen der vielseitigen Möglichkeiten des Urheberrechtsgesetzes (UrhG) den entsprechenden Umgang mit den Fotos pflegen.
Der Reihe nach:
Nachlass bedeutet Hinterlassenschaft, betrifft also die Gegenstände, die nach dem Ableben üblicherweise vererbt werden. Allerdings kann der Nachlass auch bereits zu Lebzeiten erfolgen. Dies heißt dann *Vorlass* und macht insbesondere Sinn, wenn zum Beispiel aufgrund der Größe der Fotosammlung diese an Archive, Museen oder ähnliche Einrichtungen übergeben werden. Doch was passiert, wenn die Fotografien aus den Händen der Fotografen in die Hände der Erben und der oben erwähnten Institutionen gelangt sind? Hier kommt das „Fotorecht" zum Tragen. Genauer, das *Urheberrecht*, dessen Schutz sich unter anderem auf Sprachwerke, Werke der Musik, pantomimische Werke, Werke der bildenden Künste, Lichtbild- sowie Filmlichtwerke und damit auch explizit auf *Fotos* erstreckt (vgl. § 2 UrhG – geschützte Werke).

Jedoch unterliegen Fotos unterschiedlichen Bewertungen. Juristisch korrekt heißen sie Lichtbildwerke und Lichtbilder (vgl. § 72 UrhG). Diese begriffliche Unterscheidung ist erheblich für die jeweiligen Rechtsfolgen.
Lichtbildwerke müssen eine persönliche geistige Schöpfung des Urhebers sein (vgl. § 72 Abs. 1 UrhG). Urheber ist praktisch derjenige, der das Foto macht. Die geistige Schöpfung muss der Fotograf selbst geleistet haben, damit sein Foto urheberrechtlichen Schutz genießen kann (vgl. § 2 Abs. 1, Nr. 5 UrhG). Entscheidend dabei ist, dass Lichtbildwerke von der Individualität ihrer Urheber (Fotografen) geprägt sind. Hierzu kann schon die Einstellung einer bestimmten Brennweite, die Wahl einer bestimmten Perspektive, Bildschärfe, Einsatz von Farbfiltern oder Überlagerungen ausreichen. Die Eigenschöpfung ist auch denkbar bei der Verwendung eines bestimmten Fotopapiers. Jedes Fotopapier – wie PE- und Baryt-Fotopapier – hat seine Besonderheiten. Dadurch kann der Charakter eines Fotos mit bestimmt werden. Die Amerikaner betrachten schon länger Bild und Papier als eine Einheit: „Paper is a part of the picture". Insoweit können bestimmte Datenträger gleichfalls Einfluss auf die Individualität des jeweiligen Fotos haben.
In Abgrenzung zu Lichtbildwerken sind *Lichtbilder* lediglich abbildende Fotografien ohne persönliche geistige Schöpfung. Sie sind aber keine einfachen Reproduktionen. Bei Lichtbildern wird vor allem der Einsatz der fotografischen Technik durch den „Lichtbildner" – wie hier die Fotografen genannt werden – geschützt, so wie dies auch bei ähnlichen Verfahren, wie z.B. Videos, der Fall ist. Daher besteht für diese Art der Fotos das sog. Leistungsschutzrecht, ein dem Urheberrecht verwandtes Recht. Dieses Recht bildet einen Schutz vor Ausbeutung durch Dritte. Zu Lichtbildern zählen u.a. Allerweltsbilder (Gebrauchsfotos), Beweisfotos, Amateur- und Familienfotos, Urlaubsbilder, Passfotos, Werbe-, Produktfotografien, Satellitenbilder. Demnach ist grundsätzlich jede Art der Fotografie in irgendeiner Weise geschützt. Sei es ein Schnappschuss oder eine künstlerisch hochwertige Fotografie. Der jeweilige Schutz entsteht bereits durch die Schaffung des Fotos, also in der Regel schon durch Betätigung des Auslösers. Die Ausprägung des Schutzes ist stets im Einzelfall nach den o.g. Unterscheidungskriterien zu prüfen.

Beim Vererben von Fotos bzw. Fotosammlungen werden die Erben Eigentümer des Nachlasses. Dabei können auch die Urheberrechte auf die Erben übergehen (vgl. §§ 28, 29 UrhG) und somit die mit dem Urhe-

Der Bildhauer Friederich Werthmann richtet die Wasserdüsen an dem von ihm geschaffenen Brunnen vor dem Landgericht Düsseldorf aus, 1962. Foto: Maren Heyne

berrechtsgesetz verbundenen Rechte. Hierzu gehören im Wesentlichen: die Ausstellung der Fotos in der Öffentlichkeit, das Recht am Foto, die *Nutzungsrechte* wie Bearbeitung, Verarbeitung, Verbreitung und die damit verbundene Verwertung der Fotos. Ebenso gibt es das Zugangs- und Folgerecht sowie das Urheberpersönlichkeitsrecht. All diese Rechte werden im Urheberrechtsgesetz geregelt. Diese Rechte sind strikt von den Eigentumsrechten zu trennen und verbleiben beim Urheber bzw. den urheberberechtigten Nachfolgern, also den Erben. Sie können demnach wie die Urheber der Fotos im Sinn des Urhebergesetzes hierüber verfügen.
Hervorzuheben ist, dass die Urheber und damit auch die Erben eine *geistige Beziehung* zu ihren Werken und somit auch zu ihren Fotos haben. Diese Beziehung ist ebenfalls geschützt (vgl. §§ 13, 14 UrhG) und gilt entsprechend für die urheberberechtigten Erben. Danach besteht das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft, wozu auch das Recht auf Anonymität und die Verwendung eines Pseudonyms zählt. Verbunden hiermit ist das Entstellungs- und Beeinträchtigungsverbot in Bezug auf urheberrechtlich geschützte Werke.

Bei der Weitergabe der Fotos oder Fotosammlungen durch die Fotografen oder die Erben erlangen die Empfänger – wie zum Beispiel Archive, Museen, Stiftungen mit Fotosammlungen usw. – in der Regel Eigentum an den ihnen übertragenen Vor- oder Nachlassgegenständen. Soweit es sich hierbei um urheberrechtlich geschützte Fotos handelt, liegen die, mit dem Urheberrecht verbundenen, Nutzungsrechte aber stets beim Urheber bzw. deren urheberberechtigten Nachfahren. Diese sind insbesondere in Bezug auf die Verwertungsrechte von den Empfängern zu beachten und erfordern das Einverständnis der Urheberberechtigten. Allerdings ist zu überlegen, ob neben der Übertragung des Eigentums auch die *Nutzungsrechte* übertragen werden sollten. Diese Möglichkeit ist im Urheberrechtsgesetz vorgesehen (vgl. § 31 UrhG). Insoweit macht es für Erben Sinn, den Archiven neben den Eigentumsrechten auch die Nutzungsrechte an den Fotos einzuräumen. Dies hat den Vorteil, dass die Archive die jeweiligen Fotografen insbesondere durch Veröffentlichen, Ausstellen, Vervielfältigen, Verbreiten, Vermieten und Verleihen deutlicher in den Focus einer breiten Öffentlichkeit rücken können. Dies dient sowohl dem Bekanntheitsgrad der Fotografen selbst, ihren Werken als auch dem der Archive.
Eine weitere interessante Möglichkeit ist es, den Nachlass an Archive und die oben beispielhaft aufgeführte Einrichtungen direkt zu vererben. Dies ist nach § 28 UrhG möglich. So hat der deutsche Modefotograf und Filmemacher Mark Mender seinen Nachlass testamentarisch dem RAK vermacht.

Mit diesen beiden entscheidenden Möglichkeiten – Übertragung der Nutzungsrechte und Vererbung des Urheberrechts – wird es oft erstrebenswert sein, das aus Nachlässen erworbene Fotomaterial zu *veröffentlichen* (vgl. § 6 UrhG). Ein Werk gilt als veröffentlicht, wenn der Urheberberechtigte zugestimmt hat, dass es der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden darf. Somit hat der Urheberberechtigte einen Teil seiner Herrschaft über seine Fotos verloren. Eben so wenig kann er die Veröffentlichung als solche in irgendeiner Weise begrenzen.
Nach dieser Vorschrift bezieht sich der *Öffentlichkeitsbegriff* auf eine größere Anzahl von Personen, ein breites Publikum. So z. B. bei Veranstaltungen, Aufführungen. Diese sind dann immer öffentlich, wenn grundsätzlich Zutritt für jedermann möglich ist. Stellt beispielsweise ein Archiv Fotos aus, ist in diesem Sinn „Öffentlichkeit" anzunehmen.
Nicht öffentlich ist, wenn es sich um einen ausgewählten Kreis von Freunden, Experten zum Zweck der Kritik an dem Werk oder der reinen Kenntnisnahme handelt. Ebenso wenig ist die Überlassung einiger Kopien an ein Fachpublikum zwecks Erörterung keine Veröffentlichung in genanntem Sinn. Auch

das Versenden eines Vervielfältigungsstücks an einen kleinen, ausgesuchten Empfängerkreis stellt keine Vervielfältigung dar.
Als Brahms manche seiner Sonaten mit seinen Freunden in St. Gilgen am Wolfgangsee/Oberösterreich in der Sommervilla des berühmten Chirurgen Billroth vor einem kleinen Kreis erstmalig spielte, mag dies eine Erstaufführung gewesen sein, allerdings nicht im Rahmen des oben erwähnten Öffentlichkeitsbegriffs. Denn ein Zutritt zu diesem Kreis war nicht für die Allgemeinheit vorgesehen und möglich. Dieses Beispiel verdeutlicht den Begriff der Veröffentlichung.
„Zugänglich machen" bedeutet, der Allgemeinheit die Möglichkeit zu geben, mit Augen und Ohren das Werk wahrzunehmen. Dabei ist es nicht erforderlich, dass die Öffentlichkeit das Werk tatsächlich zur Kenntnis genommen hat.
Für die Veröffentlichung spielt es keine Rolle, ob sie in analoger oder digitaler Form erfolgt. Entscheidend ist, dass jedermann *Kenntnisnahme* erlangen kann.
In jedem Fall muss der Urheberberechtigte der Veröffentlichung *zustimmen*.
Fotos können als Original oder Vervielfältigungsstück *ausgestellt* werden, wenn diese noch unveröffentlicht sind (vgl. § 18 UrhG). Denn mit der ersten Veröffentlichung solcher Fotos erlischt das Ausstellungsrecht. Dabei hat jeder Urheberberechtigte das Recht zur Entscheidung, ob, wann, wo und wie er das bislang unveröffentlichte Werk erstveröffentlichen will.
Ausstellen heißt hier ebenfalls, der *Öffentlichkeit* zugänglich machen. Dies ist immer dann der Fall, wenn das Foto mit Zustimmung des Urheberberechtigten seine Privatsphäre verlassen hat. Öffentlichkeit bedeutet eine unbestimmte Anzahl von Personen. Zudem muss das Werk frei zugänglich sein. Hat der Fotograf sein bislang unveröffentlichtes Werk ausgestellt, sind die Voraussetzungen der Vorschrift erfüllt.

Ein weiteres Nutzungsrecht ist das *Vervielfältigungsrecht* (vgl. § 16 UrhG). Danach besteht das Recht, Vervielfältigungsstücke von Fotos herzustellen, gleichviel ob vorübergehend oder dauerhaft, in welchem Verfahren und in welcher Anzahl. Ebenso liegt Vervielfältigung durch die Übertragung der Fotos auf Vorrichtungen zur wiederholbaren Wiedergabe von Bildfolgen (Bildträger) vor. Vervielfältigung ist jede körperliche Festlegung des Werks, unabhängig von der Art und Weise der Herstellungsqualität oder Methode. Das Ergebnis der Vervielfältigung hat immer eine körperliche Festlegung zu sein. So sind die Spielarten des Vervielfältigens gerade bei Fotos sehr variantenreich. Deren Vervielfältigung kann daher auch erfolgen durch Speichern, Scannen und sonstigen Möglichkeiten der Verkörperung auf Datenträgern wie zum Beispiel SD-Karten, USB-Sticks, Festplatten von Heim-PCs, Webserver. Sie ist auch durch erneutes Fotografieren eines (Original) Fotos gegeben. Ebenso stellt das Abzeichnen eines Fotos und das anschließende Brennen auf CD, DVD eine Vervielfältigung dar.
Auch das Bannen (Fotografieren) dreidimensionaler Gegenstände auf ein Foto ist eine Vervielfältigung in zweidimensionaler Weise. Die Entwicklung des Erstabzugs sowie jedes weiteren Abzugs ist eine Vervielfältigung.

Ebenso kommt das Recht der Verbreitung in Betracht (vgl. § 17 UrhG). Verbreiten ist das Recht, das Original oder Vervielfältigungsstücke der Fotos der Öffentlichkeit anzubieten oder in Verkehr zu bringen. Die Verbreitung von Fotos erfolgt meistens durch Ausstellungen, Galerien und ähnliche „Vertriebswege".
Für den *Öffentlichkeitsbegriff* kommt es lediglich auf die Möglichkeit an, dass die Fotos zur Kenntnis genommen werden können.
Das Foto muss der Öffentlichkeit *angeboten* werden. Angebot ist jede Aufforderung zum Eigentumserwerb. Dabei ist auch entscheidend, dass Angebot und Annahme einen Besitzwechsel zur Folge haben. Schon das Anbieten ist immer ein ausschließlich dem Urheberberechtigten vorbehaltener Verbrei-

tungsakt, wobei die Entgeltlichkeit oder Unentgeltlichkeit keine Voraussetzung für Inverkehrbringen ist. Ein Angebot zur Annahme besteht zum Beispiel auf Kunstmessen, auf denen Fotos zu Verkaufs- oder Tauschzwecken ausgestellt werden und auf diesem Weg den Besitzer wechseln können. Eine Verbreitungshandlung ist schon im Anbieten von Fotos in Katalogen, Versteigerungskatalogen, Prospekten, auf Plakaten zu sehen.
Als weitere Voraussetzung muss das Foto *in Verkehr* gebracht werden. Dies ist zunächst dann der Fall, wenn dieses ein selbständiges verkehrsfähiges, also bewegliches und transportfähiges Objekt ist. (Erst durch die Lösung von Grund und Boden kann ein Foto selbständig verkehrsfähig (transportfähig) sein.)
In Verkehr gebracht ist ein Foto immer dann, wenn einem anderen die tatsächliche/rechtliche Verfügungsmacht über dieses Foto eingeräumt wird. Dies kann durch Verkaufen, Verschenken, Verleihen und Vermieten der Fall sein.

Verbreitung ist somit jede Art der Zurverfügungstellung, Aushändigung oder in sonstigen Angeboten gegenüber der Öffentlichkeit zu sehen, deren Teilnehmer mit dem Urheberberechtigten und dessen Werkschöpfung im Zusammenhang stehen.
Der brasilianische Undergroundkünstler Zezão zaubert in der Kanalisation Sao Paulos mit Latexfarben seine berühmten „Flops" an die Wände der Kanäle tief unter der Stadt. Kein „Normalsterblicher" käme wohl auf die Idee, dort nach Kunstwerken Ausschau zu halten. Dennoch sind diese Graffitis in o.g. Sinn öffentlich zugänglich, da grundsätzlich die Möglichkeit zur Kenntnisnahme besteht. Da Zezão verständlicherweise nicht die Mauern der Kanalisation abreißen kann, um seine Werke zu zeigen, werden seine blauen Graphiken fotografiert und auf diesem Weg verbreitet – natürlich mit Zezãos Einverständnis. Auf diese Weise hat schon manche Graphik dieses Künstlers in Form großformatiger Fotos Einzug in wichtige Galerien und Museen gefunden.

