

Florian Ebner

## **Fotografische Sammlung der Berlinischen Galerie**

Berlin

Es ist mir eine Ehre, heute hier zu sprechen, doch im besten Falle darf ich in Anspruch nehmen, „für“ die Berlinische Galerie zu sprechen und nicht „als“ Berlinische Galerie. Dies wäre die Sache von Ulrich Domröse, dem langjährigen Kurator für Fotografie, der nach seiner langen Erkrankung leider noch nicht an die Berlinische Galerie zurückkehrt ist, dies jedoch bald tun wird.

In einem ersten Teil möchte ich kurz die Geschichte und die Sammlungsschwerpunkte der Berlinischen Galerie skizzieren sowie auf das diesjährige Ausstellungsprogramm verweisen. Im zweiten Teil möchte ich ein Experiment herausstellen, welches in besonderer Weise der Perspektive entspricht, die diesem Symposium zugrunde liegt.

Als ich die Einladung zu diesem Symposium las, fiel mir ein schöner Begriff auf, der von der „Fotografie am Ende ihrer analogen Ausformung.“ Ohne den dramatischen Ton vom generellen Ende oder gar vom Tod der Fotografie anzuschlagen, vermittelt diese Wendung die Idee, dass da etwas Ausdifferenziertes zu Ende geht, dass da ein riesiges und bald abgeschlossenes Feld sich vor einem auftut, auf das man nun zurückschaut. Zugleich impliziert diese Einschränkung aber auch die Vorstellung, dass es weitergeht, dass der Blick sich nach vorne richtet auf die digitale Fotografie, auf etwas, was in unseren Augen noch keine feste Form hat, zumal wenn man aus den Gefilden des Museum auf diesen neuen Kontinent blickt: Welche „Welthaltigkeit“ hat dieses gerechnete Bild, in welche Materialitäten kleidet es sich und an welchen Orten tritt es auf? Dies sind die großen Fragen angesichts der digitalen Bildkultur.

Gestern bestaunte man noch die hybride Technologie der Lamba-Prints: Ausbelichtung digitaler Daten auf echtes, chemisch entwickeltes Fotopapier; heute sind es hochpigmentierten Inkjet-Ausdrucke und morgen die bewegten Bilder, „Moving Stills“, gebeamt auf große Projektionswände, oder die temporären Ausstellungen im World Wide Web in speziellen Foren wie flickr oder auf individuellen blogs. Diese digitale Welt hat mit der gusseisernen Depotschublade des Museums zunächst wenig gemein. Angesichts ihrer wechselnden Gestalt und ihrer ständigen Metamorphose erscheint uns ein analoges Negativ bereits wie der Vintage Print einer vergangenen Zeit. So scheint sich die Wahrnehmung der heutigen Situation als eine janusköpfige beschreiben zu lassen: als Blick zurück auf die ungeheure Vielfalt der kulturellen Ausformungen der analogen Fotografie und als Blick nach vorne, auf den digitalen Taumel – als wären es getrennte Welten.

Doch zunächst ein kurzer Blick zurück, auf eine bald 30-jährige Sammlungsgeschichte der Fotografischen Sammlung in der Berlinischen Galerie. Initiiert wurde sie 1979 von Janos Frecot, dem langjährigen Kurator für Fotografie an der erst drei Jahre zuvor von Eberhard Roters als Verein gegründeten Berlinischen Galerie. Janos Frecot hat innerhalb von 25 Jahren eine umfangreiche, hochkarätige und vielschichtige Sammlung zusammengetragen, in der sich sowohl die Geschichte des Mediums widerspiegelt als auch der Beitrag Berlins zu dieser Geschichte. Im gleichen Maße wird darin auch der Beitrag sichtbar, den die Fotografie zur Entwicklung Berlins als einer Metropole der Moderne, als einer modernen Presse- und Medienstadt geleistet hat.

Mit der Fotografie als einer Bilddisziplin an einem Museum für Moderne Kunst in Berlin – neben der Malerei, Skulptur, Grafik und Architektur – lag das hauptsächliche Augenmerk der jungen Sammlung gewiss auf der Bildproduktion jener Fotografinnen und Fotografen, denen man eine künstlerische Autorschaft oder eine besondere visuelle Originalität zubilligte, auch wenn sie in den angewandten Zweigen der Fotografie arbeiteten.



Erich Salomon, Marlene Dietrich telefoniert aus Hollywood mit ihrer Tochter in Berlin, 1930  
© bpk

Neben einzelnen Bildern und kleineren Werkgruppen, die sich wie Mosaiksteinchen um die Sammlungsschwerpunkte Porträt, Architektur und Stadtfotografie formten, so kamen ganze Nachlässe und große fotografische Werkgruppen ins Haus, wie etwa von Heinrich Zille und Marta Astfalck-Vietz, von Raoul Hausmann oder Erich Salomon – im Hinblick auf die Geschichte der Fotografie der vielleicht bedeutendste Nachlass. Einen weiteren wichtigen Sammlungskomplex stellt etwa das Archiv des NS-Verlages „Volk und Welt“ dar.

