

## Fotografie als Sammelobjekt

„Dieses Jahrhundert gehört dem Licht. Die Fotografie ist die erste Form der Lichtgestaltung, wenn auch in transponierter Form und – vielleicht dadurch – fast abstrahierter Gestalt.“

(Moholy-Nagy)

Ich will im folgenden versuchen, den Markt für künstlerische Fotografie zu analysieren, wobei folgende termini technici zu definieren sind: die beiden Kategorien der konzeptionellen und der konventionellen Fotografie, die Angebotsstruktur, die ich als fotografische Infrastruktur bezeichne, und die Nachfragestruktur, die konstituiert wird durch unterschiedliche Interessen und Tendenzen.

Konzeptionelle Fotografie besagt, daß hier das Konzept im Vordergrund steht, wobei sowohl fotografische Qualität als auch technisch perfekte Realisation einen sekundären Aspekt darstellen. Beispiele hierfür sind u. a. Dekkers, Boltanski und Rinke. Die konzeptionelle Fotografie wurde seit ihrem Entstehen in den 60er Jahren in den Kunsthandel integriert, vor allem deshalb, weil sie von bereits arrivierten Künstlern aufgegriffen und realisiert wurde.

Demgegenüber steht die konventionelle künstlerische Fotografie, die seit der Erfindung der Fotografie vor ca. 150 Jahren praktiziert und gesammelt wird. Diese Art der Fotografie legt sowohl Wert auf eine ästhetische Verwirklichung als auch auf ein Höchstmaß an Gehalt, wobei die Fotografie nicht nur Abbild von Realität ist, sondern eine wesensmäßige, eigene Realität sein will. Repräsentanten dieser künstlerischen Fotografie sind Talbot, Cameron, Niépce, Emerson, Stieglitz, Kühn, Atget, Strand, Renger-Patzsch, W. Evans, Sander, Weston, Sudek u. a. Ihre Entwicklung verlief im wesentlichen parallel zu den Strömungen in der bildenden Kunst vom Realismus des 19. Jahrhunderts bis hin zur Neuen Sachlichkeit.

Da wir, die Galerie Schürmann & Kicken, uns ausschließlich mit konventioneller Fotografie beschäftigen, möchte ich auch lediglich für diese Richtung die Angebots- und Nachfragestruktur untersuchen.

Es fällt auf, daß die zeitgenössische künstlerische deutsche Fotografie international weitgehend unberücksichtigt und unbekannt ist. Aber nicht nur das. Auch das Niveau der internationalen Anerkennung von ausländischen Fotografen liegt erheblich unter dem, welches wir im Ausland anzutreffen gewöhnt sind. Ich habe nun nach plausiblen Gründen für dieses Phänomen gesucht und will im folgenden diese Problematik mit 8 Thesen erläutern, die ich unter dem Sammelbegriff Fotografische Infrastruktur zusammenfasse.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß der Kunstunterricht an den Schulen und Gymnasien einseitig ausgelegt ist. Er beschränkt sich vornehmlich auf Graphik und Malerei, wobei die Fotografie höchstens einmal als „Technisches Phänomen“ in Form von Dunkelkammer berücksichtigt wird. In den USA wurden schon

1973 600 Kurse für Fotografie an Colleges und Universitäten angeboten. Nicht nur in dieser Hinsicht, sondern auch was Fotoschulen angeht, ist die Situation in der Bundesrepublik deplorable. Sieht man einmal von den Fachhochschulen für Fotografie ab, die vor allem auf die technisch-handwerkliche Ausbildung ausgerichtet sind (40 Stunden pro Semester), verbleiben nur 2 nennenswerte Schulen für Fotografie, die über diese primäre Ausbildung hinausgehen: Die Folkwang-Schule Essen, die nach ihrer absehbaren Integration in die Gesamthochschule Essen einen akademischen Abschluß erlauben wird und das Fotoforum Kassel. Diese beiden Schulen haben mit Seminaren zur Philosophie und Geschichte der Fotografie bei uns neue Maßstäbe gesetzt. In den USA gab es 1973 90 Kurse zur Geschichte der Fotografie und einen von Peter Bunell vertretenen Lehrstuhl für „History of Photography“. Hinzu kamen 98 öffentliche Museen, die Fotografie als künstlerisches Medium pflegten.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß bei uns nicht genügend Stellen für Lehrer und Professoren existieren, wobei die Möglichkeit zu freiem Arbeiten geboten werden muß. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß fast alle großen Fotografen während ihrer wichtigsten Schaffensphase unabhängig oder als Angestellte des Staates arbeiten konnten. Denn es scheint mir im höchsten Maße unrealistisch zu glauben, daß ein verdienstabhängiger Berufsfotograf (Mode, Werbung, Journalismus) nach getaner Arbeit sich mit der notwendigen Konzentration künstlerischem Schaffen hingeben kann. (Ausnahmen wie Renger-Patzsch bedürfen einer gesonderten Analyse).