Fotos können auch *vermietet* und *verliehen* werden (vgl. § 17 UrhG). Auch dies kann für den Nutzer von Bedeutung sein. Nach dieser Vorschrift ist Vermietung im Sinn einer weiten Auslegung die zeitlich begrenzte, unmittelbar oder mittelbar zu Erwerbszwecken dienende Gebrauchsüberlassung. Das Merkmal der Entgeltlichkeit muss hier erfüllt sein. Unmittelbar oder mittelbar ist die Gebrauchsüberlassung zu Erwerbszwecken, wenn die Überlassung wirtschaftlichen Interessen entspricht.
Die *Gebrauchsüberlassung* ist jede Überlassung eines körperlichen Werkstücks, die eine uneingeschränkte und wiederholbare Werknutzung ermöglicht (z. B. Kauf mit Rückgaberecht). Folglich ist die Gebrauchsüberlassung die Einräumung des unmittelbaren Besitzes. Die zeitlich nicht begrenzte Gebrauchsüberlassung ist regelmäßig in der Veräußerung zu sehen. Bei der Erstveräußerung tritt auch die Erschöpfung des Verbreitungsrechts ein. Erschöpfung bedeutet, dass der Inhaber des Urheberrechts sich nicht mehr auf sein Schutzrecht berufen kann, wenn mit seiner Zustimmung das entsprechende Kunstwerk in Verkehr gebracht wurde.
Die *Leihe* hat im Unterschied zur Vermietung grundsätzlich nicht aus Gründen der unmittelbaren oder mittelbaren wirtschaftlichen Nutzung zu erfolgen. Leihe bedeutet eine zeitlich begrenzte Gebrauchsüberlassung, die weder unmittelbaren noch mittelbaren Erwerbszwecken dient. Im Übrigen gelten sämtliche, oben aufgeführte Merkmale der Vermietung.

Ebenso erwähnenswert ist das geschützte Recht auf *Bearbeitung* (vgl. § 3 UrhG). Danach kann ein bereits vorhandenes Foto – sei es ein Original, Unikat oder eine Replik – bearbeitet oder vervielfältigt werden. Daher kann die schöpferische Leistung auch in der Bearbeitung eines bereits existierenden (Original) Fotos zu sehen sein. Damit schützt die Vorschrift „Bearbeiten" zwei verschiedene Aspekte: einerseits den Vorgang der Bearbeitung selbst, andererseits das zu bearbeitende Werk in seiner ursprünglichen individuellen Schöpfung.

Victor Bonato, Spiegelparavent in der Eingangshalle der Nordwestlotto GmbH Münster, 1978. Verformte Glasspiegel und Leuchtstoffröhren, 230 cm x 450 cm. Fotograf unbekannt. VL Victor Bonato, RAK

Im Sinn des Urheberrechtsgesetzes wird unter Bearbeitung eine von einem anderen Werk abhängige Schöpfung verstanden, welche wesentliche Züge des Originalwerks übernimmt und somit auch dem Originalwerk dient. Bearbeitung eines Fotos ist dann zu bejahen, wenn Kürzungen, Ergänzungen, Streichungen sowie teilweise Abänderungen vorgenommen werden. Dabei muss es sich immer um eine erkennbare Umgestaltung dieses Fotos handeln. Insoweit zählen auch Farbveränderungen, Kontraste und Schattierungen zur Bearbeitung. Eine Bearbeitung ist stets dann gegeben, wenn ein schutzfähiges Foto oder ein Teil eines solchen dessen individuelle Züge bei der Bearbeitung hindurchschimmern lässt. Daher spricht man hier auch von „Werken aus zweiter Hand" und „abhängigen Schöpfungen". Danach lässt die Bearbeitung das bearbeitete Foto unberührt und ist nur dann zu bejahen, wenn dem Foto wenigstens in der äußeren Form eine neue Gestalt gegeben wird, die als eigentümliche Schöpfung des Bearbeiters zu wer-

ten ist. Die Bearbeitung eines Fotos selbst ist nur dann urheberrechtlich geschützt, wenn sie eine persönliche geistige Schöpfung des Bearbeiters darstellt.
Das Original oder die Replik eines Fotos darf nur im *Einverständnis* des Fotografen von einem Dritten bearbeitet werden. Dies gilt bereits für Nachkolorierungen, wenn sie den Charakter des Fotos verändert (vgl. LG Hamburg Urteil v. 27.05.2011, Az.: 324 O 648/10 – Moderatoren-Ehefrau).

Schließlich bedarf es hinsichtlich sämtlicher Nutzungshandlungen ausdrücklich der *Zustimmung* der Urheberberechtigten. Erfolgten mit der Eigentumsübertragung keine weiteren Absprachen, so sind die aufgezählten Nutzungen grundsätzlich ausgeschlossen. Ab und zu finden sich veröffentlichte Fotos in einer Buchausgabe, in Katalogen oder in einem Zeitungsbericht wieder. Werden die Urheberberechtigten vorab hierüber nicht informiert, erhalten diese z.B. keine Tantiemen. Sie haben auch sonst keine Möglichkeit zur Einflussnahme. Im Klartext heißt dies, dass der Nutzer jede der aufgezählten Nutzungsarten mit den Erben der Fotografen abzusprechen hat.

Nur unter den oben erwähnten Voraussetzungen dürfen Fotos den Weg in die Öffentlichkeit finden. Eine Besonderheit ergibt sich allerdings beim Veröffentlichen von Personenfotos. Hier ist grundsätzlich Vorsicht geboten. Solche Fotos dürfen grundsätzlich nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden (vgl. § 22 S.1 KunstUrhG).
Dieser Grundsatz enthält jedoch zahlreiche Ausnahmen, wonach Personenfotos sehr wohl veröffentlicht werden dürfen (vgl. § 22 Abs. 1 KunstUrhG). Die wesentlichen Ausnahmen sind: Personen der Zeitgeschichte, also Politiker, Staatsoberhäupter, Königs- und Fürstenfamilien, Persönlichkeiten aus der Wirtschaft, Kultur, Modebranche, Wissenschaftler, Erfinder, Schauspieler, Entertainer, Sänger, Sportler usw. Erscheinen die Personen lediglich als Beiwerk von Landschaften oder den fotografierten Örtlichkeiten, dürfen sie veröffentlicht werden. Entscheidendes Kriterium hierbei ist, dass die abgebildete Person nicht das Motiv bestimmt. Werden öffentliche Versammlungen, Umzüge und ähnliche Veranstaltungen fotografiert, so dürfen grundsätzlich die daran teilnehmenden Personen auf den Fotos veröffentlicht werden. Einschränkungen und Verbote können sich im Einzelfall aus dem privaten Charakter solcher Veranstaltungen ergeben, wie zum Beispiel bei Beerdigungen.
Diese Auflistung ist nicht abschließend und kann im Einzelfall gesondert zu beurteilen sein. So kann wiederum eine Veröffentlichung im oben erwähnten Sinn dann untersagt werden, wenn durch die Verbreitung und Schaustellung ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten verletzt wird. Ist der Betreffende verstorben, kommt es auf eine mögliche Interessensverletzung von dessen Angehörigen in Betracht (vgl. § 23 Abs. 2 KunstUrhG). Was ein berechtigtes Interesse sein soll, ist stets im Einzelfall zu prüfen. Jedenfalls geht es darum, die Privat- und Intimsphäre der fotografierten Personen zu schützen. Zugleich sollen hierdurch auch Ehr- und Rufverletzungen verhindert werden. Daher können zum Beispiel Wohnungen oder Gärten bzw. Innenhöfe der betreffenden Personen von diesem Veröffentlichungsverbot betroffen sein. Auch könnten Begleitpersonen der oben erwähnten Personen der Zeitgeschichte beim Veröffentlichen der sie abbildenden Fotos in ihren Rechten verletzt sein. Um mögliche Rechtsverletzungen zu vermeiden, sollte der Fotograf bzw. dessen urheberberechtigter Rechtsnachfolger sich bei Personenfotos grundsätzlich die Genehmigung zur Veröffentlichung schriftlich von den Betreffenden vor der Veröffentlichung geben

Einladungskarte der Benson Gallery in Bridgehampton, NY, USA von 1973. VL Victor Bonato, RAK

lassen. Dies ist also auch möglich, wenn das Foto bereits geschossen wurde. Sollten die fotografierten Personen verstorben sein, so sind die Nachfahren entsprechend um Erlaubnis zu bitten.

Nach dem Tod der abgebildeten Person bedarf es bis zum Ablaufe von 10 Jahren der Einwilligung der Angehörigen des Abgebildeten. Angehörige im Sinne dieses Gesetzes sind der überlebende Ehegatte oder Lebenspartner und die Kinder des Abgebildeten und, wenn weder ein Ehegatte oder Lebenspartner noch Kinder vorhanden sind, die Eltern des Abgebildeten.

Kritisch kann es auch werden, wenn Tierfotos vom Zoo veröffentlicht werden. Dies kann als unzulässige Eigentumsbeeinträchtigung angesehen werden (vgl. Kammergericht Berlin, Urteil v. 30.11.1999, Az.: 9 U 822/99). Ebenso kann das Eigentums- und Hausrecht der Zoos greifen.
Nicht übertragbar hingegen ist das sog. *Urheberpersönlichkeitsrecht*, welches vom UrhG geschützt ist (vgl. §§ 12, 13 UrhG). Allerdings kann dieses Recht vom Urheber vererbt und durch die urheberberechtigten Erben wahrgenommen werden. Der Schutzzweck des Urheberpersönlichkeitsrechts ist die geistige Beziehung der Fotografen zu ihren Fotos. Danach erstreckt sich der Schutz u.a. auf die ideellen Interessen der Urheber. D.h., dass keine Fotos ohne Absprache mit den Urheberberechtigten gekürzt, geändert, ergänzt oder zerstört werden dürfen.
Sofern Archive auch Inhaber der übertragenen Nutzungs- oder der ererbten Urheberrechte sind, dürfte es in ihrem Interesse liegen, dass die Fotos nicht in oben beschriebenem Sinn behandelt werden, um den originalen Charakter nicht zu ändern. Schon aus wissenschaftlichen Gründen sollten Archive an der Werktreue interessiert sein.

Ebenso haben die Urheberberechtigten ein sog. *Zugangsrecht* zu ihren Fotos, auch dann, wenn diese sich nicht mehr in ihrem Eigentum befinden. So haben die Urheberberechtigten stets Zutritt zu ihren Fotos unabhängig davon, ob sich diese im privaten Eigentum, in Museen, Archiven, Depots und ähnlichen Einrichtungen befinden. Dieser Zutritt ist im angemessenen Zeitrahmen zwischen den urheberberechtigten Erben und den jeweiligen Besitzern der Fotos zu vereinbaren.

Die urheberberechtigten Erben sollten sich daher hinsichtlich der Einräumung der Nutzungsrechte dieser Rechtsfragen bewusst sein und gemeinsam mit den künftigen Nutzern eine einvernehmliche Lösung für diese komplexe Problematik erarbeiten. Somit ersparen sich beide Seiten eventuelle Interessenskollisionen. Aus Sicht der Verfasser ist es von höchster Bedeutung, den Fotonachlass immer im Sinn der verstorbenen Fotografen zu verwalten und zu nutzen. Dabei ist stets herauszufinden, was dem Betreffenden wichtig gewesen war und wäre. Was der Fotograf grundsätzlich mit seinen Fotos aussagen wollte.

Zu erwähnen ist noch das sog. *Folgerecht* (vgl. § 26 UrhG). Danach haben die urheberberechtigten Erben das Recht, bei gewerblichen Verkäufen von ihren Fotos einen Anteil des Veräußerungserlöses zu erhalten. Dies gilt in den Fällen, in denen die Fotos von gewerblichen Händlern, Auktionshäusern, Galerien, Museen, aber auch von Sammlern und Archiven an- und verkauft werden. Handelt es sich hingegen um rein private Verkäufe, ist in der Regel keine Inanspruchnahme möglich. Die Höhe der Anteile ist gesetzlich geregelt (vgl. § 26 Abs. 2 UrhG).

Sollten sich im Nachlass zusätzlich *Fotos Dritter* befinden, so betreffen diese nicht die Fotos des eigentlichen Nachlasses. Doch unterliegen diese Fotos Dritter ebenfalls einem besonderen Schutz, nämlich dem allgemeinen und besonderen *Persönlichkeitsrecht*, UrhG, *Namensrecht* (vgl. §12 BGB), *Schutz der Ehre* (vgl. §§ 185 StGB) sowie dem *Datenschutzgesetz*.

Victor Bonato im Atelier bei der Herstellung einer Installation mit Spiegeln, 1977. Foto: Karl-Adolf Prause.
VL Victor Bonato, RAK

Selbstverständlich kann und darf der Nutzer im Rahmen der Werbung beispielsweise über sein Archiv und/oder seiner geplanten Ausstellung beispielsweise Namen und Fotos veröffentlichen – dies gilt auch für die Homepage, den Blog und andere mediale Verbreitungsmöglichkeiten. Sofern diese Veröffentlichungen strikt auf die entsprechenden Tätigkeitsfelder bezogen sind, bedarf es keiner gesonderten Zustimmung der urheberberechtigten Erben.
Zum Schluss der urheberechtlichen Gesichtspunkte ist auf die Differenzierung der *Schutzfristen* hinzuweisen. Lichtbildwerke, also urheberrechtlich geschützte Fotos, sind *70 Jahre* nach dem Tod des Urhebers geschützt (§ 64 UrhG). Dies gilt ebenso für Filmwerke. Fristbeginn ist der Ablauf des Kalenderjahres, indem der Urheber verstorben ist. Lichtbilder, also einfache Fotos, sind hingegen *50 Jahre* nach Herstellung bzw. Erscheinen und erlaubter öffentlicher Wiedergabe geschützt (vgl. § 72 Abs. 3 UrhG). Für Archivare ist interessant, dass nachgelassene Werke, die noch nicht veröffentlicht sind, 25 Jahre geschützt sind (vgl. § 72 Abs.3 UrhG). Nach Ablauf der Schutzfristen sind die Werke *gemeinfrei*. Dies sind alle Werke, die keinem Urheberrecht mehr unterliegen. Dies ist in der Regel nach Ablauf der Schutzfristen der Fall. Demzufolge dürfen auch gemeinfreie Fotos – auch von Gewerbetreibenden – genutzt werden.

Insgesamt sind Fotos aus Nachlässen in Archiven gut verortet. Sie liefern – wie auch die bildende, darstellende Kunst, Literatur und Musik – einen wertvollen Beitrag zu unserer kulturellen Identität. So sind auch gerade Fotos Dokumentationen aus der Schaffenszeit der Fotografen und ihrer Zeit. Daher sind sie kulturell schützenswert. Zumeist ist es Zweck der Archive, solche Nachlässe der Nachwelt zu erhalten und der kulturwissenschaftlichen Arbeit zur Verfügung zu stellen. Ebenso können Fotos als Primärquellen für

die Forschung dienen. So ist zum Beispiel bei den Gemälden des Kölner Malers Wilhelm Scheiner bekannt, dass er mit seiner Plattenkamera die Motive als Vorlage für seine Gemälde fotografiert hatte. Eine, in den Jahren etwa zwischen 1875 und 1905 neue und moderne Methode. Ein weiterer Vorteil für die Archivierung von Fotos ist die konservatorisch einwandfreie Lagerung in den Magazinen. Dies ist gerade bei Papierarbeiten, zu denen Fotos auch gehören, ein wesentlicher Gesichtspunkt für die Erben von Fotosammlungen. Selbstverständlich gilt dies auch für die Lagerung von Glasplatten als Fototräger. Durch entsprechende Ausstellungen oder Publikationen sowie durch die übrigen, oben beschriebenen Nutzungsmöglichkeiten profitieren die Öffentlichkeit, die Archive und das Ansehen der Fotografen in gleicher Weise.