Weitgehend unbemerkt von der internationalen Foto-Öffentlichkeit, deren Blick auf Düsseldorf fixiert blieb, artikulierten sich im Westberlin der 1970er und 1980er Jahre ganz eigene fotografisch-künstlerische Haltungen, wie etwa Dieter Appelt oder Michael Schmidt, die in der Berlinischen Galerie eine institutionelle Heimstätte fanden. Michael Schmidt beispielsweise ist mit zentralen Werkgruppen in der Berlinischen Galerie vertreten.



Michael Schmidt, aus der Serie "Waffenruhe", 1985-87  
(Installationsansicht) © Michael Schmidt

Dieter Appelt wurde in wichtigen Ausstellungen wie „Sprung in die Zeit“ prominent gezeigt. Über den wunderbaren Katalog dieser Ausstellung diskutierte ich in der ersten Hälfte der 1990er Jahre damals als junger Fotostudent in Frankreich mit meinen Kommilitonen.

Nach der deutschen Wiedervereinigung kam mit Ulrich Domröse, dem heutigen Leiter der fotografischen Sammlung, eine zweite wichtige Kuratorenpersönlichkeit an die Berlinische Galerie, und mit ihm eine wunderbare Sammlung zur Fotografie der DDR (oder damals schon) zur Geschichte der Fotografie in der DDR. Seither verfügt die Berlinische Galerie über eine der repräsentativsten Sammlungen jener Autorenfotografinnen und -fotografen, von denen mit Evelyn Richter und Arno Fischer, Helga Paris und Ursula Arnold, Christian Borchert und Ulrich Wüst, Thomas Florschütz und Gundula Schulze-El Dowy nur einige hier genannt werden können.



Christian Borchert, Fest an der Panke, Berlin 1985  
© Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/ Abt. Deutsche Fotothek

Nachdem sie aus dem Martin-Gropius-Bau ausziehen musste, besitzt die Berlinische Galerie seit 2004 wieder ein Domizil in einem umgestalteten, weiträumigen Industriebau, mitten in Kreuzberg und doch etwas versteckt gelegen. Der genius loci dieses Ortes, des ehemaligen Glaslagers von Westberlin, ist gewiss von Vorteil für ein Medium, das für sich in Anspruch nimmt – oder auch nur geschickt vorgibt – uns einen transparenten Blick auf die Welt zu eröffnen.

Seither führt die Fotografische Sammlung ihre Sammlungs- und Ausstellungspolitik sowohl im Bereich der historischen, aber vor allem auch der zeitgenössischen Fotografie konsequent fort. Und mit Beate Gütschows großformatigen, digital montierten Tafelbildern und Heidi Speckers digitalen Kamerafotografien hält bereits die Fotografie jenseits ihrer analogen Ausformung ihren Einzug ins Museum, nicht zuletzt mit deutlichen Referenzen auf die Geschichte des Mediums, sei es im Falle von Speckers Serie „Im Garten“ in der Auseinandersetzung mit der fragmentierten Sichtweise der Neuen Fotografie der 1920er Jahre oder im Falle Gütschows im Spiel mit den Sichtweisen der dokumentarischen Fotografie. Soweit ein Schnelldurchlauf durch die Geschichte der Institution, mit dem wir nun in der Gegenwart angekommen sind.

2008 war und ist ein reiches Jahr für die Fotografie an der Berlinischen Galerie, mit insgesamt fünf großen Ausstellungen. Drei dieser Ausstellungen sind Produktionen von Kolleginnen und Kollegen aus anderen Berliner Institutionen: Blickt man auf diese drei Ausstellungen, so scheint das Bild von der Janusköpfigkeit des Augenblicks bestätigt: Der Blick zurück auf die reiche Geschichte in den beiden wunderbaren Wiederentdeckungen Berliner Fotografie aus den 1920er und 1930er Jahren ... wo man doch dachte, man wüsste alles aus dieser Zeit!

Die Ausstellung „Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin“ präsentierte eine bedeutende Atelierfotografin, die von Alfred Flechtheim Mitte der 1920er Jahre mit einer Einzelausstellung geadelt wurde. Die Ausstellung im Sommer dieses Jahres wurde von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat vom Verborgenen Museum kuratiert. „Hans Robertson. Die Berliner Jahre, 1926 und 1933“: Die Ausstellung ist, wie Kurator Thomas Friedrich hervorhebt, erst eine Vorboten einer größeren Retrospektive dieses Tanzfotografen und Porträtisten der Berliner Kunst- und Varietészene. Der Blick in die Zukunft: „Mutations2 / Moving Stills“, kuratiert von Kathrin Kohle, zeigt anhand der Videoarbeiten von neun Künstlerinnen und Künstlern, wie sehr sich in der digitalen Gegenwart die Differenz von fotografischem Standbild und filmischem Bewegtbild aufzulösen beginnt.