Wie man ein Höchstmaß an Freiheit des Arbeitens durch Unabhängigkeit realisiert, dafür gab und gibt es in den USA eine Menge von Beispielen: Da ist zunächst die FSA (Farm Security Administration), die während der Rezessionszeit der 20er Jahre Aufträge an Fotografen wie W. Evans, D. Lange u. a. vergab, um das Landleben der ärmeren Südstaaten ökonomisch und soziologisch besser interpretieren zu können. Im Gegensatz zu staatlichen Subventionen gibt es Maßnahmen, die auf Privatinitiative zurückzuführen sind. So vergab die Whisky-Firma Seagram 1976 Aufträge an zeitgenössische amerikanische Fotografen, alle vom Abbruch bedrohten Rathäuser in den Südstaaten aus ihrer eigenen Sicht fotografisch festzuhalten (ähnliches leistete die pharmazeutische Firma Böhringer in den 60er Jahren, als sie die berühmten Serien Renger-Patzschs über Steine und Wälder subventionierte).

Der vierte Punkt beschäftigt sich mit Stipendien für Fotografen und fotografische Projekte. Es gibt entweder keine oder zu wenig Stipendien. An dieser Stelle sei mir erlaubt, folgenden Vorschlag zu machen: Kann nicht ein Verband wie die DGPH, der BFF oder die GDL für einen oder mehrere junge Fotografen ein einjähriges Stipendium (10 000,- bis 15 000,- DM) institutionalisieren, wobei folgendes beachtet werden sollte: Die Vergabe sollte nicht aufgrund des Ergebnisses eines klassischen Wettbewerbs (1. Preis usw.) erfolgen, sondern für die Präsentation verschiedener fotografischer Projekte (fotografische Dokumentation,

fotografische Publikation, fotohistorische Untersuchung, Wanderausstellungen usw.). Eine detaillierte Analyse würde den Rahmen dieses Artikels überschreiten. Hier gibt es aber sicherlich genügend Gründe für bedeutende Firmen unseres Landes, nicht nur Agfa und Kodak, sich einmal Gedanken darüber zu machen, ob nicht eine derartige Unterstützung in einer langfristigen PR-Konzeption besser investiertes Kapital ist, als eine farbige Doppelseite (= 8 bis 10 Stipendien) in einer Illustrierten. Wenig Hoffnung macht mir zur Zeit das Warten auf die Einführung einer Deutschen Nationalstiftung, da unwahrscheinlich ist, daß auch eine Subventionierung für Fotografie abgezwängt wird. Als bereits realisierte Alternative sei mir gestattet, die Entwicklung des National Endowments of the Art zu zitieren. Diese Institution vergibt seit Beginn der 70er Jahre Stipendien in Höhe von 5 000,- bis 10 000,- Dollar an ca. 50 junge Fotografen bzw. für fotografische Projekte. Ähnliche Arten von Subventionsmöglichkeiten gibt es in den Niederlanden, Schweden, England, Frankreich, CSSR, Schweiz und Kanada.

Der fünfte Punkt unserer Betrachtung führt uns zu den Publikations- und Kommunikationsmedien. Nachdem das Fernsehen sich lange Zeit geweigert hat, über das ihr artverwandte Medium Fotografie zu berichten, ist es erfreulich zu sehen, daß in letzter Zeit Sendungen über Fotografie (Monographien: Sander, E. Muybridge, A. Kertesz u. a.) – zwar spät und regional beschränkt – in das Programm aufgenommen worden sind.