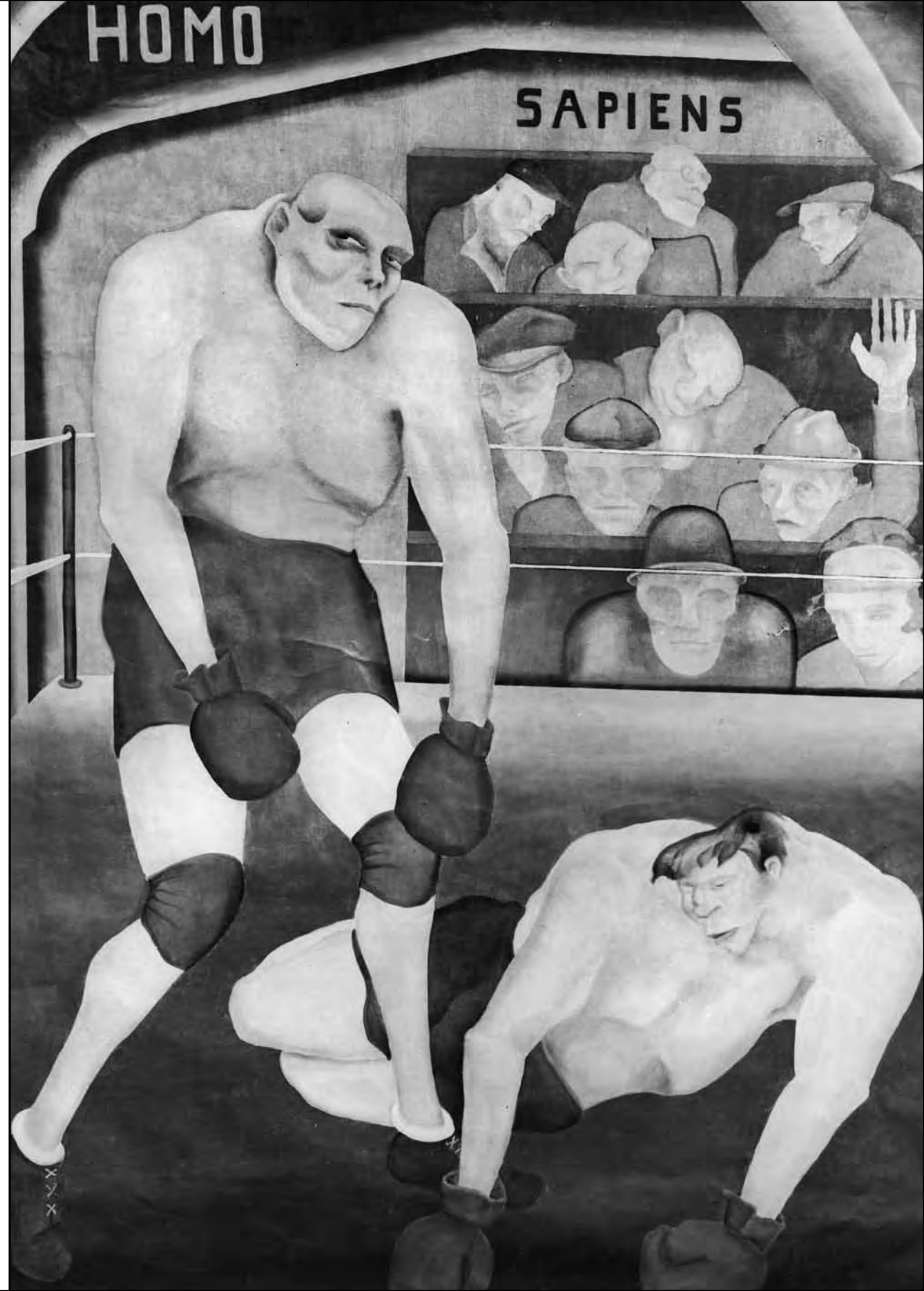
Literaturverzeichnis

BGH Urt. v. 05.06.2003 – I ZR 192/200 – Hundertwasser

Castendyk, Oliver; Fotorecht; 2. Aufl., Berlin 2012

Dreyer, Kotthoff, Meckel; Urheberrecht; 3. Aufl., Heidelberg 2013

Lorentz, Wolfgang; Kunst hat Recht(e) – Praktischer Leitfaden (mit Nutzungsvertragsmustern), Wien 2010



Wilhelm Fick, Homo Sapiens, Gemälde um 1929.
NL Wilhelm Fick, RAK

Dr. Josef Boymann im ersten Nutzungssaal des Rheinischen Bildarchivs, Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d034018

Das Rheinische Bildarchiv der Stadt Köln

Johanna Gummlich, Rheinisches Bildarchiv

Das Rheinische Bildarchiv (RBA) ist eines der großen öffentlichen kunsthistorischen Bildarchive in Deutschland und bietet eine umfangreiche Grundlage für Forschung und Wissenschaft wie auch kommerzielle Bildverwerter und private Nutzer. Seine FotoMedienWerkstatt ist der Dienstleister der Stadt Köln für anspruchsvolle fotografische Sachaufnahmen von Kunst in Köln. Der Bestand umfasst etwa 5,4 Millionen Fotografien in unterschiedlichsten Formaten vom Glasnegativ bis zur Digitalaufnahme.

Köln ist spätestens seit der ersten Photokina 1950 eine Stadt der Fotografie. Doch schon im frühen 19. Jahrhundert nahmen zahlreiche in Köln lebende Fotografen ihre Tätigkeit auf, gaben ihr Wissen an Lehrlinge weiter und bauten einen reichen Schatz an „Kölner Fotografie" auf.[1] Auch das Rheinische Bildarchiv entstand aus diesem Bedarf an Fotografien für unterschiedlichste Zwecke. Dass bereits um 1900 ein Bewusstsein für den Nutzen der Fotografie, insbesondere der Dokumentationsfotografie, in Köln vorhanden war, lässt sich beispielsweise noch vor der Gründung des Rheinischen Bildarchivs durch die Einrichtung einer Fotostelle am Kunstgewerbemuseum – heute Museum für Angewandte Kunst Köln – belegen.[2] Die Gründung des Rheinischen Bildarchivs ist auf die Jahrtausendausstellung der Rheinlande im Jahr 1925 zurück zu führen, eine Leistungsschau, für die etwa 6.000 Fotografien mit damals extrem hohem Aufwand angefertigt wurden. Zu diesem Zeitpunkt war die Fotografie in Köln bereits selbstverständliches Werkzeug der kunsthistorischen Forschung, begleitete die Inventarisierung der Denkmäler im Rheinland und die Sammlungsdokumentation in den Kölner Museen. Schwerpunkte des aktuellen Bestandes bilden die Aufnahmen der Kunstwerke in Kölner Museen, die Dokumentation von Ausstellungen, Ereignissen und Messen sowie die Innen- und Außenaufnahmen von Gebäuden. Das Bildarchiv besitzt zahlreiche Nachlässe von Fotografen, die Negative, Positive und auch Schriftstücke enthalten. Damit nimmt das RBA eine wichtige Rolle unter den kunsthistorischen Bildarchiven und Fototheken ein, die in der Arbeitsgemeinschaft kunsthistorischer Bildarchive und Fototheken (AKBF) organisiert sind und gemeinsam über insgesamt etwa 13 Millionen Fotografien verfügen.

Der erste Direktor des Rheinischen Bildachivs war der Kunsthistoriker Dr. Josef Boymann, ein Schüler von Richard Hamann, der 1913 das Bildarchiv Foto Marburg und heutige Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte gegründet hatte. Boymann nahm am 1. Mai 1926 seinen Dienst in Köln auf. Die Beziehungen zwischen Boymann und seinem Lehrer blieben eng. Im Marburger Universitätsarchiv sind Teile ihrer Korrespondenz erhalten, die belegen, dass aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis eine langjährige Zusammenarbeit erwuchs. Jene legte den Grundstein für die bis heute engen Beziehungen zum Bildarchiv Foto Marburg. Die zahlreichen Etappen, in denen die Bestände des RBA der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, sind seither untrennbar mit dem Marburger Bildarchiv verbunden, darunter die Publikation von 207.960 Fotografien aus dem Rheinischen Bildarchiv in der Microfiche-Edition „Marburger Index" (1977–2008), die DISKUS-Reihe auf CD-ROM (Digitales Informationssystem zur Kunst- und Sozialgeschichte) mit Beständen aus zwei Kölner Museen (Wallraf und Ludwig), Digitalisate von RBA-Fotografien zu etwa 225.000 Objekten in der Bilddatenbank www.bildindex.de, die schließlich Pate stand für die eigene 2012 freigeschaltete Bilddatenbank des Rheinischen Bildarchivs und der Kölner Sammlungen. Die engen Kontakte zwischen Marburg und Köln beziehen sich aber nicht nur auf die Bereitstellung von Fotografien für die Nutzer und die damit einhergehende Erschließung und Dokumentation, sondern bestehen auch in einem fortwährenden wissenschaftlichen Diskurs über Fotografie und die Methoden des Bewahrens, Konservierens und Bereitstellens.

Das Rheinische Bildarchiv wird heute als Fotodienstleister mit eigenen Fotografen und Fotografinnen ähnlich einer Bildagentur von städtischen Dienststellen bis hin zu internationalen Kunden in Forschung und Wissenschaft, Verlagswesen, aus dem Kultursektor und darüber hinaus in Anspruch genommen. Als Werkzeug für diesen Fotovertrieb betreibt die Stadt Köln seit 2012 als erste Kommune in Deutschland die öffentlich und gebührenfrei im Internet zugängliche Bilddatenbank www.kulturelles-erbe-koeln.de.

Die zweite und nicht minder wichtige Rolle des Rheinischen Bildarchivs als Bewahrer einer wertvollen und einmaligen historischen Fotosammlung und Bildgedächtnis der Stadt Köln tritt leicht in den Hintergrund. Sie gilt es genauso und immer wieder sichtbar zu machen und in ihrer Ausrichtung, Entwicklung,

Jahrtausendausstellung der Rheinlande 1925, Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_034346

Perspektive, aber auch Verantwortung regelmäßig zu hinterfragen. Die hohe Bedeutung der Fotosammlung für die Kölner Stadtgesellschaft wurde beispielsweise nach dem Zweiten Weltkrieg besonders deutlich, als Vorkriegsfotografien aus dem Rheinischen Bildarchiv für den Wiederaufbau der Stadt und insbesondere der romanischen Kirchen herangezogen wurden.

Der Bestand des Rheinischen Bildarchivs wächst stetig durch eigene Fotokampagnen und Neuaufnahmen im Kundenauftrag. Relevante Auswirkungen auf die Bestandserweiterung haben vor allem die Neuaufnahmeaufträge der Kölner Museen. Andererseits bereichern Erwerbungen und vor allem Schenkungen einzelner Konvolute, vollständiger Fotoarchive beziehungsweise fotografischer Nach- und Vorlässe die Sammlung. Das Rheinische Bildarchiv übernimmt in den letzten Jahren verstärkt analoge Fotografenbestände, die einen Bezug zu Köln aufweisen – sei es als Handlungsort, als Standort der Architektur, Aufbewahrungsort der abgebildeten Sammlungsgegenstände, Entstehungsort des abgebildeten Motivs oder auch Herkunftsort beziehungsweise Lebensmittelpunkt des Fotografen. Das Bildarchiv folgt damit seiner Verantwortung für den systematischen Erhalt analoger Fotoarchive unter Wahrung ihrer Materialität und Kontexte. Dieses Ziel wird in Deutschland seit 2011 offiziell von dem gemeinnützigen Verein „Netzwerk Fotoarchive" vertreten.[3] Das virtuelle „Archiv der Fotografen", betrieben von der Deutschen Fotothek in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden, ist das virtuelle Schaufenster analoger Fotografenbestände in der Absicht „…die Lebenswerke bedeutender deutscher oder in Deutschland arbeitender Fotografen anschaulich sichtbar zu machen und zur Vermittlung der Vielfalt und Bedeutung deutscher Fotografie beizutragen." Diese Aufgabe im Grenzbereich des Wechsels von der analogen zur digitalen Fotografie stellt für das Rheinische Bildarchiv eine Herausforderung genauso wie für viele andere Bildarchive dar. Tatsächlich geht es um den Erhalt von Lebenswerken einer ganzen Fotografengeneration, die gegen Ende ihres Lebens mit der Anerkennung der im digitalen Zeitalter nur noch beiläufig beziehungsweise von Spezialisten zur Kenntnis genommenen analogen Fotografie zu kämpfen hat. Die Aufgabe der Bildarchive muss es sein, auch diese Dokumente der Zeit- und Fotografiegeschichte zu erhalten.

Vom 10. bis 22. November 2016 zeichnet das Rheinische Bildarchiv in seiner Jubiläumsausstellung „Das Rheinische Bildarchiv – Fotografien für Köln und die Welt" im Kunsthaus Rhenania in Köln die Entwicklung der eigenen Einrichtung sowie den Wandel in der Sachfotografie von Kunst- und Sammlungsobjekten nach und gibt Einblicke in ausgewählte Fotografenbestände bis hin zu einer zeitgenössischen künstlerischen Reflektion über die Fotografie als Archivgut und Sammlungsgegenstand von dem finnischen Fotografen Ola Kolehmainen. Begleitend zur Ausstellung erscheint eine Archivbox mit einem Booklet und 20 Fotografien in Digitaldruck in einer Auflage von 400 Exemplaren. In einer Sonderedition der Box sind jeweils zwei Handabzüge beigefügt.

Anmerkungen

1 Vgl. Werner Neite, Die Photographie in Köln 1839-1870, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsverein 46, 1975, S. 101-131.
2 Vgl. Dietrich Gerhard, Museum für Angewandte Kunst Köln. Chronik 1888-1988. Museum, Kunst und Stadt im Spiegel der Presse, Köln 1988.
3 Vgl. Internetseite des Netzwerk Fotoarchive e.V.: http://www.netzwerk-fotoarchive.de/impressum/

Bildarchiv Foto Marburg

Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte

Christian Bracht, Bildarchiv Foto Marburg

Welche historischen Umstände dazu geführt haben, dass heute am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg rund 2 Millionen dokumentarische Fotografien erhalten sind, zu Bau- und Kunstwerken Europas und des Mittelmeerraums, lässt sich auf vielerlei Weise erzählen. In den meisten Versionen ließe sich anhand der Sammlungsgeschichte mithin eine veritable Geschichte des 20. Jahrhunderts entfalten, in der bildpolitisch ausgetragene kulturelle Wettbewerbe die Idee einer Kunst der Welt in eine Weltkunst transformiert haben. Heute agiert „Foto Marburg", wie die Forschungs- und Service-Einrichtung der heutigen Philipps-Universität Marburg von Branchenkennern weiterhin genannt wird, im Internet und damit in einer globalen medialen Infrastruktur. Weltkunst, oder welchen Leitbegriff man auch immer aus der überbordenden Bilderflut im Web schöpfen möchte, ist indessen kein natürlicher Aggregatzustand von Kultur oder gar ein historischer Kulminationspunkt. Vielmehr handelt es sich allenfalls um ein medientechnisch verdichtetes Gemisch aus bildhaften Dingen, den sie begleitenden Texten, institutioneller Deutungsmacht und der puren Imagination von Individuen, Gesellschaften und ihrer Teile.