Eine wichtige Produktion der Berlinischen Galerie im Sommer dieses Jahres war „Herbert Tobias, Blicke und Begehren“, die lang erwartete Retrospektive einer schillernden Figur der deutschen Fotogeschichte, eines enfant terrible, eines begnadeten Fotografen, einer ebenso sensiblen wie anmaßenden Persönlichkeit. Nur kleine Bändchen waren bisher erschienen. In Gruppenausstellungen war er vertreten, doch nun folgte die Gesamtschau. Lange Zeit brauchte es von den ersten Ankäufen von Tobias' Fotografien kurz vor seinem Tod (1982) über die Annahme des Nachlasses (1986) bis zu dieser Gesamtschau.



Ausstellung "Blicke und Begehren. Der Fotograf Herbert Tobias (1924 - 1982)", 16.05. - 25.08.2008



Herbert Tobias, Klaus Kinski und Thomas Harlan in Paris, 1952  
© Berlinische Galerie/ VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Doch in der Aufarbeitung des Nachlasses, die immer wieder ruhte, formte sich ein Bild der Künstlerpersönlichkeit von Tobias, die in der von Ulrich Domröse und Anna Krausse kuratierten Ausstellung eine zunächst überraschende Form annahm: Sein Werk ist nicht nach den klassischen funktionalen Gesichtspunkten aufgeteilt, die eine rein kontextualisierende Fotogeschichte erwarten lassen würde, nach den unterschiedlichen Kategorien und Funktionen der Bilder – hier die Modefotografie, dort die Künstlerporträts und zuletzt die persönliche, private Dimension seines Schaffens –, sondern vielmehr nach Qualitäten und Tonalitäten des Blicks, wie etwa „Theatralische Inszenierungen, Blicke, Einsamkeit, Das Lied von der sexuellen Hörigkeit, Momente des Glücks“, die sich eben durch die verschiedenen Ebenen seiner Arbeit ziehen. Die Ausstellung entdeckt somit die Modernität und Radikalität seines Schaffens nicht nur in seiner Eigenschaft als virtuosen Bildermacher, sondern eben auch in seiner künstlerischen Haltung: als einen Fotografen, der sein homosexuelles Begehren nicht in klassische Akte drapiert und versteckte, sondern sie in aller Wörtlichkeit und/oder in poetischer Konstruktion artikuliert. In dieser Hinsicht benutzte Tobias Fotografie als ein Medium der sozialen und sexuellen Emanzipation.

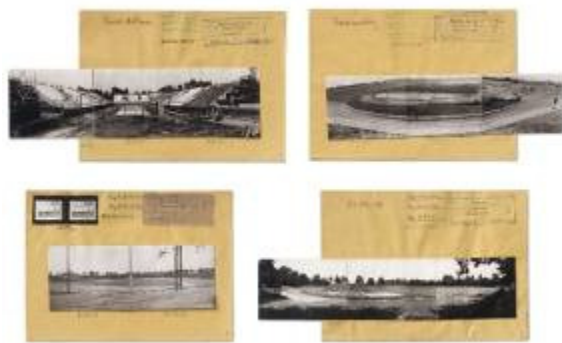
Doch nun zurück zur Frage nach der Fotografie am Ende ihrer analogen Ausformung und zu einem gegenwärtigen Ausstellungsexperiment an der Berlinischen Galerie, in dem das digitale und das analoge Bild sich in besonderer Weise begegnen. Der Blick zurück und der Blick nach vorne lassen sich hier nicht mehr so klar voneinander trennen.

Ebenfalls aus den Tiefen des Archivs der Berlinischen Galerie kommt diese Ausstellung, die noch bis zum 16. Februar 2009 in unserem Haus zu sehen ist: „So weit kein Auge reicht. Berliner Panoramafotografien aus den Jahren 1949–1952. Aufgenommen vom Fotografen Tiedemann, rekonstruiert und interpretiert von Arwed Messmer.“<sup>1</sup> Der lange Titel lässt bereits auf eine komplexere Angelegenheit schließen. Gleich zwei Namen werden genannt, der eines Fotografen und der seines Interpreten. Und tatsächlich präsentiert die Ausstellung zwei grundverschiedene Formen von Fotografie, obschon die Bilder von denselben Negativen stammen.

Doch beginnen wir die Geschichte an ihrem Anfang: Im Berlin der frühen Aufbaujahre machte sich ein Fotograf namens Tiedemann an eine umfangreiche Arbeit: Ausgerüstet mit einer Großformatkamera und zuweilen begleitet von Assistenten mit einer Messlatte, dokumentierte er im Auftrag des Magistrats der DDR-Hauptstadt zentrale Schauplätze,

<sup>1</sup> Vgl. auch Florian Ebner: „Aus den Tiefen des Archivs ins Licht der Gegenwart“. In: So weit kein Auge reicht. Berliner Panoramafotografien aus den Jahren 1949–1952. Aufgenommen vom Fotografen Tiedemann, rekonstruiert und interpretiert von Arwed Messmer. Florian Ebner und Ursula Müller (Hg.). Kat. Berlinische Galerie, Köln 2008, S. 105-109.

