

Kein Künstler, aber ein "verspielter Hund":

Bodo von Dewitz über das Kuratieren als kreativen Prozess

urn:nbn:de:0009-9-31879

<1>

Ein Jahr vor der ersten Tagung zur historischen Bildforschung in der osteuropäischen Geschichte war, ebenfalls in Köln, eine einzigartige Fotoausstellung zu sehen. Das Museum Ludwig zeigte die neu erworbene Sammlung Mrázková – einen Querschnitt durch die frühe sowjetische Fotografie. Diese "Politischen Bilder" machen Geschichte nicht mit wissenschaftlichen Methoden sichtbar, doch gerade deswegen können sie mit Gewinn von Historikern für ihre Geschichten ausgewertet werden. Der Kurator der Ausstellung, Bodo von Dewitz, hilft, den Blick dafür zu schärfen.

<2>

Herr von Dewitz, Sie haben in Hamburg Geschichte zunächst für das Lehramt studiert und dann 1985 über Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg promoviert. Aus heutiger Sicht ist das ein trendiges Thema. Aber in dieser Zeit war das schon eine merkwürdige Entscheidung, gemessen an den damaligen Maßstäben. Wie kamen Sie dazu?

<3>

Ich habe eine traditionelle Lehre im Kunsthandel begonnen und abgebrochen, denn der Verkauf von Kunstwerken hat mich überhaupt nicht interessiert. Nach dem Staatsexamen sah ich mich um, reiste ein halbes Jahr in den USA herum und überlegte: Du musst irgendetwas anderes machen als in den Schuldienst zu gehen. Also studierte ich noch einmal und diesmal allein Kunstgeschichte. Das wollte ich eigentlich von vorneherein, war aber nach dem Abitur relativ beratungsresistent. Dann habe ich in den USA wunderbare Galerien, Ausstellungen und Museen mit Fotografien gesehen und mir daher gedacht: "Hallo, das Medium ist doch irgendwie sehr tatkräftig und interessant und spannend." Aber es gab auch, und das kennen Sie vielleicht auch, eine Erweckungssituation: An der Hamburger Kunsthochschule fand ein interessantes Symposium statt, an dem Herbert Molderings, Wolfgang Kemp, Ullrich Keller und Wilfried Ranke Referate hielten. Auch für die war es neu, sich mit Fotografie zu befassen. Wolfgang Kemp hat einen brillanten Vortrag gehalten über Quantität und Qualität in der Geschichte des Mediums Fotografie. Da saßen wir mit offenen Mündern. So etwas passiert ganz selten bei irgendwelchen Vorträgen, dass man sagt: "Woah, hier lerne ich ja pur." Danach war mir klar, ich musste nicht über Raffael oder Leonardo die zwanzigste oder fünfzigste Monografie schreiben oder über Säulenordnungen romanischer Kirchen. Es eröffnete sich ein ganz neues Terrain, mit dem man sich im Rahmen der Kunst- und Kulturgeschichte befassen konnte.

<4>

Nach der Rückkehr aus den USA habe ich zunächst drei Semester Kunstgeschichte in Berlin studiert und bin dort zu den Professoren mit dem Ansinnen gegangen, über Fotografiegeschichte promovieren zu wollen. Herr von Simson in Berlin lehnte sich nur zurück und war extrem gelangweilt. Aber auch andere Professoren später in Hamburg

sagten: "Um Gottes Willen, Fotografie, das ist ja ein Repromedium, was wollen Sie denn damit?" Entscheidend war dann, dass Martin Warnke nach Hamburg kam; er wurde mein Doktorvater, und wir haben uns blendend verstanden. Es ging um Ideenproduktion und darum, neue Terrains der Kunstgeschichte zu erkunden. Professor Warnke war und ist ein unglaublich kreativer Wissenschaftler. Bei ihm fühlte ich mich richtig gut aufgehoben mit einer Pionierarbeit, für die man ja wenig Hilfe bekam und auch gar nicht erwarten konnte.

<5>

Parallel zur Doktorarbeit¹ habe ich den Nachlass der Fotografin Käthe Buchler entdeckt, die in Braunschweig während des Weltkriegs 1914-18 die Heimatfront fotografiert hat. Angesichts dieses Materials fühlte ich mich auch als Historiker angesprochen und fand es sehr spannend, wie sich diese dienende Heimatfront, die sogenannten "weißen Engel",² inszeniert hat. Das wurde an den Fotografien überdeutlich. Mit diesem Material habe ich dann als Student im Städtischen Museum Braunschweig eine Ausstellung inszenieren dürfen. Später bekam ich dann eine SHK-Stelle am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Auch dort war eine Fotosammlung vorhanden, die aber nach dem Weggang von Fritz Kempe verwaist war. Wie an vielen Museen gab es auch dort eine wunderbare Sammeltradition aus der Zeit der Jahrhundertwende, teilweise auch aus den 1920er Jahren, die aber nicht fortgesetzt wurde. Fritz Kempe hatte die Sammlung nach 1945 von der Landesbildstelle aus fortgeführt, erst in den 1970er Jahren wurden diese Bestände dann im Museum für Kunst und Gewerbe zusammengeführt.

<6>

In dieser Sammlung habe ich den historischen Teil der Frühzeit, vor allem die Daguerreotypien, aufgearbeitet und nebenbei für meine Arbeit über die Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg recherchiert. Das war ein mühsames Geschäft, denn die alten Weltkriegssammlungen wurden in vielen Museen mit Missachtung gestraft. Manchmal musste ich noch die alten Schnüre aufbinden, die man für die Auslagerungen 1939/40 angebracht hatte. Aber das war spannend, das war genau das, was ich wollte. Ich wollte immer Pioniertaten vollbringen und nicht auf alten Pfaden wandeln. Das war mein Einstieg. Und dann gräbt man sich in ein Thema ein und kommt trotz aller Qualen nicht mehr heraus. Vor allem die Memoirenliteratur aus dem Ersten Weltkrieg war schwer zu verkraften, oft saß ich buchstäblich in den Schützengräben der Westfront fest.