Eine der möglichen Versionen einer Geschichte von Foto Marburg im europäischen Netzwerk der Moderne, die immer schon Kunstgeschichte in Mediengeschichte verwandelt, ist die Betrachtung eines Berliner Erfolgsmodells auf dem Markt illustrierter Kunstbücher, einer Mediengattung, die für die Etablierung des Fachs Kunstgeschichte an den Universitäten zentral gewesen ist und den Publikumsgeschmack bis zur kommenden Ablösung durch das Internet wesentlich prägt. Dass das Web das Buch hinwegfegen wird, darauf ist Foto Marburg institutionell vorbereitet, wie auf alle Medienwechsel der Vergangenheit – von der Druckgraphik über die Glasplatten- und Kunststoffnegative bis zum Mikrofiche und dem heutigen digitalen Bild. Im 20. Jahrhundert aber stand das illustrierte Kunstbuch und die Postkarte medientechnisch gesehen im Mittelpunkt. Unsere Geschichte beginnt am Ende der Zwischenkriegszeit, als sich gesellschaftliche und damit auch institutionelle Zusammenhänge in mannigfaltiger Hinsicht neu zu sortieren begannen. Am 14. Januar 1930 wurde an der Universität Marburg das „Preußische Forschungsinstitut für Kunstgeschichte" eingeweiht. Neben der Erforschung der deutschen und französischen Kunst des Mittelalters sowie ihrer wechselseitigen Beziehungen gehörte die zentrale Sammlung von fotografischen Aufnahmen, Plänen und Zeichnungen aus der Kunstgeschichte zum institutionellen Auftrag. Die entscheidende Basis für diesen Sammelauftrag bildete die „Photographische Abteilung" des Kunstgeschichtlichen Seminars, das auf die 1913 erfolgte Gründung durch den ersten Marburger Ordinarius für Kunstgeschichte, Richard Hamann (1879–1961), zurückging. 1930 hatte diese fotografische Sammlung bereits einen stattlichen Umfang von 50.000 Negativen. Aus diesem Fundus schöpfte das „Preußische Forschungsinstitut" als herausgebende Einrichtung eine Postkartenserie, die der Verlag Bärenreiter unter dem Titel „Kunst der Welt" bis 1944 auf dem Bildermarkt mit kurzen Texten von Richard Hamann prominent zu platzieren wusste. Der Verdacht liegt nahe, dass es in dieser Postkartenserie seit den 1930er Jahren um ein bildsymbolisches Kräftemessen gegangen war, konkret um die Vermessung von Reichweiten kultureller

Geltungsansprüche. Deutsche Kunstdenkmäler sollten mit den Monumenten anderer Länder vergleichend und vor aller Augen in Beziehung gesetzt werden. Ein solches Medienunternehmen rubrizierte man in politisch schillernder Tradition der 1920er Jahre unter dem Stichwort Volkserziehung, bewegte sich aber in viel älteren Fahrwassern, die bis zu graphischen Sammlungen frühneuzeitlicher Humanisten und Fürstenhäuser oder auch zu der italienischen Guidenliteratur zurückreichen. Die in aufwändigen Sammelwerken, also buchförmigen Papiermuseen und tragbaren Galerien des 17. und 18. Jahrhunderts gehören jedenfalls immer zur kunsthistorischen Vorgeschichte fotografischer Sammlungen zur Bau- und Kunstgeschichte, die seit Ende des 19. Jahrhunderts systematisch aufgebaut wurden. 1885 gelang in Berlin unter den Anstrengungen von Albrecht Meydenbauer, des Erfinders der Architektur-Photogrammetrie, die Gründung der „Messbild-Anstalt für Denkmal-Aufnahmen", besser bekannt unter dem Namen „Königlich Preussische Messbild-Anstalt" und später fortgeführt als „Bildstelle Berlin".

Die bis 1920 auf 20.000 Negative angewachsene Berliner Sammlung war dann auch die erste Quelle für die von 1925 bis 1985 beim Deutschen Kunstverlag erschienene Buchreihe „Deutsche Lande – Deutsche Kunst", deren Beliebtheit allein schon an den teilweise beträchtlichen Auflagenfolgen einzelner Bände messbar ist. In den 1930er Jahren zog die Buchreihe im gesamten Reichsgebiet umher, doch der Radius sollte sich mit Beginn des Zweiten Weltkriegs rasch ausweiten. Unter dem Dach des „Preußischen Forschungsinstituts" steuerte „Foto Marburg" 1941 Aufnahmen für den Band zu Kunstdenkmälern im Protektorat Böhmen und Mähren bei, das von 1939 bis zur Kapitulation am 8. Mai 1945 unter deutscher Herrschaft stand. Spätestens zu diesem Zeitpunkt löste Foto Marburg, dessen Fotografen unter der deutschen Militärverwaltung auch in anderen eruopäischen Ländern sogenannte Fotokampagnen durchführten, die zuvor in zahlreichen Bänden der Buchreihe manifest gewordene Markmacht der Bildstelle Berlin ab. Deren institutionelle Tätigkeit wurde 1943 eingestellt. Die reichen Bildbestände der ehemaligen Berliner Messbildanstalt wurden vom Deutschen Kunstverlag übernommen, ein geschickter unternehmerischer Schachzug, denn damit konnte der Verlag seine kunsttopographischen Reihen noch leichter mit Fotos bestücken. Marburg blieb jedoch mit im Kalkül, offenbar über die Netzwerke einzelner Fotografen.

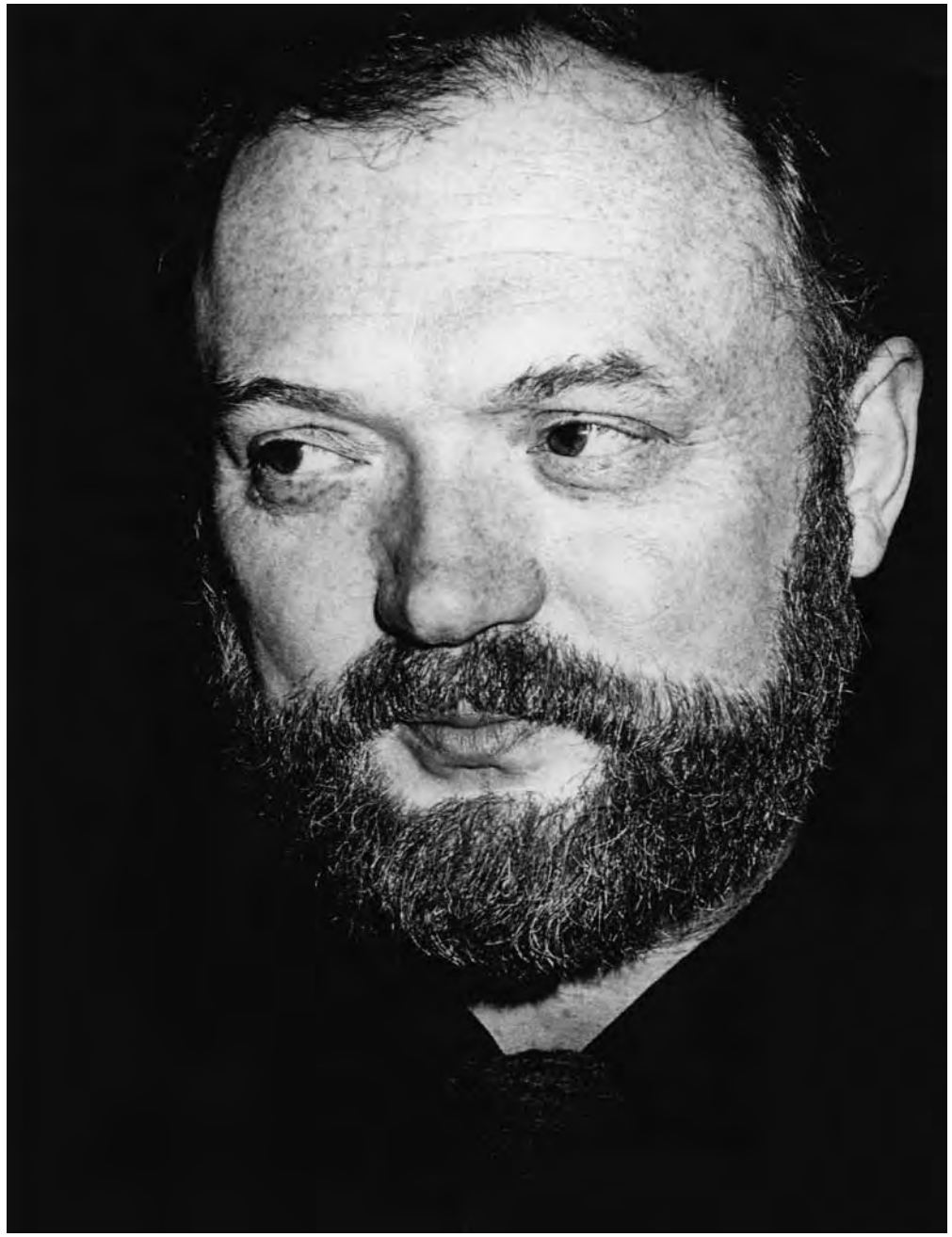
Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wurden für die stets prächtig bebilderte Berliner Buchreihe renommierte Fotografen beauftragt, darunter Helga Schmidt-Glassner und Lala Aufsberg. In den zum Schluss mehr als 150 publizierten Bänden dieser neben dem „Dehio" (Georg Dehio – Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler) erfolgreichsten Buchreihe des Berliner Verlags fehlt kaum ein prominenter Fotograf, dessen Werke nicht in Marburg gesammelt worden wäre. Zu den illustren Lichtbildnern der Buchreihe, die bei Foto Marburg vertreten sind, gehören neben den beiden erfolgreichsten Fotografinnen Helga Schmidt-Glassner und Lala Aufsberg der „Burgenfotograf" Walter Hotz, oder auch Michael Jeiter, der vor allem in Aachen, Düsseldorf, Koblenz und Trier für die Reihe unterwegs war. Der in der Postkartenproduktion von Foto Marburg über Jahrzehnte besonders gut vertretene und damit beim Publikum beliebte Fotograf und ehemalige Weimarer Hochschullehrer Walter Hege war bei der Buchreihe „Deutsche Lande – Deutsche Kunst" ebenfalls mit von der Partie, spezialisiert auf bayerische Barockkirchen und die Kleinbildkamera. Kulturelle Monumente auf dem 1949 neu gegründeten Staatsgebiet der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) blieben in der unter dem unveränderten Titel „Deutsche Lande – Deutsche Kunst" fortgeführten Buchreihe erwartungsgemäß unberücksichtigt, ebenso die Monumente der ehemaligen deutschen Gebiete in Ostmitteleuropa. Solche politisch bedingten Auffälligkeiten, Verdichtungen und Fehlstellen sind im heutigen Marburger Sammlungsbestand ebenfalls gut nachvollziehbar. Erst nach dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland 1990 änderte sich auch in Marburg vieles. Man unternahm nun wieder Fotokampagnen auf dem Gebiet der ehemaligen DDR, und wie bereits seit den 1980er Jahren verstärkt im europäischen Ausland, von Süditalien bis hin nach Georgien. Und in Leipzig half man 1991 dem K. Saur Verlag, das Allgemeine Künstlerlexikon mithilfe des bei Foto Marburg entwickelten Datenbanksystems neu in Schwung zu bringen, bis heute erfolgreich.

1993 gelang mit Hilfe der Stiftung Volkswagenwerk die Einrichtung einer Professur für Informatik in der Kunstgeschichte. Mit dieser Professur wurde dem Bildarchiv Foto Marburg ein eigener Lehr- und Forschungsauftrag an die Seite gestellt, ohne den die erfolgreichen Entwicklungen gerade im Bereich der digitalen Sammlungsdokumentation nicht denkbar gewesen wären. Erst durch diese Konstruktion vervollständigte sich das Bildarchiv Foto Marburg zu einer Forschungs- und Serviceeinrichtung mit einer wissenschaftlichen Spezialsammlung zur Kunst in europäischen Ländern und im Mittelmeerraum, von der Antike bis zur Gegenwart. Von einem nationalen Sammelauftrag war schon lange keine Rede mehr, aber auch nicht von Weltkunst oder gar einer globalen Kultur. Verfolgt wird indessen ein rein pragmatischer Ansatz, der quer zu solchen Zuschreibungen steht, die eher vom hitzigen Diskursgeschäft geprägt sind und weniger aus einer ernsthaften Forschungsbilanz entspringen. Seit 2004 bewegen sich die eigenen und beauftragten Fotografen entlang von ausschließlich forschungsinduzierten Gelegenheiten quer durch Europa, von Venedig bis Belgien oder von Wien bis Segovia und Madrid. Jedoch überdauert von den historischen institutionellen Kraftfeldern ein wesentlicher Aspekt, den man immer wieder neu ausdeuten muss, und zwar die Zentrumsfunktion, eine nach außen hin strahlende Bündelung von Sammlungstätigkeit und Medientechnik, von Fachkompetenz und forschender Wissensvermittlung im Kulturerbe-Bereich, spezifisch in der Domäne Kunstgeschichte. Es war der Wissenschaftsrat, der bereits 1960 Foto Marburg in eine Liste von auszubauenden Hochschuleinrichtungen eintrug und eine Zentrumsfunktion auf dem „Sondergebiet" der kunstgeschichtlichen Dokumentation zubilligte. Und wiederum war es der Wissenschaftsrat, der 2015 einen Neubau zur Förderung empfahl, so dass jüngst mit entsprechenden Planungen begonnen werden konnte.

Dieses besondere und andererseits auch hinreichend allgemeine und daher dynamische Profil von Foto Marburg wird seit einigen Jahren neu zur Geltung gebracht, indem die Forschungsintensität zunimmt, unter Fortentwicklung der Sammlung und Weiterentwicklung der Serviceleistungen. Im heutigen Spartenvergleich kommt dem „Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg", wie der aktuelle amtliche Name lautet, eine Sonderstellung zu. Obwohl sein Rechtsträger eine Universität ist, ist es kein Universitätsarchiv, sondern in seinem Kern eine wissenschaftliche Sammlung. Mitunter entspricht das mit einer allen Gedächtnisinstitutionen eigenen historischen Endgültigkeit betriebene Verwalten von Bildmaterialien, wozu auch Vor- und Nachlässe von Fotografen gehören, einer würdigen Aufgabe eines Staatsarchivs. Doch Foto Marburg fehlt der hoheitliche Auftrag und somit die Eingliederung in die Verwaltungsordnung staatlicher oder kommunaler Archive. Der vom Museum her bekannte Dreisprung aus Sammeln, Bewahren und Vermitteln umreißt wichtige Kernaufgaben, doch anders als an Museen ist das Medium Fotografie, wie es bei Foto Marburg verstanden und praktisch gehandhabt wird, weder ein reines Arbeitswerkzeug der kunsthistorischen Dokumentation noch gerät es unter prinzipiellen

Kunstverdacht. Vielmehr ist die Fotografie in ihrer dokumentarischen Funktion, ihrer medialen Eigenlogik und ihrem monumentalem Wert das originäre Sammlungsgut, das man als solches zugegeben erst seit wenigen Jahren seinerseits dokumentiert, also nicht nur inventarisiert und katalogisiert. Die in angewandter Forschung ermittelten Verfahren der wissenschaftlichen Dokumentation galten zuvor nur den fotografierten Bau- und Kunstwerken, nun aber stehen auch und gerade die fotografischen Aufnahmen selbst im Mittelpunkt der dokumentarischen Tätigkeit. Die noch immer mit dem historischen Begriff „Fotokampagnen" bezeichneten Aktivitäten der Fotografen sowie das Erheben von Inventarisierungsdaten zu Bau- und Kunstdenkmälern erinnern an die Tätigkeiten von Denkmalämtern, obwohl Foto Marburg kein einziges Denkmal verwaltet, sondern nur Fotografien der gebauten Monumente. Die seit Jahren sehr erfolgreichen informationstechnischen Aktivitäten mit dem Ziel der gemeinsamen Informationserschließung in zunehmend bibliothekarisch geprägten Datenverbünden verweisen auf die Leistungen eines Bibliotheksservicezentrums, aber Foto Marburg selbst ist keine Bibliothek. Mit dem Online-Angebot von mehr als 2 Millionen Fotografien verbindet sich die Tätigkeit von kommerziellen Bildagenturen, aber als eine öffentliche Einrichtung wacht Foto Marburg über die berechtigten Interessen von Rechteinhabern und vertreibt Bildrechte gegen vertretbare Gebühren lediglich zur anteiligen Deckung von Selbstkosten und ist ansonsten den Maßgaben von Open Access verpflichtet. Mit seinem weitreichenden Aufgabenspektrum positioniert sich das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg – heute in einem komplexen institutionellen Netzwerk, und zwar jenseits von Spartengrenzen. Diese flexible und multilaterale strategische Orientierung lässt auch in der Zukunft vielerlei Anschlussmöglichkeiten zu. Die aktiven Felder gelten der Erforschung der Geschichte, Praxis und Theorie der Überlieferung von visuellem Kulturgut, insbesondere die Erkundung der damit verbundenen medialen Transformationsprozesse, der Bedingungen des Speicherns von Wissen in visueller Form, der Bedeutung der Erinnerung visueller Kultur in der Gesellschaft. Die Überlieferung von Fotografien in Archiven kann nur mit den höchsten Ansprüchen garantiert werden, und dies geschieht zuverlässig nur in der beständigen historisch wie theoretisch reflektierten institutionellen Selbstdeutung. Dass der eigene aktuelle Forschungsauftrag genau diesen zukunftsfähigen Fokus nicht nur erlaubt, sondern ihn sogar auf breiter Basis ermöglicht, kann zu den Glücksmomenten einer Gedächtnisagentur gerechnet werden.