Was Bücher anbelangt, so ist es sicher wünschenswert, daß das fotografische Publikationsspektrum vergrößert wird (speziell deutschsprachige Fotoliteratur). Es scheint sinnvoll, wie dies in den USA bereits praktiziert wird, daß Buchläden und Antiquariate zu diesem Zweck eigene Abteilungen für Fotografie unterhalten. Sowohl das Niveau von fotografisch-bildmäßigen Wochen- und Monatszeitschriften als auch die Interpretation von Fotografie (Buch-Ausstellungsprojekte) in regionalen und überregionalen Wochenzeitungen müßte dem Niveau in den USA angeglichen werden. Hier setzte die Schweizer Zeitschrift „Camera“ sicherlich Maßstäbe. Während bei uns die verschiedenen Fotozeitschriften sich kaum über dem Amateurlevel bewegen (Ausnahme „Fotografie“), treffen wir in den USA auf einen fein differenzierten Zeitschriftenmarkt, der es versteht, den verschiedenen Interessenlagen, als da wären intellektuelle, bildhafte, wissenschaftliche und triviale Fotografen, entgegenzukommen.

Gehen wir in unserer Betrachtung über zur Museumspolitik: Hier scheinen mir 3 Punkte wichtig und erwähnenswert: Die Wechselausstellungen, permanente Ausstellungen und Akquisitionen, d. h. der gezielte Erwerb künstlerischer Fotografie. Abgesehen von der Sammlung der Landesbildstelle/Kunst- und Gewerbemuseum Hamburg, der Sammlung des Folkwang-Museums und der Sammlung Photo-Historama der Firma Agfa haben sich in den letzten Jahren nur die Neue Sammlung in München und das Museum Bochum bemüht, einen Grundstock an künstlerischer Fotografie aufzubauen und gleichzeitig qualitativ hochwertige Wechselausstellungen zu organisieren! Mit Aus-

nahme der ersten drei und mit Einschränkungen für die beiden folgenden gibt es leider keine anderen Institutionen in der Bundesrepublik, die ihre Sammlung systematisch vervollständigen.

Auch hier muß ich auf Alternativen in den USA hinweisen. So verfügt z. B. das Museum of Modern Art in New York seit 1935 über eine eigene Abteilung, die sich ausschließlich der Fotografie widmet. 70 Personen betreuen permanente Ausstellungen, Wechselausstellungen und einen Etat von ca. 100 000,- Dollar. Das teils von Kodak und teils vom Staat New York finanzierte International Museum of Photography in Rochester verfügt über ein Einkaufsbudget von ca. 200 000,- Dollar, über je einen Curator für die Fotografie des 19. bzw. des 20. Jahrhunderts und über eine Präsenzbibliothek, einen Research-Room, über Wander-, Wechsel- und permanente Ausstellungen. Angesichts dieser Zahl scheint es mir bedauerlich, feststellen zu müssen, daß so hervorragende Sammlungen wie die von Hamburg, Essen und Leverkusen einem breiteren Publikum weder durch permanente Ausstellungen (Fragwürdigkeit der Präsentation von Copy-Prints anstatt Original-Aufnahmen) noch Research-Rooms zugänglich gemacht werden.

Etwas besser sieht die Politik der Wechselausstellungen in der Bundesrepublik seit ca. 3 Jahren aus. Seien es die Ausstellungen des Rheinischen Landesmuseums (B. und H. Becher, G. Freund, A. Renger-Patzsch u. a.), seien es die vielfältigen fotografischen Aktivitäten der Kunstvereine oder vereinzelte Ausstellungen in größeren Städten, oder sei es last not least die Präsentation der Geschichte der Fotografie auf der Documenta 77. Nicht zu unterschätzen sind die für diese Ausstellungen speziell publizierten Kataloge, die in vielen Fällen gute Beiträge zu der Geschichte einer sehr vage erforschten Fotografie leisten. Bevor ich abschließend auf Spezialauktionen für Fotografie zu sprechen komme, lassen sie mich kurz auf eins der wichtigsten Elemente innerhalb der Angebotsstruktur eingehen. Es handelt sich um das erstaunliche Phänomen, daß Ende der 60er Jahre, Anfang der 70er Jahre private Galerien in relativ großer Zahl gegründet worden sind, die sich ausschließlich der Fotografie widmen und versuchen, ohne öffentliche Unterstützung durch den Verkauf derselben zu existieren.

