



„Man kann beinahe sagen: Ich bin die Verkörperung einer Bruchstelle“

Wolfgang Kemp im Gespräch mit Steffen Siegel

Dieses Interview erschien erstmals in der Zeitschrift "Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie", Heft 145, 2017, Themenheft "Schreiben über Fotografie", hg. von Steffen Siegel und Bernd Stiegler.

<http://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienen/hefte-ab-126/145/>

Wolfgang Kemp, geboren 1946, lehrte nach seinem Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik als Professor für Kunstgeschichte an den Universitäten in Kassel, Marburg und Hamburg. Seit seiner Emeritierung im Jahr 2011 ist er ständiger Gastprofessor an der Leuphana Universität Lüneburg. Seine vielfältigen Forschungsinteressen reichen von der „Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster“ bis zur „Zeitgenössischen Kunst und ihren Betrachtern“. Mit Blick auf die Fotografie verbindet sich mit seinem Namen aber insbesondere die dreibändige Edition *Theorie der Fotografie* (erschienen 1979, 1980 und 1983) sowie die *Foto-Essays* von 1978. Neben einer erweiterten Fassung der Foto-Essays, die 2006 erschienen ist, publizierte Wolfgang Kemp außerdem 2011 eine kurz gefasste *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. Das Gespräch fand am 26. September 2016 in Lüneburg statt.

Steffen Siegel: Lieber Herr Kemp, lassen Sie mich unser Gespräch mit einer Frage beginnen, die auf der Hand liegt: Sie wurden 1970 mit der Arbeit „Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie“¹ in Tübingen promoviert und haben sich auch in den darauf folgenden Jahren an der Bonner Universität als Assistent am Kunsthistorischen Institut vor allem mit der älteren Kunstgeschichte beschäftigt. Wie gelangt man von hier in das Feld der Fotografie?

Wolfgang Kemp: Das hat alles mit einer Auftragsarbeit zu tun. Schuld war ein Verleger, der noch gar keinen Verlag hatte und eigentlich erst dabei war, überhaupt ein Verleger zu werden: Lothar Schirmer. Er wandte sich an mich mit der Frage, ob ich zu den Rheinlandschaften von August Sander schreiben wolle. Nun hatte ich bis dahin noch gar nichts mit Fotografie zu tun gehabt, wie eigentlich alle Kunsthistoriker, mit der Ausnahme von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth.² Und so ist es vielleicht nicht so erstaunlich, dass ich meinen Zugang zum Thema über die mir schon eher vertrauten Fragen der Bildgattung nahm, also über die Landschaft. Zur gleichen Zeit aber war ich in Kassel am Fachbereich Kunst zum Professor berufen worden. Und dort kam ich zum ersten Mal intensiver mit zeitgenössischen Künstlern und eben auch Fotografen in Kontakt. Das ging ganz schnell, es waren damals ja sehr offene, sehr experimentelle Zeiten. Ich wollte genauer wissen, was die anderen so machen, und da ich nun einmal aus der Kunstgeschichte kam, wollte ich eben auch wissen, was die geschichtlichen Voraussetzungen waren, sozusagen die Herkunft dieser künstlerischen Praxis.

Aber noch einmal zurück zu Schirmer: Als er jüngst den Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie erhielt, haben Sie in Ihrer Laudatio eine Besonderheit der von Schirmer verlegten Fotobücher hervorgehoben. Von Anfang ließ er das für diese Buchgattung herkömmliche Prinzip „Eingeleitet von ...“ fallen und legte stattdessen wert auf profunde fotohistorische Be-

gleittexte. Können Sie diese Zusammenarbeit des gerade startenden Verlegers Schirmers mit den ebenfalls jungen, zu dieser Zeit noch wenig bekannten Kunsthistorikern etwas genauer schildern?

Die drei ersten und, wenn ich so sagen darf, die wichtigsten Autoren – wichtig, weil sie den Verlag nicht gleich wieder ruiniert haben – kamen alle über einen Mittelsmann von Schirmer, einem Freund aus Gymnasialzeiten: Ulrich Bischoff. Diese drei Autoren also waren Winfried Ranke, der leider sehr früh gestorben ist, Ulrich Keller und ich selbst. Gemacht haben wir Zille, Sander und wieder Sander.³ Und wir durften machen, was wir wollten. Zwanzig Seiten oder vierzig, Schirmer hat uns keine Vorschriften gemacht, und auch bei der Wahl der Methoden waren wir völlig frei. Er hat uns überhaupt nicht hereingeredet. Nur originell sollte es sein. Es kommt aber noch ein Drittes hinzu: Wir drei hatten Glück mit unseren Institutionen: Ranke war, soweit ich mich erinnere, an der Technischen Universität in Berlin, Keller war in Amerika, noch nicht, wie später dann, an der Universität, sondern bei Kodak und ich bereits in Kassel an der Gesamthochschule. Wir alle bewegten uns also innerhalb eines für Kunsthistoriker ungewöhnlich offenen institutionellen Rahmens.