Seite 86/87: Florence Henri aus Paris an Käthe Schmitz-Imhoff, 1953. Die Künstlerinnen kannten sich seit ihrem gemeinsamen Besuch der Malschule von Johann Walter-Kurau in Berlin Anfang der 1920er Jahre. Florence Henri, genannt Monti, wurde insbesondere als Fotografin bekannt. NL Käthe Schmitz-Imhoff, RAK



Herbert Falken, 1978. Fotograf unbekannt. VL Herbert Falken, RAK

Paris 9. Sept. 53.

Meine liebe Käthe.

Ich will dir schnell antworten ehe ich wieder abfahre am 15ten Sept. nach Spanien, ich weiss noch nicht wohin ich gehe aber wahrscheinlich sehr südlich. ich gehe zuerst mit Maywald (dem Photographen) nach Tanjer, glauben wir im Wagen, & dann will ich irgendwo ein Haus mieten. ich bleibe bis 15te November also versuche doch bitte zu kommen. vielleicht wieder Altea nahe Alicante wo es noch schön warm ist bis Mitte November. ich schreibe dir sofort wenn ich etwas gefunden habe. es wird wohl meine letzte Reise nach Spanien sein, ich habe es satt dort. war zuviel da & Renne alles zu genau & das Essen so schlecht

2.) aber wenn du Kämest könnten wir abends ja öfter bei mir etwas kochen. Fisch ist überall sehr gut. es tut mir so leid daß du so krank warst. Gesundheit (+ etwas Geld!!!) ist doch das wichtigste in unserem Alter. ich hatte jetzt ein Portrait Vater & Sohn & so hübsch geworden daß ich mich auch wundere nicht mehr zu tun zu haben. ich hatte auch manchmal verkauft aber ein Jahr schon nichts! Grete Willers möchte ich schrecklich gerne wiedersehen! Madelen ist im Süden mit Muschi, sie malen beide, ziemlich amateurisch. Also, liebe Käthe, schreib mir gleich hierher die Post wird nachgesandt.

Viele Grüsse & viele Wünsche für eine gute Gesundheit.

dein Wunsch.

mir geht es gut aber ich bin so nervös leider, irgendetwas fehlt mir vielleicht! od. zuviel rauchen & Thé.

Das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe im Gespräch mit Jürgen Wilde

Die Foto-Sammlung von Ann und Jürgen Wilde zählt zu den profiliertesten Sammlungen in Deutschland. Bislang im Rheinland beheimatet, findet die letzte bedeutende Privatsammlung nun als Stiftung in München einen dauernden Platz in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Bedeutende Fotografien der klassischen Moderne, beispielsweise von Florence Henri, Germaine Krull oder August Sander gehören zu der Sammlung wie Arbeiten zeitgenössischer Fotografie von Bernd und Hilla Becher, Lee Friedlander oder David Hockney. Einen eigenen komplexen Schwerpunkt bildet das umfassende Archiv von Negativen, Originalabzügen und Schriftunterlagen zu Karl Blossfeldt und Albert Renger-Patzsch.

RAK: Durch welchen eindrücklichen Impuls und wann wurden Ihre Interessen an der Fotografie als Kunst geweckt?

J. W.: Während meiner Gymnasialzeit in Grevenbroich in den 1950er Jahren habe ich in Arbeitsgemeinschaften von der Aufnahme bis zum fertigen Papierabzug alles Notwendige über die Fotografie gelernt und praktiziert.
Doch erst während meiner Studienzeit an der Höheren Fachschule für Photographie zu Beginn der 1960er Jahre in Köln und als Mitarbeiter der photokina-Bilderschauen der Kölner Messe wurde mir beim Studium der damals zugänglichen Fotoliteratur, Bildbände über die Werke bekannter Fotografen und zur Geschichte der Fotografie, bewusst, dass Fotografien nicht nur die technischen Möglichkeiten einer Kamera zeigen, was ja mit den photokina-Bilderschauen neben der Geräte-Messe beabsichtigt war, sondern eine eigene Kunstform sind, die in sehr hohem Maß von der Persönlichkeit des Fotografen abhängt.

RAK: Wann und mit welchem anfänglichen Konzept begann die Arbeit Ihrer Kölner Galerie?

J. W.: In Europa gab es zu Beginn der 1970er Jahre zwei Zeitschriften, die sich fast ausschließlich mit der Fotografie als künstlerisches Bildmedium beschäftigten und sie vielschichtig und international vorstellten. Es war die in Luzern verlegte Zeitschrift *camera* und die Zeitschrift *creative camera* in London, die uns, meiner Frau und mir, neben den damals noch überschaubaren Buchpublikationen Anregungen für das Programm der Galerie der ersten Jahre nach Gründung im Januar 1972 gaben.
Vor allem aber war es der Aufsatz von Walter Benjamin *Kleine Geschichte der Photographie* von 1931, in der er u.a. über Karl Blossfeldt, Germaine Krull und August Sander schreibt.

RAK: Welche anderen Galerien für Foto-Kunst gab es zu der Zeit in der Bundesrepublik Deutschland?

J. W.: Zur Zeit unserer Galeriegründung waren wir die einzige Galerie, die ausschließlich die bis dahin bekannte traditionelle Form der Fotografie ausstellte, wie man sie von Albert Renger-Patzsch oder August Sander kannte.
Daneben lernten wir auf den Kunstmärkten, die ja auch in Köln zum ersten Mal stattfanden, in der Konzeptkunst eine neue Richtung der Fotografie kennen, die das Bildmedium technisch perfekt nutzte, aber andere Absichten verfolgte, die sich zu der Zeit nicht mit unseren Ausstellungsabsichten deckten. Hier möchte ich als Beispiel Bernd und Hilla Becher nennen.

RAK: Mit welchen anderen Foto-Galerien in Europa oder in USA konnten Sie fruchtbar kooperieren?

J. W.: Nach uns gab es zahlreiche Versuche von Galeriegründungen mit dem Schwerpunkt Fotografie. Wir gaben Ratschläge und Hilfestellungen manchmal in Form von Ausleihen oder sogar von kompletten Ausstellungen. Nur eine für uns wichtige Zusammenarbeit möchte ich nennen, es war die mit der in Paris und New York ansässigen Galerie von Ileana Sonnabend, die über uns die sog. traditionelle, klassische Fotografie wie die von August Sander, Albert Renger-Patzsch und Karl Blossfeldt in ihr Programm aufnahm, neben den schon erwähnten Konzeptkunst-Künstlern Bernd und Hilla Becher oder Christian Boltanski.

RAK: Welche Epochen der Fotografie, welche Themen oder Stiltendenzen bildeten Schwerpunkte Ihrer Galeriearbeit?

J. W.: Unsere Schwerpunkte waren die 1920/1930er Jahre europäischer Fotografen wie Karl Blossfeldt, Florence Henri, Germaine Krull, Albert Renger-Patzsch, August Sander u.a. und die uns durch die genannten Zeitschriften bekannt gemachten zeitgenössischen amerikanischen Fotografen wie Lee Friedlander, Ralph Gibson, Les Krims und Duane Michals. Aber auch junge deutsche bzw. europäische Fotografen erhielten in unserer Galerie die Chance einer Ausstellung aufgrund von Gesprächen und nach Vorlage ihres Portfolios. Hierbei waren die Stiltendenzen sehr unterschiedlich.

RAK: Betrachten Sie das gegenwärtige Profil Ihrer Sammlung als abgeschlossen oder noch ausbaufähig?

J. W.: Ein Sammler kann die Werkgruppe eines Künstlers für sich als abgeschlossen betrachten und erwirbt keine weiteren Stükke hinzu. Besteht eine Sammlung aus Werken verschiedener Fotografen und Epochen, wie dies bei uns der Fall ist, dann möchte man die Bildgruppe zu einem Thema gerne erweitern. Die künstlerische Aussage eines Fotografen und auch die stilistische Umsetzung eines Themas werden meist erst in einer Serie von Arbeiten deutlich. Das bedeutet, dass unser Interesse darin besteht, die Bildgruppen auszubauen und neue bzw. unbekannte Arbeiten hinzu zu erwerben.

RAK: Wie haben sich Galeriearbeit und das Sammeln gegenseitig durchdrungen?

J. W.: Die Galeriearbeit forderte auch die schmerzliche Trennung von bedeutenden Werken. Der Verkauf ist ja der Sinn und Zweck einer Galeriearbeit. Doch das Ausstellungsprogramm muss nicht immer mit dem Konzept der Sammlung identisch sein. Die Sammlung kann andere Schwerpunkte haben. Und dann bietet die Fotografie ja die Möglichkeit der Auflage oder aus früheren Zeiten die mehrfachen und auch unterschiedlichen Abzüge eines Bildes.

RAK: Haben Sie in Ihrer Galerietätigkeit auch gezielt Fotografen aufgebaut?

J. W.: Das geschieht zwangsläufig durch die Ausstellung eines Fotografen in der Galerie und in den von uns organisierten und belieferten Ausstellungen in europäischen Kunstinstituten wie Kunstvereinen, Museen und auch Galerien. Des weiteren durch Leihgaben, Teilnahme an Kunstmärkten und Publikationen. Letztendlich hängt es vom Ehrgeiz des Künstlers ab, diese Chancen mit guten und neuen Arbeiten überzeugend zu nutzen. Man kann sagen, dass wir z.B. Gabriele und Helmut Nothhelfer, aber auch Duane Michals, Ralph Gibson und Les Krims durch unsere Arbeit bekannt gemacht und „aufgebaut" haben.

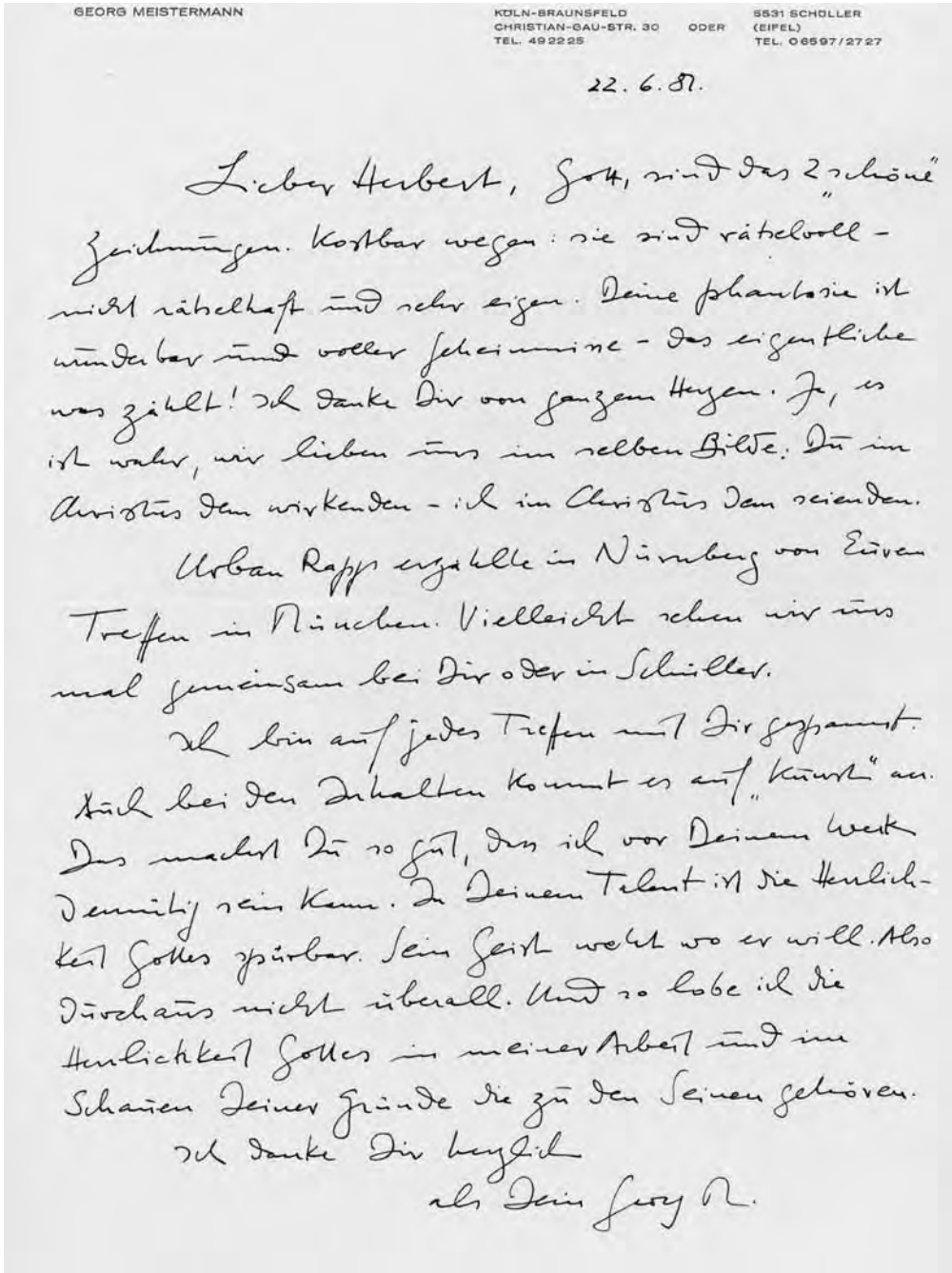
RAK: Warum haben Sie Mitte der 1980er Jahre Ihre Galerie aufgegeben?

J. W.: Mit dem Erwerb der Nachlässe von Karl Blossfeldt und Albert Renger-Patzsch haben wir uns in der Verantwortung gefühlt, diese nicht nur wirtschaftlich zu nutzen, sondern mit viel Aufwand an Zeit und Mitteln zu wissenschaftlichen Archiven auszubauen und zugänglich zu machen. Diese Absicht wird besonders mit unserem Antrag an den Kultusminister von Nordrhein-Westfalen dokumentiert, diese Archive 1991 in die Liste national wertvoller Archive eintragen zu lassen. Das Sammeln, die Ausstellungen, Publikationen, Dissertationen und die geschichtlichen Forschungen für und mit den beiden Archiven werden nie enden und unsere ganze Aufmerksamkeit verlangen. So war die Aufgabe der Galerie Ende 1985 notwendig, um diese sehr umfangreiche Arbeit tun zu können.

RAK: Könnten Sie sich vorstellen erneut eine Galerie zu eröffnen?

J. W.: Auch wenn die Sammlung und die Archive sich als Stiftung im Übergang nach München in die Pinakothek der Moderne befinden, Unterbringung und konservatorische Betreuung von dort übernommen werden, sind wir mit der begleitenden Arbeit mehr als ausgelastet. Viele Unterlagen erhalten erst ihren Wert durch unsere nachträgliche Bearbeitung, auch mit den inzwischen zusätzlich erlangten Informationen. Das könnte man neben einer neuen Galeriegründung nicht leisten. Auch scheidet diese Vorstellung aus Altersgründen aus.