<7>

Und hat sich Ihre eigene Fotografie durch ihre kunsthistorische Arbeit verändert? Sie erwähnen im Katalog zu den "Politischen Bildern" dieses schöne Zitat von Aleksandr Rodčenko, der von den staubigen Rembrandt-Augen spricht, von den Schablonen, die man beim Fotografieren im Kopf hat. Können Sie sich davon befreien, wenn Sie jetzt fotografieren, zum Beispiel im Urlaub? Haben Sie dann Rodčenko im Kopf oder Andreas Feininger oder wen auch immer?

<8>

Das ist eine witzige Frage. Genau das hat man in den 1970er Jahren im Kopf gehabt. Ich wohnte damals mit Silke Grossmann, heute Professorin an der HFBK in Hamburg, und dem Filmpionier und Experimentalfilmer Heinz Emigholz zusammen. Sie haben mich damals beim eigenen Fotografieren mit vielen Hinweisen zum Beispiel auf die russische Avantgarde

¹ Bodo von Dewitz: "So wird bei uns der Krieg geführt". Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg, München 1989.

² Nach Klaus Theweleit: Männerphantasien, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1978.

gewiss beeinflusst. Aber mehr als ein fotografierender Amateur ist aus mir nicht geworden. Als ich sehr viel später einmal das Atelier von Rodčenko besuchen durfte, haben wir alle natürlich von unten nach oben seine Hausfassade fotografiert. Aber das sind nur launige Episoden.

<9>

"Geschichte", so lautet eine Redewendung, "wird geschrieben"; das Schreiben ist noch immer die klassische Kommunikationsform des Historikers, wenn er Geschichte erzählt. Kuratoren erzählen aber nicht minder Geschichten, wenn Sie Kunst(-objekte) in Ausstellungen inszenieren. Dass mittels der Fotografie Geschichte wunderbar erzählt werden kann, hat beispielsweise der Sammler David King immer wieder zeigen können – und das nicht nur über Ausstellungen. Mit seinem bildmächtigen Werk Red Star over Russia versucht er nicht weniger, als die Geschichtsschreibung um eine visuelle Dimension zu erweitern: Entlang der großen Ereignisse, den sozialistischen Alltag dabei allerdings weitestgehend vernachlässigend, erzählt er die Geschichte der politischen Großereignisse und erschließt dabei mit jeder Doppelseite die Bildsymbolik der Sowjetunion über mehr als drei Jahrzehnte.³ Wie wichtig ist Ihnen eine zentrale These, eine zu erzählende Geschichte, wenn Sie Fotografieausstellungen kuratieren? Und gelingt es auch immer, diese These in Fotografieausstellungen zu transportieren? Oder sollen die Bilder für sich selbst sprechen?

<10>

Das sind viele Facetten, um die es da geht. Grundsätzlich ist es so, dass ich mir immer erst einen schönen, griffigen Titel ausdenke und auch ein spannendes Titelbild auswähle. Damit ist dann bereits ein erstes Ideenkonzept verbunden. Klar, man sitzt im Büro und will und soll in irgendeiner Weise mit einer Sammlung, mit einem bestimmten Bilderrepertoire etwas machen. Dann kann man stur und wenig inspiriert einfach die Sammlung zeigen: Tür auf, Tür zu und die Sache hat sich erledigt. Das haben wir nie getan. Ich und mein sehr kleines, aber hochmotiviertes Team wurden aktiviert, zu denken – da muss ich immer wieder Martin Warnke Kränze flechten – und uns attraktive Themen und Fragestellungen an das historische Material auszudenken. Und so kam es dann zum Beispiel zu *Das Land der Griechen mit der Seele suchen*, die Wiedererfindung Griechenlands im Medium der Fotografie. Wir kennen es aus der Aquarellmalerei... und dann war eigentlich schon der Gedanke da, alle Fotografien mal daraufhin abzusuchen, inwieweit diese Griechenland neu kreiert haben. Die Akropolis war ein Trümmerhaufen nach den Zerstörungen des 19. Jahrhunderts. Aber die Fotografen haben es wunderbar inszeniert, sie haben mit ihren Bildern der wenigen Reste der Antike quasi einen neuen Blick auf die antiken Traditionen gewagt. *Das Land der Griechen mit der Seele suchen* oder auch *An den süßen Ufern Asiens*⁴ – das waren gute Themen. Ich hatte damals gerade von Edward Said das grandiose Buch über den Orientalismus gelesen,⁵ über die wechselseitigen Erfindungen von Orient und Okzident. Auch das Medium Fotografie erfindet und hat damals spezielle eigene Versionen der Geschichte in Bildern erfunden. Die Fotografen wollten ihre Bilder natürlich verkaufen. Und diese Käufer hatten alle zuvor die Bibel oder "Tausend und eine Nacht" gelesen – und jetzt gab es plötzlich das authentische Medium der Fotografie. Natürlich kauften sie keine Schattenseiten des sogenannten Orientalischen Lebens, sondern die Bilder, die den mitgebrachten Vorstellungen entsprachen. Der Titel *An den süßen Ufern Asiens* bezieht sich

³ David King: *Red Star over Russia. A Visual History of the Soviet Union from 1917 to the Death of Stalin*, London 2009.

⁴ Bodo von Dewitz (Hg.): *An den süßen Ufern Asiens. Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich. Reiseziele des 19. Jahrhunderts in Frühen Photographien*, Köln 1988.

⁵ Edward W. Said: *Orientalism*, London 1978 [dt. Erstausgabe als *Orientalismus*, Frankfurt a.M. 1981].

auf einen kleinen Park auf der anderen Seite des Bosphorus. Es ist nachgewiesen, dass im 19. Jahrhundert alle Touristen mit dem Bötchen kurz hinüber fuhren, sich ein wenig schüttelten und sagten: "Hu, wir sind in Asien – jetzt aber schnell wieder zurück." Diese Reaktion bestimmte auch das Käuferverhalten.