aber auch andere Orte, die für die Stadtplanung von großer Bedeutung waren. Seine Aufnahmen halten den Pariser Platz oder das Areal des zerstörten Schlosses (den neuen Marx-Engels-Platz) ebenso fest wie die Baustelle des Walter-Ulbricht-Stadions oder eine Sandentnahmestelle an der Peripherie. Um die damalige Leere und Weite der zerstörten Stadt darzustellen, realisierte der Fotograf horizontale Reihen von Einzelaufnahmen, die in ihrer Zusammenstellung die jeweiligen Orte in Panorama-Ansicht wiedergeben, sei es durch den Schwenk seiner Kamera oder durch eine „Kamerafahrt“ an den Hausfassaden entlang. Wohl nie für Propagandazwecke gedacht, dienten seine Aufnahmen als einfache Skizzen für die Stadtplaner. Es sind, vergleicht man sie etwa mit den veröffentlichten Aufnahmen in den Illustrierten und Jubelbüchern der Zeit, tatsächlich reine Dokumente: Eine wichtige Qualität, die diese Bilder für das heutige Experiment auszeichnet. Diese rund 1.500 erhaltenen Aufnahmen Tiedemanns gehörten seit ihrer Entstehung zum Fotoarchiv des Ostberliner Büros für Städtebau. Ende 1952 / Anfang 1953 verlieren sich die Spuren von Tiedemanns Tätigkeit für die Ostberliner Stadtplaner. Mit dem Ende der DDR wurde diese inzwischen umfangreiche Bildsammlung zu einem geschlossenen Archiv. Knapp seiner Entsorgung entgangen, gelangte es 1992 in den Besitz der Berlinischen Galerie. Somit wurde dieses rund 35.000 Aufnahmen umfassende Archiv als Bestandteil der Architektursammlung der Berlinischen Galerie zum Objekt der historischen Betrachtung. Zwischen 2004 und 2006 konnte mit Mitteln der Getty-Foundation dieses Archiv gesichtet, erschlossen und inventarisiert werden.



Tiedemann, Dokumentation Stadienbauten

Vor zwei Jahren stieß der Berliner Stadtfotograf Arwed Messmer bei Recherchen für ein eigenes dokumentarisches Projekt auf den Bestand von Tiedemanns Fotografien und begeisterte sich für die Aufnahmen seines damals noch unbekanntes Kollegen. Inzwischen hat meine Kollegin Ursula Müller den Namen des Fotografen im Landesdenkmalamt entdeckt. Es gibt nur einen Tiedemann, der in dieser Zeit in Berlin fotografiert hat. Das Profil passte haargenau. Messmer begann diese Segmentpanoramen zusammenzustellen, sie zu rekonstruieren und digital zu interpretieren. Ausgehend von den Originalnegativen baute er neue zusammenhängende Bilder, die im Vergleich zu den Bildkonstellationen der Originalkontakte eine neue, synthetische Bildwirklichkeit beanspruchten. Um die Illusion eines kohärenten Bildraums und Zeitmoments zu erreichen, waren die digitalen Eingriffe ins Bild nicht eben bescheiden: So wurden zum Beispiel, um die unterschiedlichen Perspektiven und optischen Verzeichnungen der einzelnen Aufnahmen auszugleichen, Gebäude gedreht, gedehnt und gestaucht, Oberleitungen und Pflastersteine neu verlegt. Um die Brüche zwischen den Bildern zum Verschwinden zu bringen, wurden Schärfeverläufe und Texturen homogenisiert, perspektivisch auseinanderklaffende Bildelemente im Vordergrund herausgenommen und durch andere Fragmente innerhalb des Bildes ersetzt. Kleine Momente erhalten jedoch die Irritation.

Arwed Messmers Interpretation der Negative geht in jeder Hinsicht weiter als es ein klassischer Neuabzug vorsieht. Man könnte diese Freiheit des Jüngeren im Umgang mit dem Material des Älteren als Eigenwilligkeit auffassen, als Hochmut der digitalen Gegenwart gegenüber der Unbeholfenheit des analogen Zeitalters. Eine ausschließlich „bildethi-

sche“ und medienhistorische Perspektive, die nur die wörtliche Interpretation eines „Originals“ gelten lassen würde, wäre jedoch eine verkürzte Betrachtung, denn Tiedemanns montierte Panoramen liegen lediglich als Rohmaterial vor, eher als Dokumente denn als Bilder. Messmers Autorschaft jedoch liegt, noch vor aller digitalen Zauberei, in der Entscheidung, diese Dokumente überhaupt als Bilder ernst zu nehmen. Die eigentliche Transformation vollzieht sich somit auf einer anderen Ebene: sie beginnt bereits damit, dass er diese Bilder überhaupt sichtbar macht.