Das Stichwort Kassel führt uns zu Floris Neusüss, der dort bereits seit 1972 als Professor für Fotografie unterrichtete. Das war nun gewiss kein unwichtiger Nachbar?

Das war ganz wichtig! Und es war eine auf wunderbare Weise offene, lebendige Situation. Floris Neusüss war ein Genie in der Propaganda der Fotografie, und zwar sowohl der aktuellen wie auch der historischen. Und das war, glaube ich, damals sehr selten: die Emanzipation der Gattung auch historisch zu begründen, also ausdrücklich anzuerkennen, dass man sich innerhalb einer Tradition bewegt. Im Übrigen war Neusüss auch jemand, der wusste, wen man aus den älteren Generationen noch nach Kassel einladen konnte. Also, um nur ein Beispiel zu nennen, die bereits betagte Gisèle Freund kam und hielt einen Vortrag.⁴ Da sie aber nicht mehr längere Zeit stehen konnte, haben wir einfach eine ganze Reihe Stapelstühle aufeinander getürmt und sie dann hochgehoben, und von dort konnte sie dann sprechen. Im *Fotoforum* liefen regelmäßig Ausstellungen; einige haben wir auch zusammen gemacht, zum Beispiel über die Geschichte der Fotografie in Kassel, die anlässlich der Bundesgartenschau 1981 gezeigt wurde.

Sie waren gerade einmal 28 Jahre alt, als Sie nach Kassel berufen wurden. Wie kann man sich die Interaktion zwischen den angehenden Künstlerinnen und Künstlern und ihrem nur unwesentlich älteren Professor für Kunstgeschichte vorstellen?

Zur Korrektur muss ich eines vorwegschicken: Ich wurde nicht für die Kunstgeschichte berufen, solche Professuren gab es in Kassel bereits mehrere. Ich selbst war in der Kunstpädagogik tätig, habe also angehende Kunstlehrer unterrichtet. Meine Interessen in Richtung Fachbereich Grafik, da war die Fotografie untergebracht, oder auch zu den Malern, ergaben sich daher eher auf privatem Weg. Es gab keine Erwartung oder gar Verpflichtung, dass ich auch zur Fotografie unterrichten würde. Und eigentlich gab es ja auch so genug zu tun. Es war daher eher umgekehrt, dass sich die jungen Fotografinnen und Fotografen an mich gewandt haben, um ihre Arbeiten zu kommentieren, etwas aus meiner eigenen Sicht dazu zu sagen. Ich war eher auf dieser

persönlichen Ebene in Sachen Fotografie unterwegs, und natürlich im Fotoforum bei den dort veranstalteten Ausstellungen und Vorträgen dabei.

Aber auch jenseits des Fotoforums ist Kassel, wenn es um Fotografie geht, in den 1970er Jahren nicht der schlechteste Ort. Immerhin wurde direkt vor den Türen der dortigen Kunsthochschule im Jahr 1977 einen Sommer lang mit der „documenta 6“ die heute viel gerühmte „Medien-documenta“ veranstaltet. Wie ging das zusammen: örtliche Hochschule und eine seinerzeit bereits weltweit wahrgenommene Großausstellung?

Es lief parallel. Ich weiß nicht, ob es da im Vorfeld der „documenta“ Ressentiments gab. Ich selbst habe davon nicht all zu viel mitbekommen. Aber es dürfte schon gewisse Konflikte gegeben haben. Arnold Bode, der Gründer der „documenta“, kam ja immerhin von der Kunsthochschule, und die Kasseler erwarteten da wohl immer noch eine gewisse Sonderrolle, bei der „documenta“ berücksichtigt zu werden. Das alles war in den 1970er Jahren aber sicher längst schon ganz anders. Die „documenta“ hatte sich seit ihren Anfängen in ihrer Rolle als Kunstausstellung ja sehr verändert. Nach meiner Erinnerung war der letzte Anker der Hochschule in der „documenta“ der Grafiker Karl Oskar Blase, der jahrelang und auch seinerzeit noch die Kataloge gestaltet hat. Das „Fotoforum“ hat die „documenta 6“ von 1977 doch wohl eher aus kritischer Distanz heraus begleitet, als dass es sich aktiv eingemischt hätte.