Es hat zwar Galerien seit ca. 1870 gegeben, die sich den Luxus einer Fotoausstellung innerhalb eines anders orientierten Programms geleistet haben, aber erst seitdem Witkin 1969 in New York die erste reine Verkaufsgalerie gründete, hat sich das verkaufte Foto als Ware sowohl in der Anzahl als auch in der Höhe des erzielten Preises auf einem spezialisierten Kunstmarkt entwickelt und etabliert. Sicher ist, daß auch hier ökonomische Gesetzmäßigkeiten diese Entwicklung mit allen Konsequenzen mitbestimmt haben. Dies ist vor allem möglich, weil sich post-industrielle Länder wie die Westeuropas und der USA auf einem hohen Lebensstandard befinden.

Auf eine ausführlichere Darstellung der Geschichte der Fotogalerien müssen wir aus Raumgründen hier verzichten: wir weisen nur kurz darauf hin, daß die Entstehung von Galerien in den USA in etwa denselben Zeitraum fällt, wie die der Galerien in Europa. Nur bewegte sich das Ausstellungsniveau einerseits und die Anzahl der ausstellenden Galerien andererseits im Gegensatz zu Europa auf einem wesentlich höheren Level. 1973 gab es in den USA bereits ca. 350 Galerien.

Hiermit ist bereits ausgedrückt, worauf meine Kritik abzielt: Die Anzahl der seriös geführten Galerien ist zu gering (ca. ein Dutzend in der Bundesrepublik, ca. 20 in Europa). Seriös heißt, daß das finanzielle wie auch künstlerische Engagement in einem optimalen Verhältnis stehen und somit die Galerie einem internationalen Niveau gerecht wird.

Der letzte Punkt, auf den ich in dieser Analyse eingehen will, ist die Bedeutung der Spezialauktionen für Fotografie, wie z. B. Sotheby's und Christie's London/New York. Der Fotografie ist hierbei nicht damit gedient, wenn das Angebot zu vielfältig (Kameras, Bücher, Bilder) ist, wie dies der Fall seit einigen Auktionen bei Pertzhold in Augsburg ist. Hier heißt die Devise: Lieber weniger, aber besser. Das gilt im besonderen für das Niveau der von den Auktionshäusern herausgegebenen Kataloge.

Diese Überlegungen lassen uns den bundesrepublikanischen Rückstand in der künstlerischen Fotografie in seiner ganzen Breite erkennen; nämlich wo kein entsprechend hohes Angebot existiert, kann selbst eine potentielle Nachfrage nicht nur nicht geweckt, geschweige denn befriedigt werden.

Nach der Analyse der Angebotsstruktur lassen Sie mich noch einige Überlegungen zu einer Analyse der Nachfragestruktur machen. Unter den gegebenen Umständen lassen sich folgende Kategorien von Sammlern und potentiellen Sammlern von künstlerischer Fotografie feststellen: Erstens allgemeine Sammler, worunter ich Sammler verstehe, die ohnehin schon Kunstwerke gesammelt haben wie z. B. Lithographien u. ä., will sagen, Sammler, die sich nie an dem multiplen Charakter bestimmter Kunstwerke gestört haben.