Installationsaufnahmen Panoramenausstellung  
Fotos: Michael Schäfer

In der Ausstellung erscheinen nun Messmers Rekonstruktionen als großformatige Tafelbilder. Nicht mehr auf Fotopapier belichtet – in welchem Labor gäbe es denn noch solche Vergrößerer, selbst als Horizontalvergrößerer – sondern Linie für Linie vom Tintenstrahldrucker auf eine Papierrolle geschrieben.



Betrachterin in der Panoramenausstellung  
Foto: Florian Ebner

Auch hier begegnen wir längst schon einer neuen Form, die die klassische analoge Ausformung abgelöst hat. Gleich mehrere Betrachtungsweisen oder gar Betrachtungstechniken nimmt der Besucher in dieser Ausstellung ein. So blickt er auf die Panoramen aus der Ferne, vollzieht gleichsam den all-embracing view des Fotografen nach oder ist buchstäblich angezogen von der Fülle der Details. Hier wird jene Faszination spürbar, jene „Wahrheit des Details“, die bereits zu den ersten Erfahrungen mit dem Medium im „realistischen“ 19. Jahrhundert gehörte, nun jedoch vermittelt über eine andere Form der Wahrnehmung: Durch das gewaltige Brennglas der Vergrößerung erschließt sich dem Betrachter mit bloßem Auge eine Fülle von Bildinformationen, das „Optisch-Unbewusste“ (Walter Benjamin) der mechanischen Aufzeichnung dringt an die Oberfläche.

Die Ausstellung belässt es daher nicht bei der Transformation der Bilder; ihrer ästhetischen Dimension an der Wand stellt sie die funktionale Dimension der Aufnahmen an die

Seite oder setzt sie ihr gar entgegen. In einer aus acht einzelnen Vitrinen zusammengesetzten, über 16 Meter langen Tischpräsentation sind ca. 160 Karteikarten zu sehen, geordnet nach den verschiedenen Bau- und Bildtypen, die Tiedemann zu fotografieren hatte. Das analoge Archiv, ein auslaufendes Modell in unserer digitalen Gegenwart, bekommt hierbei eine körperhafte Form. Für die Lektüre der kleinen, aber sehr detailreichen Kontaktkopien bilden auf dem Tisch angebrachte Lupen ein optisches Hilfsmittel. So kann sich der Besucher in die großen Wandbilder versenken oder mit anderen über die im Bild präsente Vergangenheit diskutieren, während er über den Tischen einen vertieften Einblick in die verschiedenen Bauaufgaben der noch jungen Hauptstadt der DDR gewinnt, etwa von den zahlreichen Stadienbauten, der Instandsetzung der Infrastruktur, den kommunalen Wohnbauprojekten.

Die Ausstellung basiert somit auf einer komplementären Struktur und auf der Idee des Dialoges. Sie beleuchtet die Grenzgänge fotografischer Bilder und die unterschiedlichen Blicke, die wir auf diese Bilder haben. Sie inszeniert und konfrontiert verschiedene Gebrauchsweisen und Orte der Fotografie: die angewandte Stadt- und Architekturfotografie mit heutigen künstlerischen und medialen Praktiken, das fotografische Dokument und das analoge Archiv mit dem digitalen Compositing und dem selbstbewussten, zeitgenössischen Auftritt des fotografischen Tafelbildes. Handelt es sich im Falle von Herbert Tobias um eine klassische Retrospektive eines eigenwilligen Künstlers, so lässt sich hier nun nach der Rolle der beteiligten Fotografen und dem Status der verschiedenen Fotografien fragen: Was sind das nun für Bilder in den Vitrinen und an den Wänden?

Zur Erinnerung: In den 1980er Jahren hat die amerikanische Kunstkritik die „Dekontextualisierung“ und ästhetische Aufwertung historischer Fotografie untersucht und die mit ihr einhergehenden Umstrukturierungen in Archiven und Bibliotheken infrage gestellt: Fotografien, die ursprünglich als Bildtafeln zur Illustration eines Bandes aus dem 19. Jahrhundert gedient hatten, fanden nun ihren Platz an der Museumswand; Aufnahmen, die zuvor nach einem geografischen Ort betitelt waren, galten nun als künstlerisches Werk eines Fotografen. Mit ihrer Neudefinition geriet nicht selten ihr ursprünglicher Sinn aus dem Blick. Auch diese Ausstellung nimmt eine Umwertung dieser Fotografien vor, aber die Eingriffe sind anderer Natur: Arwed Messmers Entdeckung der fotografischen Qualität der lange autorlosen Aufnahmen begnügt sich nicht mit dem einfachen Etikettenwechsel von angewandter Fotografie in künstlerische Fotografie. Seine Intervention ist exemplarisch für eine neue Generation von Fotografen und Künstlern, die am „Ende des fotografischen Zeitalters“ oder zumindest seiner analogen Ausformung, auf unterschiedlichste Weise – teils kuratierend, teils appropriierend, teils modifizierend – mit fotografischen Archiven arbeiten. Hier wären etwa der deutsche Künstler Peter Piller oder der libanesischer Künstler Akram Zaatari zu nennen.