Ich würde gerne noch ein drittes Moment ins Gespräch einführen: die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die ja auch die deutsche Kunstgeschichte nach 1970 sichtlich erfasst haben. Hierher gehören unter anderem die Gründung des Ulmer Vereins und seiner Zeitschrift kritische berichte, eine verstärkte Rezeption Walter Benjamins und seiner medienästhetischen Schriften, nicht zuletzt die Wiederentdeckung Aby Warburgs. Auch Sie selbst haben hierzu seinerzeit publiziert.⁵ Welche Bedeutung hatte das für Ihre Beschäftigung mit der Fotografie?

Wir kamen ganz einfach daher. Das, was Sie ansprechen, das war unsere neue Basis. Wenn ich noch einmal die ersten drei Schirmer-Autoren nennen darf, das waren alles Mitglieder im Ulmer Verein, wobei die beiden anderen im Verein noch viel aktiver waren als ich selbst. In der Tat hatte ich ja in der Dissertation Ikonologie gemacht, und danach nie wieder, sondern wirklich ganz andere Themen und mit ganz anderen Methoden. Das kam natürlich alles aus dem Aufbruch nach 1968, klar. Und nicht zuletzt das war es ja auch, was Schirmer seinerzeit gesucht hatte: neue Stimmen. Man kann beinahe sagen: Ich bin die Verkörperung einer Bruchstelle. Als ich für Schirmer den Band zu Sanders Rheinlandschaften einleitete, kam ich noch sehr von der Kunstgeschichte her. Mich interessierte vor allem das Thema der Gattungen; das interessiert mich eigentlich immer noch sehr. Und so habe ich versucht, Sanders Fotografien in eine Gattungsgeschichte der Landschaft zu stellen. Doch eigentlich vergingen kaum mehr als ein paar Monate, höchstens ein Jahr, da wurde mir gleich zweimal gezeigt, wie man Fotogeschichte jetzt aber wirklich macht: Zum einen hat Herbert Molderings diesen Band in den *kritischen berichten* ausführlich besprochen.⁶ Und er reichte hierbei den zeitgeschichtlichen Kontext der Bilder nach, der mich in diesem Zusammenhang nicht so sehr interessiert hat. Da habe ich einfach auch vieles gar nicht gewusst. Zum anderen aber der Kunsthistoriker Joachim Heusinger von Waldegg,

der im Landesmuseum in Bonn eine Ausstellung zu den Rheinlandschaften machte und die Fotografie in den Kontext der Grafiken der Neuen Sachlichkeit Zeit stellte.⁷

Entscheidend war: Beide, Kritiker und Kurator, haben die Fotografie zeithistorisch eingebettet. Diese Methode der Kontextualisierung wurde fortan für die Fotogeschichte leitend; und eben nicht meine doch relativ altmodische oder doch wenigstens traditionelle Form, Fotografie durch den Rückgriff auf die Kunstgeschichte aufzuwerten. Man kann eigentlich sagen, dass die Fotografie schlagartig als ein Zeitzeugnis ernst genommen wurde. Darauf konnte ich übrigens noch einmal zurückkommen, als ich den Landschaftsband zum vierzigjährigen Jubiläum des Verlags mir wieder vorgenommen habe, um ihn noch einmal neu einzuleiten.⁸ Bei dieser Gelegenheit habe ich mir ja auch erlaubt, noch ganz andere Aspekte zu Sanders Schaffen hinzuzufügen. Damit ist, glaube ich, auch der Bruch benannt: Danach war Fotografie im Wesentlichen Sozialgeschichte einer Kunst, und das hat angedauert bis fast zur Jahrtausendwende, während heute ja das Medien- und Bildgeschichtliche in der Beschäftigung mit der Fotografie in den Vordergrund getreten ist.

Will man wissen, wie sich Ihr eigener fotogeschichtlicher Ansatz fortan entwickelt hat, dann greift man am besten zu den erstmals 1978 als Buch erschienenen „Foto-Essays“.⁹ In der Einleitung schicken Sie seinerzeit selbst vorweg, dass es sich nicht um, wie Sie schreiben, „die seit langem erwartete Foto-Ästhetik“ handelt, sondern um einzelne, systematisch interessierte Einträge, um so zur Fotoforschung beizutragen. Wollte man aber versuchen, diese drei Texte der Erstausgabe dennoch thesenhaft zusammenzufassen, dann vielleicht so: Eine akademische Beschäftigung mit der Fotografie sollte auch als ein Zeichen des Aufbruchs verstanden werden?