<11>

Am Anfang gibt es immer eine Idee, und anhand dieser Idee recherchiert man und sortiert sein Material. Ich denke, das ist auch sinnvoll. Denn unsere Aufgabe ist ja nicht nur, Geschichte zu schreiben, sondern Geschichte auch wieder zu erfinden. Für Sie als Historiker ist das ja genauso: Sie schreiben nicht die alten Sachen ab oder verlängern sie, sondern es geht immer auch um ein neues Denken, um Interpretationen und um kreative Prozesse. *An den süßen Ufern Asiens* zum Beispiel würde man heute als Ausstellung ganz anders konzipieren. Damals waren wir selbst auch noch Neoromantizisten. Das hat sich gewandelt. Heute würde man einige Tränen miteinflechten müssen.

<12>

Dann gibt es aber auch das Beispiel einer ganzen Sammlung, vor die man sich gesetzt sieht. Zum Beispiel die [Sammlung Robert Lebeck](#). Mit diesem Bestand, dieser Riesensammlung von 11.000 Bildern aus dem 19. Jahrhundert, hatte ich einen ganz wunderbaren Steinbruch vor mir. Alle sagten damals, Anfang der 1990er Jahre, als die digitale Fotografie aufkam, mit einem Male, dass Fotografie lügen würde. Alles ist nicht mehr so... Da lag es nahe zu sagen: "Fotografie hat immer gelogen." Deshalb haben wir diese Ausstellung *Alles Wahrheit! Alles Lüge!* genannt. *Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*.⁶ Es gibt immer einen zentralen Gedanken, und der trägt das ganze Projekt. Der bestimmt dann nicht nur den Titel von Ausstellung und Katalog, sondern das trägt auch bis zum entscheidenden Presseauftritt kurz vor der Eröffnung der Ausstellung. Vereinfacht gesagt habe ich mir immer vorgenommen, dass die Besucher aus unseren Ausstellungen mit einem neuen Gedanken rausgehen sollten. Wir wollten immer den Besucher mit der Reaktion entlassen "Aha, da habe ich was dazu gelernt" und nicht nur seinen Erwartungen entsprechen.

<13>

Insofern kommt man immer wieder auf seine eigenen Erlebnis-Zusammenhänge zurück. Wolfgang Kemp gehört zu haben mit dem Vortrag über Quantität und Qualität – das war: "Mund auf... ach, ich habe etwas gelernt." So etwas will ich gerne vermitteln. Und das hat auch eigentlich bisher ganz gut funktioniert.

<14>

Bei der [Sammlung Mrázková](#) war das ganz ähnlich. Das ist ein Sammlungskonvolut, welches von Frau Mrázková in den 1960/70er Jahren zusammengetragen wurde. Mich interessierten diese Fotografien als Fortsetzung dessen, was wir schon hatten. Irgendwann hieß es: "Hier ist ein Konvolut von Bildern, das sollten Sie als Entsprechung zu Ihrer Avantgarde-Sammlung unbedingt besitzen... Da ist hochinteressantes Ignatovič-Material dabei, aber eben auch viele Fotografien von Rodčenko und anderen Zeitgenossen aus den 1920er bis 1930er Jahren." Ich habe dann einfach den Ankauf der Sammlung Mrázková, deren Geschichte ich selber schon spannend finde, vorangetrieben, denn Sammlungen sind nicht nur billiger, sondern auch vielfältiger und immer für neue Entdeckungen gut. Und als

⁶ Bodo von Dewitz (Hg.): *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*. Die Sammlung Robert Lebeck. Eine Ausstellung des Agfa-Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum, Museum Ludwig, Köln für die Museen der Stadt Köln 30. November 1996 bis 2. Februar 1997, Dresden 1996.

Historiker und Kulturhistoriker kaufe ich eben auch, ohne gleich eine zukünftige Wertsteigerung zugesichert zu bekommen. Ich will erst einmal haben. Natürlich kommt auch eine gewisse Raffgier hinzu. Doch gerade in der Fotografie gibt es noch permanent spannende Entdeckungen zu machen – das kennt jeder Geisteswissenschaftler. In der Fotografie ist dieser Moment ganz vital, weil das Medium nie eine systematische Aufarbeitung erfahren hat. Das berühmte Stahlbad der Geschichtsschreibung, von dem einst Wolfgang Kemp schrieb, Listen und Inventare hat es in der Fotografiengeschichte nie gegeben. Wir sitzen eigentlich noch immer daran, diese Geschichte aufzuarbeiten. Das macht dieses Arbeiten so spannend.

<15>

Ich möchte ganz kurz noch einmal bezüglich der Fotografien von der Heimatfront nachhaken, denn Fotografien dringen nicht selten – gerade wenn sie kriegerische Ereignisse oder Katastrophen dokumentieren – in die Intimsphäre von Menschen ein. Legen Sie sich selbst Schranken auf, wenn Sie eine Ausstellung kuratieren, welche Bilder Sie noch zeigen möchten und welche nicht? Definieren Sie sich visuelle Grenzen, die Sie nicht überschreiten möchten? Es gibt ja gerade in der Fotografie viele schockierende Bilder, mit denen man viel mehr Aufmerksamkeit erzielen kann.