RAK: Wir danken Jürgen Wilde für das Interview.



GEORG MEISTERMANN

KÖLN-BRAUNSFELD
CHRISTIAN-GAU-STR. 30
TEL. 492225

ODER

5531 SCHÖLLER
(EIFEL)
TEL. 06597/2727

22. 6. 81.

Lieber Herbert, Gott, sind das 2 schöne Zeichnungen. Kostbar wegen: sie sind rätselvoll – nicht rätselhaft und sehr eigen. Deine Phantasie ist wunderbar und voller Geheimnisse – das eigentliche was zählt! Ich danke Dir von ganzem Herzen. Ja, es ist wahr, wir lieben uns im selben Bilde: Du im Christus Dem wirkenden – ich im Christus Dem seienden.

Urban Rapp erzählte in Nürnberg von Euren Treffen in München. Vielleicht sehen wir uns mal gemeinsam bei Dir oder in Schöller.

Ich bin auf jedes Treffen mit Dir gespannt. Auch bei den Inhalten kommt es auf „Kunst" an. Das macht Du so gut, daß ich vor Deinem Werk demütig sein kann. In Deinem Talent ist die Herrlichkeit Gottes spürbar. Sein Geist weht wo er will. Also durchaus nicht überall. Und so lobe ich die Herrlichkeit Gottes in meiner Arbeit und im Scharen Deiner Gründe die zu den Seinen gehören.

Ich danke Dir herzlich

als Dein Georg R.

Georg Meistermann an Herbert Falken, 1981. Urban Rapp setzte sich als Benediktiner und Prof. für Christliche Kunstgeschichte mit der Symbolik und Bedeutung von Kunst im Kontext zur Liturgie auseinander. Herbert Falken pflege ein freundschaftliches Verhältnis zu Rapp. VL Herbert Falken, RAK

Arno Jansen, Kältezone I, 1983. VL Arno Jansen, RAK

Spuren der Zeit

Der Vorlass Arno Jansen im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe

Jürgen Raap, Kunstjournalist, Köln

Jochen Meyer, bis 2009 Leiter der Handschriftenabteilung im Deutschen Literaturarchiv Marbach, prägte den Begriff „Vorlass". Darunter versteht man archivalisches Material, das jemand bereits zu Lebzeiten einem Museum, einer Bibliothek oder einem Archiv überlässt. Im Falle des Fotokünstlers Arno Jansen sind dies Schul- und Abschlusszeugnisse, Zeitschriften, Kataloge und Skizzenbücher mit kompositorischen Varianten eines fotografischen Motivs wie eine repräsentative Auswahl von Originalfotografien.

Diese Skizzenbücher dokumentieren sehr detailliert die Arbeitsweise, in einem langwierigen Bildfindungsprozess mit Überzeichnungen und Abdeckungen an den Rändern die Wirkung verschiedener Ausschnitte oder Blickwinkel zu erkunden, bis der Fotograf dann aus diesen Variationen eine Auswahl für die Endfassung trifft. Das gleicht der Vorgehensweise eines Malers, der zunächst in mehreren Vorzeichnungen die unterschiedlichen Möglichkeiten auslotet, eine Form im Raum zu erfassen, um alsdann die in seinen Augen perfekte bildnerische Lösung auf die Leinwand zu übertragen.

Arno Jansen, 1938 in Aachen geboren und in Düsseldorf aufgewachsen, legte sein Examen zwar als Bildjournalist ab und arbeitete als Berufsanfänger auch in diesem Metier, aber er hat sich dennoch nie als ein Vertreter der Reportage- oder Dokumentarfotografie begriffen, sondern als Fotokünstler mit einer sehr großen Affinität zur Malerei. In dieser Hinsicht mutet die eingangs beschriebene Vorgehensweise auf den ersten Blick paradox an, denn Jansen ignoriert dabei bewusst den technischen Vorteil der Fotografie gegenüber der Malerei, nämlich den Prozess der Bildherstellung viel schneller abzuwickeln als dies die Ölmalerei erlauben würde. Medienästhetisch stellen seine Arbeiten mithin einen extremen Antipoden zur Schnappschuss-Fotografie der Bildjournalisten dar. So mag es denn auch zunächst einmal nebensächlich sein, wie viele Abzüge von einem Motiv Arno Jansen anschließend konkret in den Verkehr gelangen lässt, denn aufgrund dieses speziellen Bildkonzepts haben seine Fotoarbeiten den gleichen künstlerischen Stellenwert wie ein Gemälde als Unikat.

Die ästhetische und die künstlerische Kongruenz von Form und Inhalt ergeben sich aus einer Synergie zwischen diesem spezifischen methodischen Vorgehen und einer poetischen Bildauffassung, die den auratischen Charakter seiner Arbeiten in allen Schaffensphasen bestimmt. Seine Stillleben und seine Arbeiten über Florales halten Spuren der Zeit und mit der Betonung einer melancholischen Stimmung die Schönheit des Verfalls im Bild fest: In den Stillleben sind z.B. abgeblätterter Lack an Türen oder Fensterbänken, Rostflecken, Schmutz, bräunliche Sengspuren von der Hitze einer Glühbirne im Inneren eines alten Lampenschirms, brüchige, poröse Risse an Lederstiefeln, die mit Feuer in Berührung kamen und dadurch anschließend eine Oberfläche wie das Muster einer Schlangenhaut haben („Relief", 1976), abgefallene und verdorrte Blütenblätter, ein dichtes Geflecht abgestorbener Äste, Staub, der ein Likörglas eintrübt. Ein Glassturz ist vollgestopft mit Tüchern oder Strümpfen, die wie die Windungen eines konservierten Gehirns in einer Sammlung mit anatomisch-pathologischen Präparaten aussehen. Formal folgt Arno Jansen einem Interesse an der Stofflichkeit und Strukturalität von Objekten und deren äusserlicher Veränderung im Laufe der Zeit. Inhaltlich geht es um Verderblichkeit und Vergehen, Auflösung und Verlust, und dies mit jener Sinnbildhaftigkeit, wie sie für das klassische Stillleben als „Memento mori" typisch ist, als Mahnung an die (eigene) Vergänglichkeit. Das Genre des Stilllebens als Darstellung regloser Objekte wird im Französischen als „nature morte" bezeichnet, und Arno Jansen nimmt diesen Begriff wortwörtlich. Jörg Krichbaum stellte 1979 in einem Vernissagenvortrag fest, „daß es das fotografische Stilleben als definierter Träger metaphysischer und symbolischer Inhalte vor Arno Jansen in dieser Form nicht gegeben hat". Denn in der Malerei war seit dem 17. Jh. die Verschlüsselung moralisierender Botschaften durch Allegorisches und Symbolisches im Stillleben weitgehend verloren gegangen – das Prunkstillleben der Barockzeit diente ausschließlich dekorativen und repräsentativen Zwecken, d.h. die illusionistische Trompe-l'œil-Malerei in jener Epoche bemühte sich um eine rein äusserliche Täuschung der Wahrnehmung. In der Geschichte der Stillleben-Fotografie ging es

in den Epochen vor Arno Jansen zumeist nur um die formalästhetischen Aspekte eines Gegenstandes, erst recht in der angewandten Fotografie mit ihren rein technischen Produktaufnahmen für Werbezwecke etc. Bei Arno Jansen hingegen ist eine Vase nicht einfach nur eine Vase im tautologischen Sinne, sondern je nachdem auch ein Verweis auf menschliche Existenz.

In Düsseldorf und an der Essener Folkwangschule studierte Arno Jansen von 1956 bis 1959 zunächst Gebrauchsgrafik, doch als dann 1959 Otto Steinert von Saarbrücken nach Essen kam, wechselte er in dessen neu eingerichtete Fotoklasse. Man kann Jansens Arbeiten durchaus in einer Tradition von Otto Steinerts „Subjektiver Fotografie" begreifen, obwohl er sich später von Steinerts Kunstauffassung emanzipierte und derlei Etikettierungen eigentlich auch nicht mag. 1965 wurde Arno Jansen Leiter des Lehrbereichs Fotografie an den Kölner Werkschulen (die ab 1971 Fachhochschule für Kunst und Design hießen). Man berief ihn dort 1973 zum Professor; und er leitete die Fachklasse „Künstlerische Fotografie" dann bis zur Auflösung dieses Fachhochschulbereichs 1993.

Als er sich vom Vorbild Steinerts zu lösen begann, hat er seit Mitte der 1970er Jahre vor allem im Stillleben eine eigenständige Bildauffassung entwickelt. „Arno Jansens Generalthema ist das *arrangierte Stilleben*: persönlich geformte Ansichten einer morbiden, mit dem kalten Hauch der Stille versehenen Welt. In dieser Welt existieren nur Objekte, keine lebenden Wesen…"[1]. Dabei schafft er es, in der Bildatmosphäre Körperliches und metaphysisch anmutende Entrückung genau auszubalancieren: In der Arbeit „Nature morte à l'araignée" (Stillleben mit Spinne, 1975) z.B. wirkt die Spinne keineswegs völlig leblos, sondern der Betrachter mag glauben, dass sie gerade auf dem Tuch verharrt, das über eine Siebschüssel gebreitet ist. Gleichzeitig aber verleiht die Drapierung des Tuches dem Sujet etwas Feierlich-Altarmäßiges. In ähnlicher Weise verbindet der Fotograf in der Aufnahme eines Heizkörpers mit Damenstrümpfen zwischen den Rippen („Die Verflossenen II", 1975) Erotik mit einer düster angelegten, fast schon surrealen Romantik, in die auch Ängste und Aggressionen mit einfließen. Diese beiden Beispiele verdeutlichen in besonders augenfälliger Weise Jansens Prinzip einer inszenierten Fotografie, in der er als Fotograf genauso eine eigene Wirklichkeit schafft wie ein Maler in seinen Bildern. „Wedding Day" schlug Eduardo Paolozzi, damals Jansens Professorenkollege an den Kölner Werkschulen, als Titel für eine Aufnahme von Schnecken an einem Glassturz vor, auf dessen Oberfläche sie ihre Schleimspuren hinterlassen. Durch die Ausleuchtung und die Modellierung von Kontrasten, durch eine Differenzierung von Grauwerten, Betonung raumdefinierender Linien etc. generiert Jansen auf der formalen Ebene eine eigenständige Realität. Inhaltlich werden Knäuel von Damenstrümpfen in einem Pissoirbecken oder ein drapierter weißer Spitzenhandschuh, dessen Finger sich in die „Tentakeln" (1979) eines Oktopus ausbreiten, zu Chiffren. Es sind anthropomorph und surreal angelegte semiotische Momente für Vergeblichkeit und Hoffnungslosigkeit, für Fatales, weibliche Eleganz und für Sinnlichkeit in einer existenzialistischen Dimension.

Auch bei Jansens Porträts geht es niemals um eine naturalistisch-objektive Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern immer um die bildhafte Deutung einer Person zum allgemeinen künstlerischen Thema „Figur im Raum". Solch eine subjektive Sicht der Dinge artikuliert er vor allem in der Lichtführung, wenn z.B. beim Porträt einer Frau in einem Türrahmen („M. D.", 1989) die kompositorisch wichtigen vertikalen Linien des Rahmens formal noch einmal in einem länglichen Schatten aufgenommen werden, der über die Körpermitte als dunkler Streifen bis zu den Füßen verläuft: rechts und links von diesem Schatten sticht das helle Kleid kon-

Arno Jansen, Die Verflossenen II, 1975. VL Arno Jansen, RAK

Arno Jansen, M. D., 1989. VL Arno Jansen, RAK

trastiv um so deutlicher hervor, und zugleich wirkt die Figur dadurch gestreckter. Auch bei vielen anderen Porträts hat Arno Jansen die Ausleuchtung fast immer so arrangiert, dass helle Hautpartien und die dunkle Kleidung Schwarz-Weiß-Kontraste bilden, welche die Bildatmosphäre eher „unwirklich" anmuten lassen. Diesen Effekt erreicht er, indem er „auf ausgeprägte Schattenwürfe zugunsten eines fein abgestuften, die Nuancen auskostenden Spektrums vielfältiger Grautöne" verzichtet, wie Klaus Honnef schreibt.[2]

In solchen Bildern mit ihrer „unbestechlichen Schärfe", wie es Rüdiger Müller formulierte, wird in pointierter Weise ein weiblich-erotisches Moment betont, doch diese Frauen wirken durch das markante Licht-Schatten-Spiel gleichermaßen zumeist statuarisch und bisweilen sogar streng, in jedem Falle aber selbstbewusst.[3] Gabriele Honnef-Harling attestierte dem Fotografen, bei diesen Porträts sei er selbst zugleich „immer auf der Suche nach der eigenen Identität".[4] Damit verweist sie auf eine psychologische Komponente, die über die bekannte klassische Funktion des Porträts, jenseits der Erfassung der Physiognomie eben auch das (innere) Wesen einer Person zu ergründen, weit hinaus geht. Die gleiche intensive Beobachtung, die Arno Jansen beim Arrangement seiner Stillleben leistet, führt auch bei diesen Porträts zu einer spannungsvollen Intensität, oder besser: Verdichtung, und so sieht Klaus Honnef in diesen Fotoarbeiten „etwas eigensinnig Magisches". Er meint damit eine „untergründig spürbare Spannung" und Kraft in den Bildern.

Aber dennoch sind es zugleich „Porträts, die nicht den Eindruck erwecken, als wollten sie die Seele ihrer Modelle dingfest machen oder… deren Charakter enthüllen…" Stattdessen sei vielmehr ein „Klima unverkennbarer Distanz" zu bemerken, bedingt durch die „betonte Zurückhaltung des Fotografen".[5] Wohl nicht zufällig entstanden diese Porträts in den 1980er Jahren unter Zeitumständen, die in der Kunst sehr stark durch die Strategien der Selbstbefragung in der Performance und durch die Konstruktion individueller Mythologien in der künstlerischen Spurensuche geprägt waren. „…auch ihre Kleidung sagt weniger über die Frauen selbst aus, sondern viel mehr über die ästhetischen Vorstellungen des Fotografen".[6] Diese ästhetischen Vorstellungen ergeben sich aus einer Vorliebe für das Leise, Behutsame, Introvertierte – Arno Jansens hochsensible Porträts sind das genaue Gegenteil zu der zumeist grellen, oberflächlichen und entblößenden Event-Fotografie, mit der heutzutage die Smartphone-Generation die Internet-Foren überschwemmt.

Nicht künstlerisch inszenierte Situationen, sondern vorgefundene Bildmomente umfasst eine Werkreihe über zwei Pariser Friedhöfe aus den späten 1970er Jahren mit einem Blick in die Zugänge zu den Grabkammern. Es sind durchweg Blitzlicht-Aufnahmen durch die Gitter oder geöffneten Türen. Erstmalig entschied sich Arno Jansen bei diesen Motiven für die Farbfotografie, wobei er allerdings koloristische Effekte bewusst vermied, um stattdessen mit einer einheitlichen sepiafarbenen Tönung die morbide Atmosphäre zu verstärken. Die mythische Verbindung von Eros und Tod hat vor allem in der Grabmalsplastik des 19. und frühen 20. Jh. vielfältigen Ausdruck gefunden, und so knüpft diese Werkreihe mit zwingender Logik inhaltlich an die voraufgegangenen Arbeiten an. „Der Tod beendet alle Änderungen und Wechselfälle des Lebens, er friert die Liebe und das Begehren gleichsam in einem bestimmten Zustand ein, konserviert einen Moment des Glücks… Der Tod zerstört zwar den… physischen Körper, er bewahrt aber die Erinnerung an den Körper vor Verfall und Vergänglichkeit im Sinne eines kontinuierlichen Alterungsprozesses… Und selbst jene, die alt sterben… wollen sich selbst und anderen in „unvergänglicher" Erinnerung bleiben…". Daher seien auf solchen Friedhöfen die Figuren der Grabmalplastik „zeit-

los schön in Stein gemeißelt… Der Tod wird vom Sinnbild der Vergänglichkeit zur Ermöglichung der Unvergänglichkeit der Liebe und der Erotik…", schreibt Theresia Heimerl über die kulturgeschichtlichen Ausformungen des Verhältnisses zwischen Liebe und Tod.[7] Die Ansichten dieser Eingänge zu den Grabgruften kommunizieren eine elegische Grundstimmung nicht nur im äusserlichen atmosphärischen Sinne durch den spezifischen Umgang mit der Farbfotografie, sondern ebenso auf der semantischen Ebene.