Das kann man wohl so sagen, aber das gehörte zu jener Zeit auch einfach dazu. Denken Sie an die Pop-Künstler oder an Gerhard Richter – die haben Fotos gemalt. Der Weg zwischen der aktuellen Kunst und der Fotografie, das war ein stetiges Hin und Her. Und da gehörte es auch einfach dazu, die Fotografie in der Kunstgeschichte ernst zu nehmen und sie in neue Konstellationen zu bringen. Das war einfach geboten, da musste man sich nicht groß auf die Hinterbeine stellen.

Nun gehören Sie aber neben Karl Otto Conrady zu den wenigen deutschen Professoren, die es geschafft haben, ihren Nachnamen zu einer Marke zu machen. Im „Conrady“ kann man den Weg der deutschsprachigen Lyrikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart nachlesen, in den drei Bänden „Kemp“ jenen der Fototheorie. Wo und wie haben Sie eine solche Vielfalt so unterschiedlicher Texte recherchiert?

Das Entscheidende war ein offener Zugang in den Bibliotheken, also „open access“; etwas, was es in Deutschland seinerzeit eigentlich kaum gab. Eine Ausnahme waren private Bibliotheken, aber glücklicherweise auch die Bibliothek der Gesamthochschule Kassel und die Städel-Bibliothek in Frankfurt am Main, wo ich seinerzeit oft war und vieles recherchiert habe. Nicht wenig lief aber auch über Fernleihe und durch die Unterstützung von Sammlern. Hilfreich waren aber auch Aufenthalte im Ausland: meine Zeit an der UCLA in Kalifornien – ebenfalls eine Bibliothek mit „open access“ – oder bei Kodak in London. Deren großartige Bibliothek war natürlich vor allem für die dort tätigen Chemiker gedacht. Es gab gar keinen richtigen Bibliothekar, sondern nur jemanden, der ein wenig sein Auge drauf hatte. Und wenn er es mal nicht hatte, dann wusste ich: jetzt ganz schnell zum Kopierer wetzen!

Die drei von Ihnen herausgegeben Bände der „Theorie der Fotografie“ sind 1979, 1980 und 1983 erschienen (Hubertus von Amelnunxen wird schließlich 2000 noch einen vierten folgen lassen). Merkwürdigerweise zuerst Band 2 und dann Band 1...

... das hatte ganz äußerliche Gründe, ich war damals mitten drin in Arbeiten zur Zwischenkriegszeit, das hatte mich besonders interessiert. Und so fiel es mir natürlich besonders leicht, diesen Band zusammenzustellen. Aber die anderen kamen ja dann kurz darauf.

Da es an keiner Stelle ausdrücklich erwähnt wird, eine kurze Nachfrage: Wer hat eigentlich die ganzen fremdsprachigen Texte seinerzeit übersetzt?

Das habe ich alles selbst gemacht.

Die späten 1970er, die frühen 1980er Jahre sind für den Foto-Diskurs in mehr als einer Weise eine Zeit des Aufbruchs. Es erscheinen um 1980 nicht allein die noch immer viel gelesenen Foto-Essays von Susan Sontag und Roland Barthes, sondern auch Quellentext-Anthologien von Beaumont Newhall, Alan Trachtenberg oder auch Wilfried Wiegand.¹⁰ Haben Sie sich – da Sie doch immerhin an sehr ähnlichen Projekten gearbeitet haben – bereits seinerzeit gegenseitig wahrgenommen?

Nein, es bestanden keinerlei Kontakte, nichts dergleichen. Wenn es, gewissermaßen ohne Absprache, so etwas wie einen gemeinsamen Nenner gegeben hat, dann war es das von allen geteilte Anliegen um die Wertschätzung und Durchsetzung der Fotografie; und dazu gehört eben eine „theoria“. Ohne die kommen Sie mit der Idee, die Fotografie durchzusetzen, nicht weiter. Im Grunde ging es mir bei den drei Bänden um eine Emanzipationsgeschichte. Gute, tolle, faszinierende Texte wollte ich bringen, die ihrerseits durch Fotografie inspiriert wurden. Deswegen habe ich unendlich vieles ausgeschieden, was heute, im Rahmen einer sich ganz anders konstituierenden Medienwissenschaft, natürlich wichtig geworden ist. Das muss ich Ihnen ja nicht weiter sagen, Ihre eigene Text-Anthologie zum Jahr 1839 steht ja genau hierfür ein.¹¹ Mich hat seinerzeit die Herkunft und die Entwicklung von Begrifflichkeiten und Metaphoriken interessiert, die ein neues Medium nun überhaupt erst in Umlauf bringt.