<16>

Da sprechen Sie eine zentrale Barriere an, die ich hier institutionell habe. Ich bin in einem Kunstmuseum beschäftigt; wir haben in Köln das einst geplante Fotomedienmuseum nicht etablieren können, das muss man ganz klar sehen. Ulrich Pohlmann beispielsweise ist viel freier in dem, was er im Stadtmuseum München zeigen kann. Der kann auch reinen Fotojournalismus zeigen. Das ist hier schwierig. Wir haben in der Ausstellung *Kiosk* die Geschichte des Fotojournalismus zum Thema gemacht – übrigens mit der Idee, keine Originale zu zeigen, sondern nur die gedruckten Seiten. Denn auch Robert Capa interessierte nur, ob sein Bild gedruckt wurde oder nicht. Dass Galerien Interesse zeigten, das kam erst viel später. Und in dem Zusammenhang haben wir in der Ausstellung *Kiosk* auch brutales Zeug gezeigt, aber es war alles natürlich entschärft durch die Geschichte. Im begleitenden Ausstellungsband haben wir immer die ganzen Seiten der Veröffentlichungen reproduziert.⁷ Damit konnte man erkennen: Haargelreklame stand neben dem sogenannten "Sterbenden Soldaten" von Capa. Solche Zusammenhänge interessieren mich eigentlich mehr als Gratwanderungen entlang der Mediengeschichte, als allzu aktuelle Kriegsreportagen.

<17>

Aber Fotografie ist jetzt auch in unserem Kunstmuseum viel stärker integriert. Im Augenblick läuft gerade die Picasso-Ausstellung *Ichundichundich*. Und gleich daneben und darin beginnt schon die Präsentation unserer Picasso-Sammlung. Mit dieser Ausstellung sind wir eigentlich am Ziel angekommen: Die Fotografie ist hier nicht mehr bloße Dokumentation oder Appendix – sie ist ein vitaler Bestandteil der Präsentation. Sicherlich wird es irgendwann einmal eine Arbeit über Pop-Art geben und entsprechend auch über die Fotodokumente, die damals spannend waren. Die Geschichte der Integration von Fotografie in die klassischen und modernen Museen ist ein ziemlich langwieriger Prozess gewesen. Allerdings bildet das Museum Ludwig schon eine rühmliche Ausnahme, denn bereits 1977 wurde ja die berühmte Sammlung L. Fritz Gruber für das Museum angekauft.

⁷ Bodo von Dewitz (Hg.): *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage*, Göttingen 2001.

<18>

Ich möchte noch einmal zurück auf die Ausstellung [Politische Bilder. Sowjetische Fotografien](#) kommen. Wenn Sie sagen, dass Sie sich auf kunsthistorischem Terrain bewegen und nicht auf Dokumentation aus sind – dann ist der Titel Politische Bilder doch eigentlich eine kleine Provokation. Mit der Ausstellung wollten Sie ja gerade weg – so habe ich sie zumindest damals als Besucher wahrgenommen – von dieser ästhetisierenden Darstellung von Rodčenko und anderen. Sie stellten die politische Aussage in den Vordergrund. Widerspricht das nicht ein bisschen dem Konzept, das Sie gerade geschildert haben?

<19>

Gerade in dieser Sammlung ist wirklich beides drin. Da haben wir noch die avantgardistischen künstlerischen Ambitionen der frühen aufbegehrenden Avantgarde, auch der frühe Rodčenko ist noch präsent. Das geht dann über in diese propagandistischen Visionen: das fröhliche Landleben, die gemeinsame Ernte und so weiter. Beides ist vorhanden. Mich interessiert natürlich zunächst der ästhetische Gehalt, wenn dieser zentral das Thema des Bildes ausmacht. Es ging um die Alphabetisierung der vielen, die nicht lesen konnten, die nur über Bilder angesprochen werden konnten. Aber gleichzeitig interessiert mich natürlich auch knallhart der politische Kurs. Spannend ist auch die Frage, inwieweit die russische Avantgarde durch ihre ganz scharfen Setzungen, ihre ganz scharfe Disziplin, ihre Dogmen, die sie für die Kunst aufgebaut hat, nicht doch wunderbar hineinpasste in die dann wiederum scharf konturierten Arbeitsweisen, wie sie in den 1930er Jahren vorgegeben waren. Und dies ganz unabhängig vom individuellen Leiden. Es gibt ja mehrere Figuren, die völlig bruchlos übergegangen sind. Und Stalin hat sie nicht umgebracht. Sehen Sie sich die Viten aller Fotografen in unserer Sammlung an – das war für mich auch hoch interessant: Alle haben '45 und eben auch zuvor die Säuberungen 1937/38 überlebt. Sie passten sich an, waren gut, sie waren schnittig. Die Literaten sind massenweise massakriert worden, die Fotografen meines Wissens nicht.

<20>

Wie erfolgreich waren denn die Politischen Bilder? In meinem Bekanntenkreis hat diese Ausstellung fast jeder gesehen. Aber das ist vielleicht einem spezifischen Interesse an Russland geschuldet. War sie ein Publikumserfolg für das Museum Ludwig?

<21>

Innensicht – Außensicht. Die klaffen immer wahnsinnig auseinander. Doch, sie war gut besucht, war wirklich gut besucht. Ich kann nicht meckern. Wir haben eben auch hier mit den Russen einfach eine fantastische Sammlung, die jetzt erweitert wurde durch das Erbe von Irene Ludwig. In dem Bereich sind wir einfach gut. Wir sind für Pop-Art gut, für Russen gut, für Picasso gut. Der größte Erfolg innerhalb der Ausstellung waren eigentlich unsere kleinen Filme aus russischen Archiven. Wir haben unter anderem die Zerstörung der Erlöserkathedrale in Moskau gezeigt und das später dort gebaute Schwimmbad. Foto und Film, das waren in der Zeit Medien, die sich ergänzten. Die Bilder, die man in den Journalen sah, und die Wochenschauen, die auch entsprechend reißerisch konzipiert waren.

<22>

Und hinter der Publikumswirkung, hinter der Ausstellung – steht da nicht ein Widerspruch zwischen dem Historiker und dem Kurator? Wenn ich als Historiker an diese Bildquellen gehe, versuche ich von dem Ästhetischen zu abstrahieren, es spielt zumindest keine vordergründige Rolle. Wie bringen Sie den hintergründigen Quellenwert in der Ausstellung unter? Geht das über die begleitenden Texte, dass Sie sagen: Schauen Sie, diese

Fotografen haben alle den Terror überlebt. Oder geht es allein über die Präsentation der Bilder?