Zweitens Amateur- und Berufsfotografen, die zeitgenössische Fotografie sammeln und mit diesen Vorlagen versuchen, ihrem eigenen fotografischen Ideal nahezukommen; sie stellen ein großes Potential für die Nachfrage nach zeitgenössischer Fotografie dar und bilden somit eine der wichtigsten Grundlagen für die Existenzmöglichkeit künstlerischer Fotografen und Galerien. Drittens Spekulanten, die darauf aus sind, möglichst viel Profit mit dem An- und Verkauf von Fotografien zu machen. Eine andere Gruppe, die eher positiv einzuordnen ist, ist die Gruppe von Sammlern, die künstlerische Fotografien aus lang- und/oder mittelfristigen Investitionsgründen erwerben. Hierzu gehören vor allen Dingen auch größere Firmengruppen, Banken u. ä., die ihre Büroräume mit den erworbenen Projekten, worunter vornehmlich vintage prints zählen, ausstatten.

Vintage prints sind Abzüge, die unmittelbar nach Entstehung des Negativs abgezogen worden sind, zumeist vom Fotografen

selber und von ihm auch signiert sind. In der überwiegenden Zahl der Fälle handelt es sich hier um Unikate oder um eine sehr limitierte Auflage. Im Gegensatz hierzu stehen die reprints oder besser modern prints. Hier handelt es sich um Abzüge, die von alten Original-Negativen vom Fotografen selber oder unter dessen Aufsicht in bestimmter Auflage abgezogen und signiert worden sind. Das Preisniveau beträgt etwa 10 bis 30 Prozent des vintage-Preisniveaus. Einem Posthumprint, einer dritten Varianten des Abzugs, stehen Sammler zunehmend kritisch bis ablehnend gegenüber.

Die Restgruppe rekrutiert sich aus Leuten, die aus purem Zufall zu Sammlern von Fotografien geworden sind.

Den privaten Sammlern stehen die Sammler öffentlicher Einrichtungen, will sagen, Museen, gegenüber. Diese sind insofern in einer benachteiligten Situation, als sie erst dann Fotografien ankaufen können und dürfen, wenn die Expertenmeinung aus der Welt der Fotografie diese als künstlerisch wertvoll und somit als kaufwürdig sanktioniert hat. Das bedeutet, daß Ankauf und Bestand einer musealen Fotografilesammlung aufgrund der größeren Inflexibilität häufig ein größeres Aktualitätsdefizit aufweisen als eine Privatsammlung.

Der Vollständigkeit halber seien kurz die wichtigsten Sammlungen in der Bundesrepublik Deutschland erwähnt: Die Landesbildstelle Hamburg unter ihrem ehemaligen Leiter Herrn Fritz Kempe, das Folkwang Museum unter ihrem inzwischen verstorbenen Leiter Professor Otto Steinert, die Sammlung der Firma Agfa und die aus Privatinitiative entstandene Sammlung Gruber haben sicher hier internationale Maßstäbe erreicht.

Lassen Sie mich abschließend auf folgende zwei Dinge eingehen, die in der Presse und somit in der Öffentlichkeit zumindest verzerrt dargestellt worden sind: Erstens, es hat keinen Fotografie-Boom gegeben und es gibt keinen. Ca. 10 bis 15 Millionen Jahresweltumsatz in Fotografie sind im Verhältnis zum Umsatz des Weltkunstmarkts ein verschwindend geringer Prozentsatz. Zweitens: Der Grund, warum trotzdem ein relativ großes Interesse seit dem Anfang der 70er Jahre – und damit die Existenzmöglichkeit für kommerzielle Fotogalerien geschaffen wurde – liegt einerseits an dem Nachholbedürfnis einer durch differenzierte Konsumwünsche verwöhnten Überflußgesellschaft und andererseits an der Entwicklung der modernen Malerei, die sich sowohl zum Plakativen in der Pop-Art als auch mit Tendenz zur persönlichkeitskultivierenden Kunst entwickelt hat.

Wenn nicht außergewöhnliche Ereignisse, wie z. B. eine Wirtschaftsrezession größeren Ausmaßes wieder einmal die Entwicklung unterbrechen sollten, so können wir mit Zuversicht in die Zukunft blicken. Unsere vornehmliche Sorge wird dann nicht mehr sein, genügend Sammler und Sammlungen zu finden, sondern einer gesteigerten Nachfrage an vintage-Fotografien und zeitgenössischer Fotografie auf höchstem Niveau nachzukommen.

Rudolf Kicken ist Mitinhaber der Galerie Schürmann & Kicken, Aachen