Arwed Messmers Form des Sich-zu-eigen-Machens dieser Fotografien verleiht ihnen in der Tat einen neuen Status: Sie sind weder „nur“ einfache Neuabzüge des Fotografen Tiedemann, noch sind sie „nur“ autonome Kunstwerke, zu denen sie Messmer durch seine Arbeit macht. Vielmehr werden sie zu Bildern von hybrider Qualität, die gleichsam von zwei Autoren stammen und aus dem fotografischen Geschick und Fleiß des älteren Fotografen und der Faszination und dem bildnerischen Blick des jüngeren bestehen. Bilder, in denen sich nicht nur zwei Fotografen begegnen, sondern zwei fotografische Kulturen aufeinander stoßen und in denen nichts weniger als eine Reverenz an das Medium selbst zu entdecken ist.

Vielleicht gehört dies für mich zu den grundlegenden Erfahrungen dieses Experiments, dass sich die Modernität des Mediums Fotografie gerade in solchen Konstellationen der „absichtslosen“ Kamerakunst verbirgt. Doch manchmal bedarf es des unkonventionellen Blicks auf oder gar des provokanten Umgangs mit dem Material, um dem alten Medium und seiner alltäglichen Dimension, wie etwa der Auftrags- und Architekturfotografie, neue, faszinierende Sichtweisen abzugewinnen. Es kann der ehrwürdigen Institution Museum nur gut tun, wenn sie sich solchen Experimenten öffnet.

## Diskussion

Moritz Wullen (Kunstabibliothek):

Ich finde den Ansatz faszinierend, das Archiv nicht nur zum Ausgangspunkt für sprachbasierte wissenschaftliche Forschung zu nehmen, sondern auch als Ausgangspunkt für die bildnerische, künstlerische Arbeit zu nutzen. Haben Sie vor, daraus ein richtiges Programm zu machen, oder ist das ein Einzelereignis, dessen Erfolg Sie erst abwarten?

Florian Ebner:

Die Ausstellungsidee ist auf die Initiative von Arwed Messmer zurückzuführen, der diese Sache entdeckt, sich dafür begeistert und diese Interpretation vorgeschlagen hat. Als Fotohistoriker ist man zunächst befremdet, wenn man mit Bildern konfrontiert ist, die sich in keiner Weise mehr an das halten, was die Originale vorgeben. Je länger die Arbeit an diesem Projekt ging, desto klarer wurde uns, dass man im Grunde diese Sache eigentlich frontal angehen muss, indem man auf der einen Seite die Originale zeigt, in Form der 200 alten Karteikarten, für die aber niemand ins Museum gekommen wäre. Auf der anderen Seite nimmt man die Idee eines Fotografen ernst, folgt ihm dabei und sieht am Ende wirklich diese Fotografien und die Berliner, die begeistert vor diesen Bildern vom Potsdamer und Leipziger Platz stehen und über die Details sprechen. Eine Begeisterung, die ich selten bei einem Publikum so wahrgenommen habe wie in diesem Fall. Arwed Messmers sehr fotografische Herangehensweise an das Archiv entspricht einer Faszination, die auch andere Leute teilen. Da wäre z. B. Akram Zaatari, der auch Historiker gewesen ist. Er hat den Nachlass eines libanesischen Studiofotografen gesichtet und neue Typologien aus diesen Bildern gemacht, sie sich angeeignet und dadurch einen ganz besonderen Einblick in die soziale Struktur einer libanesischen Stadt gegeben. Und dann gibt es Peter Piller, der in Leipzig lehrt und der im Grunde ähnlich typologisch arbeitet. Dieses Interesse von Künstlern scheint mir ein Indiz dafür, dass die Fotografie am Ende ihrer analogen Ausformung nochmals eines besonderen Blickes bedarf. In der Tat gibt es ein anderes Projekt – es ist noch nicht ganz entschieden, ob wir es zeigen können – in dem es um einen zeitgemäßen Umgang mit Fotografien der Berliner Mauer geht. Hier haben wir kein Vintage-Material, das man an die Wand bringen könnte. Es gibt aber einen wunderbaren Bildfundus, der die Berliner Mauer 1969 und 1970 zeigt, den man daher zeitgenössisch interpretieren muss, weil als Material nur noch die Negative vorhanden sind.

Matthias Harder (Helmut Newton Stiftung):

Ich persönlich finde wie viele Leute diese Ausstellung wirklich faszinierend, auch in der Interpretation von Arwed Messmer. Was mir bei der Aufnahme des Pariser Platzes aufgefallen ist: Da fehlt der Reichstag! Wird der Reichstag abgedeckt von dem Gebäude, das rechts steht, oder hat der Fotograf Tiedemann den Reichstag möglicherweise herausretuschiert, weil er auf Westgebiet steht?