<23>

Ich habe keinen Interessenskonflikt. Ich bin ja auch als Pädagoge tätig, trage vor und komme durch diese Doppelbeschäftigungen oft kaum noch zum intensiven Arbeiten, das ist völlig klar. Das Thema wird auf einer bestimmten Ebene bearbeitet, publiziert, vorgetragen und auch entsprechend pädagogisch umgesetzt in Führungen mit Schulklassen und so weiter. Ich selber stehe dann in der Ausstellung und bin nur noch am Erklären von relativ wenigen Zusammenhängen. Mehr wäre nicht zulässig in solchen Situationen und würde die Besucher auch überfordern. Natürlich bedienen wir damit das Feuilleton. Das ist allemal klar. Und das finde ich auch legitim. Der Besucher weiß in der Regel kaum etwas, er möchte einen Erlebniszusammenhang und auch etwas lernen. So ein Bedürfnis unterstelle ich immer; es ist schon mal ein Schritt, ins Museum zu gehen und nicht ins Kino. Aber allzu große Tiefe ist nicht zu erwarten. Und deshalb jonglieren wir auf verschiedenen Ebenen; oft können wir differenziertere Informationen in Texten unterbringen, die dann im Katalog ein bisschen länger Bestand haben.

<24>

Einen Konflikt habe ich aber dann, wenn ich sage: "Verdammt noch mal, der Wissenschaftler an der Universität, der hat Zeit und Muße und kann jetzt mal ein schönes Forschungssemester machen, in dem er endlich mal ein bisschen zum Lesen kommt..." Wir lesen oft alles nur noch quer, aus Zeitgründen ist mehr nicht drin. Wir machen Verwaltungsarbeit ohne Ende und wir haben Finanzierungsprobleme ohne Ende. Für meine nächste Ausstellung bin ich nur dabei, Geld zu beschaffen. Der Kunsthistoriker, dieses arme Schwein hinter seinem Schreibtisch, hat in seinem Kopf so furchtbar viel drin und wird eigentlich missbraucht für tausend andere Sachen. Das können Sie wahrscheinlich genauso unterschreiben, wenn Sie in einer Institution tätig sind. Man beginnt allmählich mit den Inhalten kaum noch etwas zu tun zu haben. Gleichzeitig kämpft man natürlich dagegen an, was zuweilen ein hohes Maß an Selbstaubeutung zur Folge hat. Allerdings habe ich 2008 ein Getty-Stipendium bekommen und war vier Monate 'auf dem Hügel' in Los Angeles. Ich habe in den Sammlungen und in der Bibliothek geradezu gebadet. Das war wirklich toll. Nur ist das eben in der Museumsarbeit nicht die Regel, Universitäten gewähren Freisemester.

<25>

Das gilt aber auch dort nur für Freisemester oder Heisenberg-Stipendiaten... Sie haben eben gesagt, dass Sie es gerne hätten, wenn Besucher mit einer Frage oder einer möglichen Antwort aus einer Ausstellung herausgehen. Haben Sie da eine konkrete Aussage, die Sie vermitteln wollen, oder ist es Ihnen einfach wichtig, dass die Leute ins Nachdenken kommen und sich selber etwas denken können? Also noch einmal an die Frage von eben anknüpfend und ganz konkret auf die Ausstellung Politische Bilder bezogen.

<26>

Russische Avantgarde, Russische Revolution – das ist alles für uns relativ negativ besetzt. Aber diese unglaubliche künstlerische Aufbruchsstimmung und dann die Degeneration – das ist eben auch an den Bildern nachweisbar. Sie können vielen Propagandabildern der 1930er Jahre ansehen, und müssen feststellen, dass dies hervorragende Fotografen gewesen sind, die ein unglaubliches, interessantes visuelles Repertoire neu gestaltet haben. Das kann man natürlich immer gut im Konzert der Bildbetrachtung vermitteln.

<27>

Würden Sie sagen, dass diese Aufgabe tatsächlich von den Bildern übernommen wird? Oder findet diese Arbeit nicht auch in den begleitenden Informationstexten statt? Anders gefragt: Wie wichtig sind Ihnen Ausstellungstexte, welche Funktion übernehmen diese? Immerhin drängen sie sich gewissermaßen zwischen die Bildbetrachtung des Museumsbesuchers und die Exponate, können die Bildrezeption erheblich beeinflussen. Wo endet dabei die "Rezeptionsschulung", wo beginnt die "Rezeptionsbevormundung"?⁸

<28>

Gewiss sind die Grenzen fließend. Zum Beispiel haben wir häufig ein Bild aus einer ganzen Reportage, und an dem einen Bild müssen wir dann die ganze Geschichte erzählen. Sie müssen Rezeptionstexte einbeziehen, Sie müssen Selbstzeugnisse der Fotografen einsehen, und natürlich hat das alles was von einer Belehrung, Bevormundung oder gar... Indoktrinierung würde ich jetzt nicht sagen. Aber natürlich wird der Besucher mit Informationen eingedeckt. Das Angebot ist üppig und besteht aus ganz vielen Schattierungen. Das einzelne Bild reicht oft nicht. Es ist ja kein ikonographisch fruchtbar aufgeladenes Werk des 18. Jahrhunderts mit komplizierten ikonographischen Zusammenhängen, sondern eben häufig wirklich nur ein Teil aus einer ganzen Kette. Aber: Trotzdem kommt man immer wieder darauf zurück und sagt: "Hallo, das ist doch wieder ganz gut verdichtet und ganz spannend für unsere generelle Aussage."

<29>

Sie haben eben gesagt, Sie hätten es gerne, wenn die Universitäten oder die Historiker mehr über Fotografien nachdenken. Ist diese Sammlung denn eigentlich zugänglich für die Forschung? Also wenn ich jetzt einen Doktoranden schicke, der zum Beispiel über die Avantgarde arbeiten möchte oder über Fotografie im Rahmen von Propaganda, könnte der diese Sammlung benutzen?