Dieser Einsatz der Farbfotografie stellt in Jansens Gesamtwerk zunächst eine Ausnahme dar, denn in den 1980er Jahren bevorzugt er wieder vermehrt harte S/W-Kontraste. „Kältezone 1+2" (1983) verunklart den Raum. Eine horizontal verlaufende Linie suggeriert dem Betrachter zwar räumliche Orientierung, aber man kann dennoch keine konkrete Landschaft erkennen. Wo Arno Jansen später dann doch wieder Farbfotografie aufgreift, bekommt die Farbe freilich nur in ganz wenigen Arbeiten einen ästhetischen Eigenwert zugewiesen, z.B. als große, monochrome Farbfläche. In den meisten Fällen bleibt sie semiotisch immer an das gegenständliche Sujet der Bildaussage gekoppelt, wie etwa bei der bauchigen grauen Vase, aus deren Öffnung der Stengel einer orangefarbenen Blume herunter hängt, oder auch bei der bläulich-violett schimmernden Vase auf einem blau lackierten Fensterbrett mit durchscheinendem Weiß an den Kanten dort, wo der Lack abgeblättert ist. Bei diesen farbigen Stillleben geht es also keineswegs um die wahrnehmungspsychologischen Effekte von „Buntheit", sondern um den Ausdruck von Verwitterung. Das Interesse an der Erfassung und Umdeutung von Strukturen, das bereits bei den frühen Arbeiten auffiel, und die unterschwellige sexuelle Konnotation als emotionale Komponente prägt auch bei dieser späteren Werkphase ab Mitte der 1980er Jahre den Charakter von Jansens Fotokunst. Zu einer quasi-surrealistischen Bildsprache gelangt Jansen aber vor allem in den S/W-Collagen mit Glasaugen unter dem Lochmuster eines dünnen Gazestoffes. Hier mag sich der Betrachter an die traumhaften Sequenzen im Frühwerk des Filmemachers Luis Buñuel erinnert fühlen, oder wie man bei seinem Stillleben mit einer Aufreihung von Kugel und Kegeln an ein Gemälde von Giorgio de Chirico denken mag. Auch die Fotomontage mit dem Schuh, aus dessen Hacke ein Kordelgewirr herausquillt wie Gedärme aus einem aufgeschnittenen Körper auf dem Seziertisch, spielt mit dem Prinzip der Verrätselung, Bekanntes und Vertrautes umzudeuten und solchermaßen eine andere Wirklichkeit zu generieren. Es geht bei diesen Arbeiten ebenfalls – wie bei den Friedhofsmotiven – immer um eine Auseinandersetzung mit dem, was von verblichener Existenz als Letztes übrig bleibt. Die Spuren der Zeit offenbaren sich auf der sichtbaren Oberfläche der Dinge, aber was das Mysteriöse dieser Spuren ausmacht, das spielt sich im Kopf des Betrachters ab.

Anmerkungen

1 Jörg Krichbaum, „Arno Jansen – Vergessene Stillleben", in: „Zoom", München, 11/1979, S. 74, *Anm. f. V.: Die Orthografie des Zitats folgt der Schreibweise des Originaltextes*
2 Klaus Honnef, „Auf der Suche nach sich selbst – Bemerkungen zu den Frauenbildnissen von Arno Jansen", in: „Arno Jansen", Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 1990 S. 6
3 Rüdiger Müller, „Chiffren einer rätselhaften Identität – Arno Jansen und das Da-sein der Dinge", in: „Kölner Skizzen", Hrsg. Dietmar Schneider, 2/1983, S. 4
4 Gabriele Honnef-Harling, „Arno Jansen – Porträts", Kat. Kunst im Rathaus-Stadt Wittlich, 1989, S. 7
5 Klaus Honnef, ebenda, S. 5 f.
6 Gabriele Honnef-Harling, ebenda, S. 4
7 Theresia Heimer, „Des Todes Entzückungen. Überlegungen zum Verhältnis von Eros und Tod", zitiert nach: www.querelles-net.de

Arno Jansen, Tentakeln, 1979. VL Arno Jansen, RAK

Mark Mender

Ein deutscher Modefotograf wiederentdeckt

Sabine Krell, Fotografische Sammlung und Dokumentation im Stadtarchiv Bonn

RAK 077. Hinter dieser Signatur verbirgt sich ein bemerkenswerter und ungewöhnlicher Neuzugang des RAK: das Archiv des Modefotografen Mark A. Mender.

Denkt man an führende deutsche Modefotografen der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, fallen zunächst Namen wie Helmut Newton, Regina Relang, und F.C. Gundlach. Mark Mender ist hingegen nur Eingeweihten ein Begriff. Dabei zählte er in den Jahren zwischen 1962 und 1981 zu den erfolgreichsten Vertretern seines Fachs. In dieser Zeit prägte er das Erscheinungsbild der Modefotografie in Deutschland.
Zu Beginn der 1980er Jahre wechselte Mark Mender in den Bereich der Videoanimation. Trotz der beruflichen Neuorientierung bewahrte er wesentliche Teile seines Werkarchivs auf. Doch seine fotografischen Leistungen gerieten in der schnelllebigen Welt der Mode zunehmend in Vergessenheit.

Im Jahr 2013 auf der Suche nach einer geeigneten Institution für die Sicherung, Pflege, Aufarbeitung und Auswertung seines Werkarchivs kontaktierte Mark Mender das RAK, dessen Konzept und Fachkompetenz sein Interesse geweckt hatten. Im RAK wiederum hatte man mit Hilfe der virtuellen Galerie[1] des ehemaligen Fotografen einen ersten Eindruck von dessen beeindruckenden Modefotografien gewinnen können.

Im Frühjahr 2014 bat Mark Mender das RAK zu einem ersten Besuch seines Archivs nach München. Die Sichtung ergab, dass zahlreiche aussagekräftige Unterlagen der zwei Jahrzehnte umfassenden Fotografenkarriere vorhanden sind. Dazu zählen Vintage Prints, Ektachrome, ein geordnetes Negativarchiv, ein Präsentationskoffer mit herausragenden Fotografien, samt Vorführdias, alle Ausgaben der selbst herausgegebenen Modezeitschriften, Belegexemplare mit Fotografien und Modewerbung, eine kleine Artikelsammlung, biografische Zeugnisse, sowie sämtliche Terminkalender dieser Jahre. Anhand dieser umfangreichen Dokumente lassen sich sowohl der Lebensweg als auch die modefotografische Leistung präzise nachzeichnen.

Mark Mender wurde 1933 in München geboren. Er absolvierte nach der mittleren Reife eine Ausbildung als Textilkaufmannsgehilfe in einer Münchner Tuchgroßhandlung. Im Anschluss an den Besuch der Textilfachschule in Lambrecht eröffnete sich Mark Mender eine vielversprechende Karriere in einer Münchner Herrenkleiderfabrik. Innerhalb kurzer Zeit stieg er dort vom Assistenten des Geschäftsführers zum Werbeleiter auf. In dieser Position kam Mark Mender zum ersten Mal mit Modefotografie in Berührung. Er organisierte und plante die erste professionelle Werbekampagne für das Unternehmen. Dazu beauftragte er einen Herrenmodefotografen, dessen Tätigkeit er engmaschig begleitete. Mark Mender beobachtete und analysierte die Arbeitsweise des Profifotografen und die Abläufe während des Shootings genau. Daraufhin entwickelte sich bei ihm der Wunsch, die Bekleidung der Firma selbst zu fotografieren. Mark Mender begann damit, sich als Autodidakt mit (Mode-) Fotografie auseinanderzusetzen. Er eignete sich durch die weitere Beobachtung der Auftragsfotografen, mit Hilfe von Fachliteratur und dem permanenten Training an den Mänteln, Anzügen und Hosen der Herrenkleiderfabrik umfassende Kenntnisse

Mark Mender, Elmendorf Air Force Base, Alaska, USA, 1967. Modefoto des Jahres 1968. VL Mark Mender, RAK

an. Bereits nach einigen Monaten konnte Mark Mender sein Vorhaben, die Bekleidung des Unternehmens eigenhändig zu fotografieren, in die Tat umsetzen. Schon bald wurden weitere Firmen, zunächst aus dem Herrenmodebereich, auf Mark Mender aufmerksam. Die Nachfrage nach seinen Fotografien wuchs beständig.

Zu Beginn der 1960er Jahre entschloss er sich, die Festanstellung als Werbeleiter aufzugeben, um sich vollständig der Modefotografie widmen zu können. Mark Mender war mit seinem eigenen kleinen Studio in der aufstrebenden Modemetropole München bald so erfolgreich, dass er sich innerhalb kurzer Zeit als Modefotograf einen Namen machen konnte.

Mark Mender, Kontaktbogen aus der Serie „bang-bang", Sizilien, 1965. VL Mark Mender, RAK

Mit der Herausgabe seiner eigenen PR-Zeitschrift, *Repräsentanten der Mode*, erlangte Mark Mender darüber hinaus einen überregionalen Bekanntheitsgrad und konnte sich fest in der ersten Reihe der Modefotografen etablieren. Für die *Repräsentanten der Mode* reiste Mark Mender um die halbe Welt. Er suchte und fand auf fünf Kontinenten die ungewöhnlichsten Orte, um Mode aus Deutschland mit dem ihm eigenen Stil in Szene zu setzen. Ob Libanon, Japan, Bali, Mexiko oder Alaska kein Ort war zu weit, keine Mühe zu groß. Selbst ein (unverschuldeter) Gefängnisaufenthalt in der Türkei konnte Mark Mender nicht davon abhalten, für seine Auftraggeber die erwarteten erstklassigen Modefotos zu erstellen.

Auf seinen Reisen musste Mark Mender viele Abenteuer bestehen und Herausforderungen meistern. Auf diese Weise wurde Mark Mender in den Tageszeitungen etlicher Länder selbst zum Protagonisten und fand sich mehrmals auf den Titelseiten wieder. Dies galt auch für eine Fotoreise nach Alaska. Als erster deutscher Modefotograf begab sich Mark Mender im März 1967 für zwei Wochen in den nördlichsten Bundesstaat der USA, um vor Ort Skimode von Bogner zu fotografieren. Dies war insofern eine Premiere, als Winterkleidung aus Kostengründen vor allem in den bekannten Skigebieten der Alpenregion fotografiert wurde. Mit der Fotoproduktion in Alaska setzte Mark Mender neue Maßstäbe. Die klimatischen Bedingungen verlangten dem gesamten Team einiges ab. Mark Mender kämpfte mit Schneeverwehungen und legte sich trotz eisiger Kälte für etliche Aufnahmen auf den Boden. Das Model, Bernadette Reinhardt aus Paris, durfte auch bei arktischen Temperaturen nicht zittern und die 16 Schlittenhunde des Fototeams waren ruhiges Herumstehen nicht gewohnt und wollten sich lieber bewegen. Auch technische Herausforderungen mussten gelöst werden. So waren die Kameras kaum noch einstellbar, da die Objektivverschlüsse trotz Vorbereitung mit Spezialöl nur noch eingeschränkt funktionierten.

Ein Kabinettstück gelang Mark Mender in Alaska mit einer Serie, die auf der Elmendorf Air Force Base entstand, dem Hauptquartier der US-Luftwaffe in der Region. Dieser Militärstützpunkt war von besonderer Bedeutung, da von ihm aus sämtliche Radarstationen an der Grenze zu Russland versorgt wurden. Ursprünglich war die Militärverwaltung nicht bereit, ihm die Base als Aufnahmeort zur Verfügung zu stellen. Mark Mender gelang es jedoch, den örtlichen Kommandanten an einem Abend in dessen Club ausfindig zu machen. Am folgenden Tag erhielt der Fotograf die Fotogenehmigung für den Luftwaffenstützpunkt. Die Soldaten zeigten sich sehr kooperativ. Sie stellten sich als Statisten zur Verfügung, liehen dem Model den offiziellen Pilotenhelm der US-Luftwaffe und fuhren die damals noch junge Lockheed C-130 Hercules, eine Militärtransportmaschine, in eine für das Fotografieren geeignete Position. In dieser Situation entstand jene Aufnahme, die von einer Jury einige Monate später zum Modefoto des Jahres 1968 gewählt werden sollte.

Ein weiteres Unternehmen mit dem Mark Mender eine intensive Kooperation verband, ist die Firma Silhouette. Von der zweiten Hälfte der 1960er Jahre an bis zu dem selbstgewählten Ende seiner Karriere, 1981, war er fortlaufend für den österreichischen Brillenhersteller tätig. Die Arbeiten für Silhouette wurden in internationalen Zeitschriften veröffentlicht und kamen darüber hinaus weltweit als Werbung in den Geschäften zum Einsatz. Für das Kundenjournal, Silhouette Journal Couture, kreierte Mark Mender nahezu sämtliche Titelbilder und fotografierte eine Vielzahl der Modestrecken und Bildreportagen.

1970 bezog er in Ottobrunn bei München eines der größten und modernsten Fotostudios Europas, das nach seinen eigenen Entwürfen eingerichtet wurde. Selbst die Fachpresse berichtete über das Studio und dessen Ausstattung. Das neue Studio bot Mark Mender noch mehr Möglichkeiten, die Grenzen der analogen Fotografie auszutesten und überraschende Bildlösungen zu kreieren. Auf diese Weise gelang es ihm beispielsweise Mehrfachbelichtungen und Frontprojektionen auf ein technisches Niveau zu heben, das sich von Berufskollegen kaum mehr erreichen ließ.

Mark Mender, Studioaufnahme der Sonnenbrille FUTURA 571 von Silhouette, München, 1973. VL Mark Mender, RAK

Die Ergebnisse seines Einsatzes widerspiegeln sich in dem wachsenden wirtschaftlichen Erfolg, fachlicher wie künstlerischer Anerkennung und der Verleihung von Preisen. 1965 wurde ihm die Texport-Trommler-Medaillie verliehen, die als „Oscar der Textilbranche" anerkannt war. 1968 wurde er für das „Modefoto des Jahres 1968" prämiert. Im selben Jahr lud ihn die Agfa für eine aufwändige Präsentation auf die photokina ein. 1969 gründete er gemeinsam mit den Berufskollegen Walter E. Lautenbacher, Robert Häusser und Willi Moegle den Bund Freischaffender Foto-Designer e.V. (heute Berufsverband Freie Fotografen und Filmgestalter e.V.). Der BFF wirkte über Jahrzehnte als einflussreicher wie elitärer Berufsverband, der seinen Mitgliedern einen Berufsweg jenseits des Innungswesens und des Meisterzwangs sicherte. 1973 berief ihn Leo Fritz Gruber in die DGPh.

Für seine Auftraggeber fotografierte Mark Mender das gesamte Repertoire – von der Konfektion bis zur Couture. Zu seinen Kunden zählten teilweise noch heute bekannte Marken neben Bogner und Silhouette auch Peek & Cloppenburg, Triumph, Betty Barclay und Nino.