Florian Ebner:

Das Interessante ist, dass Tiedemann selbst auf diesen Kontakten – das sind wirklich reine Kontaktabzüge, die auf diesen Karteikarten ganz banal aneinanderkleben – nichts retuschiert hat. Das ist der indexikalische Ursprung des Fotos, da gibt es keine Retuschen wie in der Panoramenfotografie der Zeit. In den großen Büchern der DDR wurde tatsächlich sehr viel retuschiert. In diesem Fall wird der Reichstag von der Französischen Botschaft verdeckt. Wenn Sie vor dem Original stehen, sehen Sie links von der Französischen Botschaft den abgeholzten Tiergarten, dahinter die Packhofanlage, die Kroll-Oper. Als Nichtberliner haben wir uns das alles von Stadthistorikern aufschlüsseln lassen. Da ist nichts wegretuschiert. Die Frage der Retusche stellt sich im digitalen Bereich. Es gab eine interessante Diskussion mit Ludger Derenthal über die Frage, wie gehen wir mit Dingen im Bild um, die irritieren. Im Original sehen Sie z. B., dass eine Laterne, nicht aber der



nur einen Meter davon entfernt stehende Baum einen Schatten wirft. Wie ein Magritte, wie eine *photographia metafisica*. Die Erklärung ist ganz einfach: Zwischen der dritten und der vierten Aufnahme hat sich eine Wolke vor die Sonne geschoben und in diesen überlappenden Negativen blieb dann der Schatten der Laterne. Wenn Sie vor diesen Montagen stehen, dann gibt es immer wieder diese irritierenden Momente, die Arwed Messmer letztlich alle belassen hat. Und wir haben uns nach der Diskussion mit Herrn Derenthal dafür entschieden, alle diese Irritationen stehen zu lassen und die Montage-spuren nicht zu kaschieren.

Frage:

Ich habe die Ausstellung heute morgen auch gesehen. Nochmals vielen Dank an alle, die sie mit inszeniert und mit durchgeführt haben, insbesondere an Arwed Messmer. Sie ist wirklich sehr schön. Mich interessiert diese Kunstrichtung der Appropriation Art, also Leuten, die in den 1970er Jahren, wie beispielsweise Feldmann, mit Archiven gearbeitet haben und dies ja auch sehr frei, künstlerisch, aber doch immer mit Bezug auf Kategorien und Typografien usw. Der Moment des Umbruchs liegt jetzt wahrscheinlich im Wechsel des Mediums, also vom Analogen zum Digitalen möglicherweise. Aber dann fällt mir Walker Evans ein, der ja auch Fotos für neue Arbeiten benutzt hat. Ich will das jetzt nicht prinzipiell in Frage stellen. Für mich ist das der Punkt: Was macht diese ganz andere Qualität aus?

Florian Ebner:

Feldmann, Boltanski, die Leute, die zum ersten Mal in den 1970er Jahren in großem Stil mit Archiven gearbeitet haben, unterscheiden sich sehr von Leuten der heutigen Generation, die damit arbeiten. Piller und Zaatari reklamieren ja einen Künstlerstatus für sich. Ich hatte am Ende meiner Ausführungen darzulegen versucht, dass der Status der Bilder von Arwed Messmer im Grunde hybrid bleibt. Dass es weder wirkliche Reprints sind noch ganz autonome Werke Arwed Messmers. Da ist eine demutsvolle Haltung dessen zu konstatieren, der die Sache initiiert und auch umgesetzt hat. Ich finde nur generell die Sensibilität vieler Leute, die heute mit diesen großen Archiven arbeiten, bemerkenswert und sie tritt gehäuft auf. Man könnte auch noch einige andere nennen. Ich habe ja lange in Leipzig unterrichtet. Es gibt so viele junge Künstler und Fotografen, die wieder mit Archiven arbeiten, das ist kein Zufall. Das ist mir wichtig. In diesem Sinne ist es keine hundertprozentige Appropriation-Arbeit, die Arwed Messmer macht. Das habe ich versucht zu differenzieren.

Frage:

Wie sehr ist Ihrer Einschätzung nach die Beliebtheit dieser Ausstellung auch daher zu erklären, dass es sich eben um historisches Material vor Ort handelt und nicht um etwas, das weit weg ist, oder etwas, das abstrakter ist? Ich glaube, dies ist ein wesentlicher Punkt in einzelnen Museen und gerade in der Sammlung der Berlinischen Galerie, die sich so sehr auf Berlin konzentriert. Ein solches Thema bearbeiten zu lassen, ist etwas anderes als anonyme Porträts. Inwieweit handelt es sich bei Berliner Material um die spezielle Thematik der Berlinischen Galerie?