<30>

Absolut. Ich bin derjenige, der hier Tür und Tor öffnet, wenn denn Besucher mit wirklichen Interessen kommen. Wir haben selber noch eine außerordentlich bescheidene Infrastruktur, was Medien- und Internetzugang angeht. Das ist alles im Aufbau, dauert ganz furchtbar lange. Aber wenn jemand kommt und sehen will, kann er sich oben an die Kisten setzen. Er bekommt alles vorgelegt. Nur muss er halt kommen. Und viele wissen eben gar nicht, dass die Schätze, die nicht dauernd an den Wänden in den Schauräumen hängen, vorhanden sind. Aber ich bin derjenige, der natürlich jedem wirklich alles zeigt. Außerdem macht der Kontakt zu forschenden Besuchern wirklich Spaß, eröffnet zuweilen ganz neue Forschungsideen, von denen auch ich als Sammlungskurator profitieren kann. Inzwischen bin ich der Einzige, der weiß, wo die Dinge zu finden sind, aber ich hoffe, dies wird sich bald ändern.

<31>

Sie sind das Findbuch?

<32>

⁸ Die beiden Begriffe sind dem Text von Joachim Penzel entnommen: Mit den Augen des Textes. Zur Entstehung der Vermittlungspublizistik in Gemäldegalerien und Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts, in: Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2 (2006): Themenschwerpunkt: Iconic Turn? Hrsg. v. Helga Mitterbauer und Ulrich Tragatschnig, 80-93, hier 90.

Ja, noch ganz im traditionellen Sinn (vielleicht) des 19. Jahrhunderts. Man hat die Sammlung im Kopf, vor allem wenn man große Teile selbst aufgebaut hat und seit 25 Jahren am selben Ort geblieben ist.

<33>

Sie haben die frühsowjetischen Fotografen angesprochen, die noch diesen spezifischen Blick hatten und einfach gut ausgebildet waren. Nun, die Oktoberrevolution hat ja tatsächlich auch mit vielen Sehgewohnheiten gebrochen, die Fotografie erfuhr eine entscheidende Wende: Mit einem Male wurde das lange Zeit gültige Lob, "wie ein Gemälde" zu wirken, obsolet. Fotografie sollte nun die neue Wirklichkeit im Rahmen einer Ereignischronik – allerdings unter dem Gesichtspunkt sozialistischer Inhalte – dokumentieren.⁹ Sind solche Umbrüche für den heutigen Betrachter im Museum erkennbar? Wird ihm denn klar, dass sich die Art und Weise der fotografischen Praxis verändert hat? Lässt sich das über die Bilder alleine zeigen oder muss ihm seitens des Kuratoren unter die Arme gegriffen werden?

<34>

Ein Stück weit wird man vermitteln können und müssen, aber Sie kennen doch die Auseinandersetzung um den Trompeter von Rodčenko, der dann gerade angesichts dieses Fotos denunziert wurde: "Wie? So sieht ein junger Pionier aus? Das ist ein altes Onkelchen und so weiter." Diese Diskussion von vorneherein mit einzubeziehen ist geradezu zwingend und sehr erhellend. Für den Fotografen war die Sicht von unten eine neue Sichtweise, eine interessante neue visuelle Prägung und für seine Gegner ein kleines aufgedunsenes Onkelchen. Also sind insofern beide Sichtweisen da, unglaublich nah nebeneinander. Aber natürlich bleiben Rodčenkos ursprüngliche künstlerischen Ideale genial. Das Neue Sehen, die Veränderung der Menschen über Erkenntnisprozesse im Sehen – in dieser Geschichte ist nicht alles gut geendet, aber es waren einfach geniale Konzepte.

<35>

Waren Sie mal bei Rodčenko in der Wohnung? Ich habe mal seine Tochter und den Schwiegersohn besucht. Es war einfach umwerfend im fast unveränderten Atelier zu stehen, die Dunkelkammer und die Arbeitstische noch vorzufinden. Ich sagte das ja schon, und natürlich hat danach die ganze Fotokuratorentruppe das Haus, die Balkone und die Aussichten à la Rodčenko fotografiert ...

<36>

... hätte ich auch gemacht.

<37>

Klar, das musste man machen... eigentlich aber ziemlich verblödet! Es gibt da noch so ein Bullauge in seinem Treppenhaus. Rodčenko hat ja in einem grandiosen Neubau gewohnt. Heute ist es eine Schrottbude, der Ausblick war ziemlich trostlos.

<38>

Ich würde Sie noch gerne mit einem Zitat passend zu dieser Zeit konfrontieren: Der ungarische Fotograf László Moholy-Nagy hat 1927 in einem Diskussionsbeitrag formuliert, dass angesichts des "fanatische[n] eifer[s] mit dem heute das fotografieren in allen kreisen betrieben wird," alles darauf hindeute, "daß der fotografie-unkundige der analfabet der

⁹ Dazu die einführenden Texte in: S. Morosow / A. Wartanow / G. Tschudakow / O. Suslowa / L. Uchtomskaja (Hg.): Sowjetische Fotografen 1917-1940, Berlin (West) 1980.

zukunft sein wird".¹⁰ Uns würde nun interessieren, wie es Ihrer Meinung nach um die gegenwärtigen Fotografielesekenntnisse ganz allgemein und seitens der Historikerinnen und Historiker im Besonderen bestellt ist?

<39>

Oh-oh, schöne Sätze, schöne Sätze. Alphabetisierung... daran haben wir ja auch alle mal geglaubt. Das war in den 1970er Jahren auch so ein Kampfruf, mit dem man angetreten ist. Genau diese Alphabetisierung muss es sein. Ich habe das Gefühl, das funktioniert überhaupt gar nicht. Obwohl natürlich immer mehr Bilder auftauchen, immer mehr... Ich glaube, dass wir uns wahnsinnig gerne in solche Köstlichkeiten wie eben diese visuelle Alphabetisierung als Ideal hineinlügen. Wir bilden uns ein, manchmal schon an den Toren zu stehen und wunderbare visuelle Erfahrungen zu machen und Erlebnisse zu haben. Aber ich glaube nicht, dass das funktioniert. Haben Sie das Gefühl, dass wir durch die ganzen Medienpräsenzen ein visuell gebildeteres Völkchen geworden sind? Ist es nicht eher die völlige Verblödung, die eingetreten ist?