Dank seiner harten Arbeit, dem unermüdlichen kreativen Strom und der Begeisterung für technische Innovationen gehörte Mark Mender stets zu den Vordenkern und Trendsettern an der Schnittstelle von Kunst und Kommerz. Er befand sich mit seinen Fotografien ständig am Puls der Zeit, um ihr nicht selten auch einen Schritt voraus zu sein. Genau diese Begeisterung für den Fortschritt und technische Entwicklungen führte Mark Mender weg von der Modefotografie und hin zum Videofilm und der Computeranimation. Auch in diesem Bereich war dem Entrepreneur ein hohes Maß an Erfolg beschieden. Im Jahr 2006 erhielt Mark Mender auf der photokina die renommierte ITVA-Pyramide für sein Lebenswerk. Es folgen Fotoausstellungen in Berlin (2012) und Düsseldorf (2013).

Zudem greifen Firmen wie Bogner und Silhouette noch heute für ihre Kampagnen auf die Fotografien von Mark Mender zurück.

Die nachhaltige Aktualität, Bedeutung und künstlerische Qualität des Schaffens von Mark Mender ist unstrittig. Umso erstaunlicher ist es, dass sein Werk bisher noch keinen Eingang in die wissenschaftliche Betrachtung deutscher Modefotografie gefunden hat. Mit der Übernahme und Pflege des Archivs von Mark Mender bietet das RAK den geeigneten Rahmen, um diese wichtige Forschungslücke mit einer Dissertation zu schließen und den bisherigen Wissensstand um einen bedeutenden Protagonisten zu ergänzen. Die erste Bearbeitung im RAK konzentriert sich auf die konservatorische Betreuung des Archivs von Mark Mender, um diesen wertvollen Schatz auch für nachfolgende Generationen bewahren und zugänglich machen zu können.

Anmerkungen

1 http://www.fashion-photography-gallery.com/information/pavillions/P1/info_P1_01.html

Mark Mender, Studioaufnahme aus der Serie „Ein Pelztraum wird erfüllt", München, 1970.
VL Mark Mender, RAK

Bestandsliste

Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe
Stand: Dezember 2015

Ackeren, Carl van
1906 Köln – 1978 Meckenheim-Merl, Bildhauer

Ackermann, Karl
1898 Düsseldorf – 1938 Düsseldorf, Architekt

Ackermann, Otto
1872 Berlin – 1953 Düsseldorf, Maler

Andernach, Roland Edmund
1897 Beuel – 1960 Neuß, Bühnenbildner, Maler

Auer, Magda Felizitas
1902 Köln – 1990 Farchant, Malerin

Batz, Eugen
1905 Velbert – 1986 Wuppertal, Maler, Fotograf

Bayrle, Alf
1900 Biberach – 1982 Rotthalmünster, Maler

Böttger, Herbert
1898 Krefeld – 1954 Büderich, Maler

Boffin, Hans
1917 Berlin – 1997 Hürth, Bildhauer, Modelleur für Architekturmodelle

Bonato, Victor
1934 Köln, Maler, Objektkünstler, lebt in Niederkassel

Bretz, Julius
1870 Wiesbaden – 1953 Bad Honnef, Maler

Busley, Joseph
1888 Burglahr – 1970 Düsseldorf, Kunsthistoriker

Deutzmann, Willi
1897 Solingen – 1958 Solingen, Damaszierer, Maler, Graphiker

Dienz, Hermann
1891 Koblenz – 1980 Bonn, Maler

Dornbach, Hans
1885 Düsseldorf – 1952 Lippstadt, Maler

Engert, Ernst Moritz
1892 Yokohama/Japan – 1986 Lich, Silhouettenschneider, Graphiker

Ertel, Kurt Friedrich
1919 Landau – 1976 Gießen, Kunsthistoriker

Falken, Herbert
1932 Aachen, Maler, lebt in Kreuzau

Fick, Wilhelm
1893 Köln – 1967 Whitby/Kanada, Maler

Fischer, Clemens
1918 Köln – 1992 Bonn, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Flamm, Albert
1823 Köln – 1906 Düsseldorf, Maler

Gilles, Barthel
1891 Rendsburg – 1977 Wees, Maler

Gottschalk, Ernst
1877 Düsseldorf – 1942 Düsseldorf, Bildhauer

Gottwald, Alfred
1893 Tarnau/Schlesien – 1971 Minden, Maler, Kirchenmaler

Hamm, Heinrich
1889 Goch – 1968 Trier, Bildhauer

Hecker, Peter
1884 Türnich – 1971 Scheuren/Odenthal, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Heyne, Maren
1941 München, Fotografin, lebt in Düsseldorf

Jansen, Arno
1938 Aachen, Fotograf, lebt in Köln

Jovy-Nakatenus, Marianne
1906 Bonn – 1978 Meerbusch, Bildhauerin

Kamps, Heinrich
1896 Krefeld – 1954 Düsseldorf, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Kaufmann, Herbert
1924 Aachen – 2011 Düsseldorf, Maler, Objektkünstler

Kliesing, Fritz
1891 Honnef – 1941 Bonn, Buchbindemeister

Kortenbach, Gertrud
1924 Solingen – 1960 Solingen, Bildhauerin

Kroh, Heinz
1881 Köln – 1972 Dortmund, Maler, Zeichner

Kruchen, Julius
1845 Düsseldorf – 1912 Düsseldorf, Maler

Kruchen, Medardus
1876 Düsseldorf – 1957 Düsseldorf, Maler

Lahs, Curt
1893 Düsseldorf – 1958 Berlin, Maler

Lammers, Egbert
1908 Berlin – 1996 Waakirchen-Piesenkam, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Lankhorst, Helmut
1909 Mülheim a. d. Ruhr – 1979 Mülheim a. d. Ruhr, Maler

Leykauf, Fritz
1900 Düsseldorf – 1963 Düsseldorf, Architekt

Macketanz, Ferdinand
1902 Wiegenfeld/Posen – 1970 Laas/Italien, Maler

May, Heinz
1878 Düsseldorf – 1954 Düsseldorf, Maler

DAS KUNSTBLATT
HERAUSGEBER PAUL WESTHEIM

VERLAG HERMANN RECKENDORF G·M·B·H
BERLIN SW 48
RECKENDORFHAUS
HEDEMANNSTRASSE 24
FERNRUF: SAMMELNUMMER F5 BERGMANN 8400
Telegramm-Adresse: Reckendorfhaus Berlin

POSTSCHECKKONTO: BERLIN 77 100 / BANKKONTO: REICHS-KREDIT-GESELLSCHAFT, AKTIENGESELLSCHAFT, BERLIN W 8, BEHRENSTR. 21/22

Herrn Ludwig E. R o n i g

Köln - Ostheim
Rösratherstr. 67

Sehr geehrter Herr Ronig,

die eine Fotografie geben wir Ihnen anbei zurück. Die beiden anderen Bilder wollen wir für die Ausstellung haben. Betreffs der Hersendung geben wir Ihnen Ende des Monats Bescheid. Die Ausstellung beginnt Ende August. Für den Fall, dass die Ausstellung auch noch anderwärts verlangt werden wird, nehmen wir an, dass Sie mit der Weiterversendung einverstanden sind. Auch dass, wenn die Veröffentlichung Ihrer Bilder von irgend einer Seite gewünscht werden sollte, Sie nichts dagegen haben werden. Beides wäre ja in Ihrem Interesse. Bitte geben Sie auch die Verkaufspreise an.

Mit vorzüglicher Hochachtung

4. Juli 1930
W/Dz.
1 Foto

DAS KUNSTBLATT
SCHRIFTLEITUNG

Paul Westheim an Ludwig E. Ronig, 1930. Nachdem Ronig bereits 1929 in Berlin an der 4. Kunstblatt-Ausstellung „Junger Künstler" teilgenommen hatte, lud Paul Westheim den Kölner Maler 1930 zu der Wanderausstellung „Künstler im Reich" ein. NL Ludwig E. Ronig, RAK

Marx, Elisabeth
1926 Bad Kreuznach, Malerin, Objektkünstlerin, lebt in Brühl

Marx, Karl
1929 Köln – 2008 Köln, Maler

Masuhr, Dieter
1938 Rosenberg/Westpreußen – 2015 Berlin, Maler, Schriftsteller, Übersetzer

May, Heinz
1878 Düsseldorf – 1954 Düsseldorf, Maler

Mender, Mark
1933 München, Fotograf, lebt in Oberhaching

Menser, Karl
1872 Köln – 1929 Zürich, Bildhauer

Paling, Richard
1901 Barmen – 1955 Wuppertal, Maler, Graphiker

Pehle, Albert
1874 Lippstadt – 1948 Düsseldorf, Bildhauer

Peters, Hermann
1886 Gelsenkirchen – 1970 Gelsenkirchen, Maler, Graphiker

Prigann, Herman
1942 Recklinghausen – 2008 Portals Nous/Spanien, Maler, Objektkünstler

Prinz-Schulte, Eugen
1902 Oestrich/Rheingau – 1981 Königswinter, Maler, Werbegrafiker

Rabasseda, Enric
1933 Barcellona/Spanien – 2016 Wuppertal, Maler

Rath, Walther
1886 Hamm/Westfalen – 1935 Koblenz, Maler

Rave, Horst
1941 Berlin – 2009 Bonn, Maler, Plastiker

Reins, Arno
1921 Bad Godesberg – 1985 Bonn, Maler, Graphiker

Reusing, Fritz
1874 Köln – 1956 Haan, Porträtmaler

Ris, Günter Ferdinand
1928 Leverkusen – 2005 Darmstadt, Bildhauer, Maler

Ronig, Ludwig Egidius
1885 Köln – 1959 Köln, Maler, Entwurfszeichner f. Glasmalerei

Royen, Peter
1923 Amsterdam/Niederlande – 2013 Düsseldorf, Maler

Rübsam, Jupp
1896 Düsseldorf – 1976 Hinsbeck, Bildhauer, Maler

Sala, Annamaria
1930 Meran/Italien – 2013 Bonn, Musikerin, Konzeptkünstlerin

Sala, Marzio
1925 Turin/Italien – 2009 Bonn, Theoretiker, Konzeptkünstler

Schily-Koppers, Julia
1855 Borken/Westfalen – 1944 Parow b. Strahls, Malerin

Schleuter, Ernst
1904 Köln – 1943 Witebsk/Russland, Kunsthistoriker

Schmitz, Jean Paul
1899 Wesseling – 1970 Singen, Maler

Schneiders, Carl
1905 Aachen – 1975 Aachen, Maler

Schreiber, Richard
1904 Hindenburg/Oberschlesien – 1963 Düsseldorf, Maler

Schwermer, Gebhard
1930 Arnsberg – 2007 Konstanz, Maler, Zeichner

Schmidt-Bonn, Henriette
1873 Bonn – 1946 Willingshausen, Malerin, Graphikerin

Schmitz-Imhoff, Käthe
1893 Köln – 1984 Köln, Malerin

Sier, Wolfgang
1955 Köln – 2012 Köln, Fotograf

Stucke, Willy Maria
1909 Bonn – 1987 Bonn, Maler, Zeichner

Sundhaußen, Helmut
1935 Düsseldorf, Maler, Graphiker, lebt in Düsseldorf u. Tokyo

Swan, Douglas
1930 Connecticut/USA – 2000 Bonn, Maler

Talaga, Valentin
1894 Rotthausen/Essen – 1941 Bonn, Maler

Tilgner, Leo
1892 Gelsenkirchen – 1971 Wetter a. d. Ruhr, Maler, Graphiker

Weil, Manfred
1920 Köln – 2015 Rheinbach, Maler

Wersebe-Hogrefe, Ingrid von
1920 Bonn – 2006 Bonn, Fotografin

Werden, Hubert
1908 Eschweiler – 2005 Aachen, Maler

Werth, Benno
1929 Riesa – 2015 Aachen, Bildhauer, Maler, Stadtbildgestalter

Werthmann, Friederich
1927 Barmen, Bildhauer, lebt in Düsseldorf

Wille, Ernst
1916 Werne/Westfalen – 2005 Köln, Maler

Wind, Gerhard
1928 Hamburg – 1992 Jávea/Spanien, Maler, Graphiker

Ludwig E. Ronig: Bleistiftzeichnung, 1928. Exlibrisentwurf für den Kölner Schriftsteller Paul Miestereck.
NL Ludwig E. Ronig, RAK

Impressum
Herausgeber: Daniel Schütz,
Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Redaktionsadresse:
Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe
Floßweg 55
53179 Bonn
Fon: 0228-93299935
Fax: 0228-93299936
kontakt@rak-bonn.de
www.rak-bonn.de

Idee und Konzept: Daniel Schütz
Redaktion: Daniel Schütz
in Zusammenarbeit mit Hans M. Schmidt
© Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe

Gestaltung: David Zepter
Druck: inpuncto:asmuth, Köln
Auflage: 1000

ISBN: 978-3-9813451-4-8

Bonn 2016

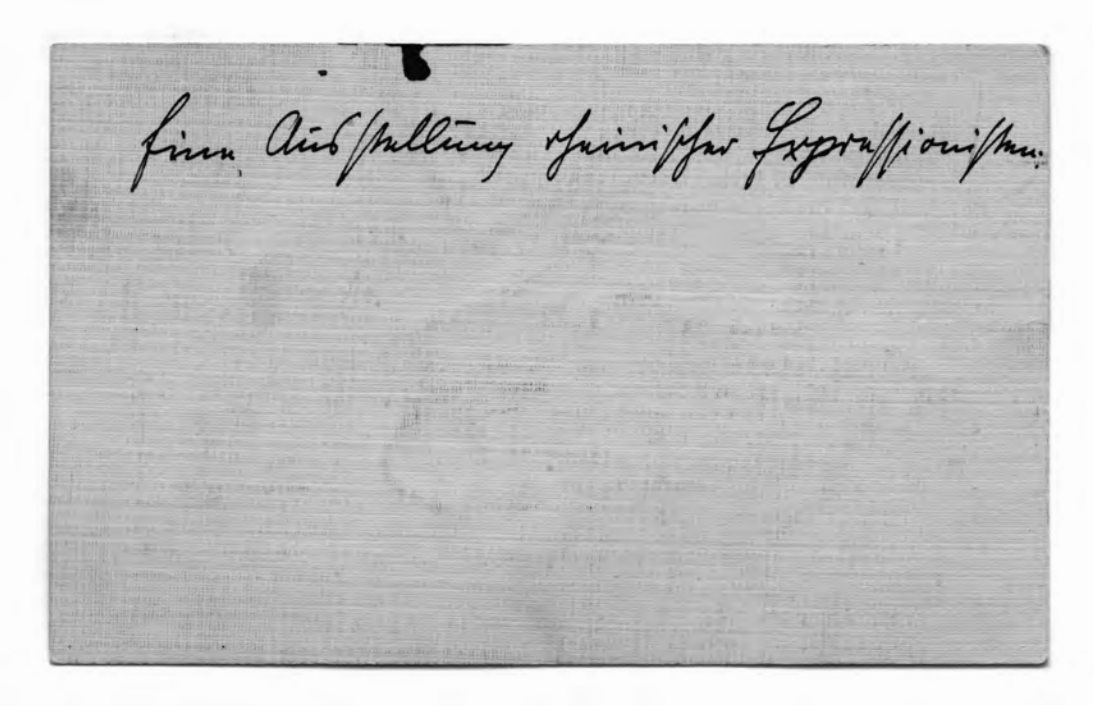
Titelbild:
August Macke, Entwurf der Einladungskarte für die Ausstellung Rheinischer Expressionisten in Bonn, 1913, schwarze Tusche, 13,2 x 8,3 cm, Nachlass Kurt Friedrich Ertel, RAK

Rückseite:
August Macke, Rückseite des Entwurfs mit handschriftlichem Vermerk von August Macke: „Eine Ausstellung rheinischer Expressionisten." Nachlass Kurt Friedrich Ertel, RAK

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch die Förderung der

Stiftung der Sparda-Bank West

RHEINISCHES ARCHIV FÜR
KÜNSTLERNACHLÄSSE



Eine Ausstellung rheinischer Expressionisten.