Florian Ebner:

In der Tat werden die Besucher, die in die Ausstellung kommen, von dieser Präsenz der Geschichte angezogen. Es ist nicht die mediale Reflexion um diese Bilder herum, sondern die Leute stehen vor diesen Bildern und glauben, vor einem Fenster zu stehen, das ihnen den Blick freigibt auf den Potsdamer Platz von 1952. Das ist auch die sofortige Reaktion, das Feedback. Natürlich geht es dabei um die Stadt Berlin, das zerstörte Berlin, dafür kommen Einwohner und Touristen. Dieser historische Film, der abläuft, wenn man vor diesem Bild steht, nimmt die Leute wirklich in Beschlag. Darüber hinaus gibt es natürlich

die Qualität der Ausstellung, diese Seh-Erfahrung, dass man zurücktritt und wieder nah herangeht. Das sind Dinge, die auch mit anderen Städten möglich wären, vielleicht auch mit Bad Kissingen. Aber vor allem ist der Bild-Referent Berlin das, was anzieht. Sowohl die Berliner selbst als auch all die vielen Nichtberliner, die es in Berlin ja so zahlreich gibt.

Kommentar:

Wir haben einmal dasselbe gemacht mit Material aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, das auch panoramisch ist. Wir haben es nicht einmal bearbeiten lassen. Das bemerkenswerteste für uns war, dass die Scheiben der Rahmen lauter runde Flecken hatten und wir uns gefragt haben, was das wohl für runde Flecken sind. Es sind die Nasen von den Leuten gewesen, die zum Schauen ganz nah an die Fotografien traten. Es gibt hier eine Faszination für bestimmte historische Dimensionen, die nicht zu unterschätzen ist. Es muss nicht immer nur zeitgenössisch sein, das finde ich eben auch eine tolle Erfahrung.

Florian Ebner:

Wobei wir uns natürlich der zeitgenössischen Bildkultur bedienen, oder Arwed Messmer, indem er es in das große zeitgenössische Tafelbild übersetzt. Wir hoffen auch, keine Nasenabdrücke an den Originalen zu haben.

Frage:

Wir sind jetzt sehr an diesem Bild dran, aber ich denke, die Veranstaltung orientiert sich auch daran, dass Herr Wullen und Herr Derenthal gewisse Anregungen haben möchten, wie sie in Zukunft mit ihrem Museum umgehen. Insofern würden Sie mir einen Gefallen tun, wenn Sie vielleicht einmal Ihre Vision des zukünftigen Museums in einem utopischen Vorgriff kurz entwickeln. Sie dürfen ja frei sprechen, Sie werden ja nie dafür zur Rechenschaft gezogen. Ich habe mir auch ein paar Notizen gemacht: Übergang vom Analogen zum Digitalen. Ihnen ist die ganze Problemlage sicherlich klar, und vielleicht haben Sie ein paar Ideen, wie das Museum für Fotografie in Zukunft aussehen könnte – frei fantasiert!

Florian Ebner:

Was in vielen Museen im Umgang mit Fotografie noch fehlt und was mir, wenn man die zeitgenössische Fotografie anschaut und die extreme Vielfalt der Präsentationsweisen, heute notwendig erscheint, ist, dass man die Fotografie als Objekt wirklich auch in ihrer Materialität verstärkt ernst nehmen muss. Man muss bedenken, dass wir ja in Zukunft viele Bilder nicht mehr auf einem festen Träger haben. Ein Museum der Fotografie der Zukunft muss die Fotografie als Objekt wahrnehmen in den ganzen Kontexten ihrer Anwendung. Aber das sind ja Dinge, die in den letzten zwanzig Jahren stark bedacht wurden: dass man nicht nur das Einzelbild betrachtet, also nicht nur als Bild an sich, sondern auch seinen Kontext, seine Anwendungsweisen: Fotografien in Büchern, in Zeitschriften, aber auch die ganze künstlerische Fotografie seit den 1970er Jahren, die ja derartig vielfältige Präsentationsweisen geschaffen hat. Das Museum der Zukunft sollte nicht immer nur an die weiße Wand und an das gerahmte Bild denken, sondern für all den Reichtum, wie Fotografie auftritt, eine besondere Sensibilität entwickeln. Aber das Spannende ist ja, dass der Blick nach vorne auf einen weiten, uns noch fernen Kontinent geht. Schaltet man das Internet ein, geht man auf flickr, sieht man die Dinge, die die Leute heute bewegen und womit sie ihre eigenen Ausstellungen machen. Und man fragt sich, wo bleibt da eigentlich das Museum?

Frage:

Es war viel die Rede von *moving stills*. Worum handelt es sich hier eigentlich, um *stills* oder handelt es sich um Videos?

Kathrin Kohle (Kuratorin der Ausstellung „Mutations II – Moving Stills“ in der Berlinischen Galerie):

Es handelt sich um Videoarbeiten von Künstlern, die aus der Fotografie kommen, sich aber immer mehr auch mit der Videokunst beschäftigen und dabei aber noch einen ganz klaren fotografischen Ansatz vertreten. Die Künstler verarbeiten Fotografie im Video, z.B. in Animation-Movies aus zuvor eingescannten Fotografien oder in einer Kombination aus beiden Techniken. Dabei sind auch Künstler, die in der Videoarbeit wieder die Fotografie reflektieren oder die medienimmanenten Eigenschaften der Fotografie.