<40>

Es gab übrigens eine Sache, die muss ich noch erzählen, denn Sie werden mich ja wahrscheinlich fragen, was als nächstes Projekt ansteht. Ich wollte eine Kirchbach-Ausstellung machen. Kirchbach ist ein Sammler gewesen, ein Industrieller in Dresden, der eigentlich Impressionisten und Expressionisten sammelte. Aber eben auch Fotos. Er hat Lissitzky und andere für wenig Geld kaufen lassen und hatte schließlich eine großartige Sammlung von ungefähr 600 Fotografien zusammengestellt. Gallery quality, also richtig gut. Wie gesagt, El' Lisicki war drin, Moholy war drin, alle waren drin. Diese Sammlung ist nach 1945 in die Schweiz geraten, Kirchbach ist gestorben, seine Frau ist gestorben, und die Fotos gerieten in die Hände einer Altersheimleiterin, die sie bei Sotheby's unter dem Namen ihrer Schwiegermutter Anderson versteigern ließ. Herbert Molderings hat zwei Wochen vorher mit Sotheby's Kontakt aufgenommen und zufällig im Lübecker Stadtarchiv eine Korrespondenz gefunden, wo der Name Kirchbach im Zusammenhang mit einer privaten Avantgarde-Fotosammlung auftauchte, die in Dresden zusammengestellt wurde. Sie ist bei Sotheby's 1997 nicht nur unter falschem Namen verkauft und deshalb zerstört worden, sondern sie ist zunächst auch als historisches Faktum zerstört worden.

<41>

In dem wunderbaren Klima der Weimarer Republik, bevor die braune Soße kam, ist eben wirklich etwas passiert. Auch für die Fotografie, auch für die Förderung und die Wertschätzung der avantgardistischen Fotografie. Jetzt sind die juristischen Auseinandersetzungen abgeschlossen, leider nicht positiv für den Erhalt der Sammlung. Ich wollte hier als meine letzte Ausstellung eigentlich eine Rekonstruktion dieser Sammlung leisten. Einfach um das historische Faktum wenigstens einmal im öffentlichen Zusammenhang ins Bewusstsein zu bringen. Engländer, Amerikaner – alle zitieren immer noch "the Anderson Collection", schauen Sie einmal nach! Das trifft tief, da geht es auch um nationale Identität. Aus der Kunst- und Kulturgeschichte der 1920er Jahre ist sehr viel mehr zu Grunde gegangen als uns allein die politische Geschichte lehrt.

<42>

¹⁰ László Moholy-Nagy in einem unbetitelten Diskussionsbeitrag zu einem Artikel von Ernst Kallai: Malerei und Fotografie, in: i10 (1927), Nr. 6: 233-234, hier 233. Zitiert nach Detlev Schöttker: Einführung: Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen, in: Ders. (Hg.): Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste, Frankfurt a. M. 2004: 10-29, hier: 22, FN 30.

Meine letzte Frage wäre tatsächlich die nach Ihrer nächsten Ausstellung gewesen. Aber mit Bezug auf Russland – mit welchen russischen Sammlern und Museen stehen Sie in Kontakt?

<43>

Ich habe damals hier ein Symposium gemacht mit Fotokuratoren, und wir haben auch einige russische Kollegen eingeladen. Mit dem Haus der Fotografie in Moskau stehen wir aber in regelmäßigem Kontakt, ebenso mit dem Kollegen von der Eremitage in St. Petersburg. Sicher werde ich in absehbarer Zeit nach Moskau fahren, um die dortige Fotoszene zu besuchen. Alles Weitere muss mein Nachfolger machen, es gibt für mich im Augenblick keine weiteren Perspektiven, aber die sind durch unsere Sammlungen angelegt.

<44>

Sammlungen verpflichten eben.

<45>

Ja. Erst unlängst ist ein Angebot gekommen, und es geht natürlich immer auch ums Geld: Der Nachlass von Ignatovič soll verkauft werden. In Russland gibt es womöglich nicht genug Geld dafür, und plötzlich habe ich das hier auf dem Tisch. Aber wir sagen natürlich, dass diese Sammlung in Russland bleiben sollte: Kümmert Euch selbst um diese einzigartigen Bestände! Und wir tauschen dann hinterher Leihgaben aus, je nach thematischer Ausrichtung. Wir können nicht ganze Archive übernehmen. Deshalb ist es vorerst 'nur' um die Sammlung Mrázková gegangen. Dass wir diese Bestände bekommen haben, ist ein großer Gewinn. Die Tschechen hatten offensichtlich nicht das Geld und nicht übermäßige Sympathien für diese Sammlung, und so konnten wir diese Gelegenheit nutzen. Die Sammlung ist vielfältig; möglicherweise hätten wir einen Teil nicht zwangsläufig kaufen müssen. Aber auch da gibt es vielleicht später eine Wertschätzung, die wir heute noch gar nicht ermessen können.

<46>

Als Kunsthistoriker und Kurator sind Sie – anders als wir Historiker – immer auch damit konfrontiert, die ästhetische Qualität von Bildern beurteilen zu müssen. Was jedoch Qualität in der Kunst ist, ist auch unter Kunstkritikern, Galeristen und Kuratoren höchst umstritten: Qualität lasse sich im unklaren Feld der Kunst gar nicht definieren und schon gar nicht messen, noch lasse sich "der Zauber, der von bestimmten Kunstwerken ausgeht und sie zur herausragenden Arbeit macht, in Worte fassen".¹¹ Als Kurator ist es jedoch Teil Ihrer Aufgabe, einzelne Bilder beziehungsweise Fotografien aus einem großen Konvolut, aus einer Sammlung oder Fotostrecke auszuwählen und letztlich auch nach ihrer Qualität zu bewerten. Welches sind Ihre wichtigsten Kriterien, nach denen Sie eine Auswahl für eine Ausstellung treffen? Und reflektieren Sie diesen Prozess?

<47>

Wenn ich Ihnen da immer die ganze Wahrheit sagen würde... Es geht darum, ob es irgendwie in den Kontext passt. Natürlich hat man auch einen subjektiven Zugang zu den Bildern, und das ist, glaube ich, ein großer Unterschied zu Ihnen als Historikern, weil Sie ja immer sagen: "Also nein, das Subjektive darf hier nun gar nicht zählen, ich muss streng entlang meiner Dokumente argumentieren...". Deshalb werden aber auch manchmal

¹¹ So Wolfram Völcker: Was ist Qualität in der Kunst? In: Ders. (Hg.): Was ist gute Kunst? Ostfildern 2007: 8.

Fotografieausstellungen, die Historiker machen, ganz schön langweilig oder getränkt von dokumentarischem Material und nicht entsprechend anschaulich gemacht. Aber ich sage Ihnen ganz ehrlich, ich bin auch ein ganz verspielter Hund, und es muss auch Spaß machen. Meine letzte große Ausstellung hieß [La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts](#),¹² weil ich einfach wollte, dass die Besucher nicht nur immer mit langen Gesichtern herumlaufen und sagen: "Oh Gott, ich habe wieder so furchtbar viel gelernt...", sondern, dass sie eben auch einmal mit einem strahlenden Lächeln aus einer Ausstellung herausgehen. Und trotzdem habe ich versucht, zentrale Gedanken unterzubringen. Das Künstlerleben im 19. Jahrhundert nach der Französischen Revolution war ein hartes, denn ihr zentraler Arbeitgeber war ja enthauptet worden. Sie mussten nun selbst zu Markte gehen und ihre Waren anbieten. Sie mussten sich in ihrer neuen Lebenssituation einrichten, sie mussten neue Rollen einstudieren bzw. sich mit der Rolle anfreunden, die die Gesellschaft ihnen aufoktroziert hat.

<48>

Ich bin gewiss kein Künstler, aber ein Kurator muss auch kreativ sein in der Auswahl der Bilder, in den Setzungen: Wie kann ich hier und jetzt gewisse Inhalte vermitteln? Ich habe einen wunderbaren Mitstreiter, mit dem es zum Standard vor Ausstellungen wurde, sich gegenseitig verbal zu attackieren, Gegenpositionen einzunehmen und entsprechend dagegen wieder argumentieren zu müssen. So sind wir in sehr offenen Gesprächen ganz gut gefahren. Wir haben auch zu den Titelmotiven, die als Leitfossilie sehr wichtig sind, immer kleine Umfragen gemacht und diese Kommentare dann ausgewertet. Aber wir haben die Ergebnisse manchmal auch einfach ignoriert, wenn wir sie zu blöd fanden. Dann haben wir doch die Motive gewählt, die uns gefallen haben. Es gehört eine gewisse spielerische Kreativität dazu. Und nicht diese furchtbare 'kuratorische' Strenge, die Sie da jetzt vielleicht erwarten...

<49>

Ich denke, so furchtbar streng sind auch wir Historiker nicht mehr. Sie haben aber jetzt gesagt, als Kurator seien Sie kein Künstler, auch wenn Sie eine eigene kreative Leistung erbringen. Als Kurator sind Sie nun immer wieder auch damit konfrontiert, was der Kunstwissenschaftler Beat Wyss als die "Überbietungsregel des Neuen" umschrieben hat. Der Kunstbetrieb wird allein über die fortwährende Zerstörung des eben noch Neuen durch das Neue aufrechterhalten.¹³ Wie entfliehen Sie diesem Kreislauf des ewig Neuen, wenn Sie für das Museum Ludwig nach "Neuem" Ausschau halten?

<50>

Ich halte mich da völlig raus. Ich bin dann wieder Historiker und würde sagen, auch zeitgenössische Kunst sollte ruhig erst einmal abhängen wie gutes Wildbret und dann nach zwanzig Jahren vielleicht erst im Museum gezeigt werden. Sie sprechen mit einem ziemlich konservativen, inzwischen gealterten Kurator. Ich habe mit Geschichte zu tun, und die Geschichte wird immer wieder neu erfunden und durch neue Erkenntnisse und neues Betrachten immer wieder spannend angereichert. Und sie wird heute präsentiert. Ich finde es nach wie vor aufregend, mit dem Medium Fotografie neue Fragen über alte Zusammenhänge zu stellen.

¹² Bodo von Dewitz (Hg.): La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts, Göttingen 2010.

¹³ Vgl. Reimut Reiche: Starkult des Künstlers, in: Anne Marie Freybourg (Hg.): Die Inszenierung des Künstlers, Berlin 2008: 95-100.

Gesprächspartner:

Prof. Dr. Bodo von Dewitz
Stellvertretender Direktor und Leiter Fotografische Sammlungen
Museum Ludwig
Heinrich-Böll-Platz
50667 Köln
dewitz@museum-ludwig.de

Dr. des. Alexander Kraus
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Historisches Seminar
Schnittstelle Geschichte & Beruf
Domplatz 20–22
48143 Münster
alexander.kraus@uni-muenster.de

PD Dr. Andreas Renner
Eberhard Karls Universität Tübingen
Institut für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde
Wilhelmstr. 36
72074 Tübingen
andreas.renner@ifog.uni-tuebingen.de

Empfohlene Zitierweise:

Bodo von Dewitz / Alexander Kraus / Andreas Renner: Kein Künstler, aber ein "verspielter Hund": Bodo von Dewitz über das Kuratieren als kreativen Prozess, in: *zeitenblicke* 10, Nr. 2 [22.12.2011], URL: http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Interview/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-31879

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.