1983 als erscheint schließlich der dritte Band der Anthologie, der der Nachkriegszeit gewidmet ist, und damit bricht – ich glaube, das kann man so sagen – Ihre persönliche Arbeit an der Fotogeschichte ab. Warum? Wenn es am schönsten ist, soll man aufhören?

Es hat etwas mit meinem Wechsel von Kassel nach Marburg zu tun, der in das Jahr 1983 fällt. Ich bin in meiner Arbeit, das hatte sich ja bereits gut zehn Jahre zuvor in Kassel gezeigt, sehr ortsabhängig. Nun gibt es in Marburg immerhin „Foto Marburg“, diese beiden Worte sind ja aufs Engste miteinander verbunden wie wohl bei kaum einer anderen deutschen Stadt. Aber es gab bereits genügend Leute vor Ort, die sich mit Fotofragen befassten. Und ich habe mich dann, nicht zuletzt durch die neuen Marburger Kontexte inspiriert, ganz anderen Dingen zugewandt, etwa der mittelalterlichen Kunstgeschichte. Das soll nicht heißen, dass ich den Weg des Fotodiskurses nicht weiter lesend verfolgt hätte. Aber als Autor war ich dann für lange Zeit nicht mehr dabei. Das stimmt.

Der Diskurs, von dem Sie sprechen, hat sich fraglos auf sehr vielfältige Weise entwickelt. Im Unterschied zum Film wurde für die Fotografie aber eines nicht erreicht: eine eigene wissenschaftliche Disziplin an den Hochschulen zu verankern, wie dies mit der Filmwissenschaft seit den 1980er Jahren gelungen ist. Wie beurteilen Sie diese beiden sehr unterschiedlichen Wege einer akademischen Institutionalisierung?

Wenn wir noch einmal zu den Anfängen zurückkehren, so war die Situation doch sehr ähnlich: Die Filmwissenschaft ist in Deutschland aus der Germanistik entstanden so wie die Fotowissenschaft, die es ja tatsächlich nicht gibt, aus der Kunstgeschichte. Das kann man, glaube ich, so sagen. Für den Fall der Filmwissenschaft konnte ich das in Marburg aus unmittelbarer Nähe beobachten, denn die Kunstgeschichte war dort gemeinsam in einem Fachbereich mit der Germanistik organisiert. Ein wenig übertrieben gesagt, hatten sich dort Dutzende Germanisten einfach umorientiert, von Goethe hin zu Film, Fernsehen, Serien und so weiter. Bei denen konnte man eigentlich nur noch Medien dieser Art studieren. Und natürlich hatte und hat die Erzählforschung der Literaturwissenschaften hierzu viel beizutragen.

Warum aber keine Fotowissenschaft? Ehrlich gesagt bin ich froh darüber, dass Fotografie eine Sache vieler Disziplinen geblieben ist. Sie ist ja auch als das erste „Neue Medium“ notwendig universal und relativ unbestimmt in Wesen und Wirkung. Dass es so wenig institutionalisierte Strukturen an deutschen Universitäten gibt, die ausschließlich der Fotografie gewidmet sind, entspricht aber sicherlich nicht dem Interesse an diesem Gegenstand und der entsprechenden Nachfrage. Wenn ich das aber richtig beobachtete, ist es heute kein Problem mehr, innerhalb der Kunstgeschichte zu Fotothemen zu forschen. Da herrscht doch inzwischen eine sehr große Aufgeschlossenheit.

Selbst wenn Sie sich 1983 vorläufig als Fotoautor vorläufig zurückgezogen zu haben, so werden Sie gewiss verfolgt haben, wie sich gerade seit jener Zeit der Kunstmarkt der Fotografie bemächtigt hat. Wie haben Sie diese Entwicklung beobachtet?

Mir ist natürlich schon mit einer gewissen Genugtuung klar geworden, dass die Fotografie zu einem Leitmedium der Kunstszene aufgestiegen ist; gleichzeitig mit der Durchsetzung der raumbezogenen Künste. Das wird man wohl wirklich als Etikett über diese jüngere Epoche kleben können: Fotografie und Installation, was ja an sich schon eine hochinteressante Kombination ist. Das alles habe ich verfolgt; und natürlich als Schirmer-Autor auch den Aufstieg der Düsseldorfer Schule. Dafür musste man ja nicht mal Fachinteresse haben, um das mitzukommen. Ich muss auch sagen, dass mich aus jener Zeit der Fall von Bernd und Hilla Becher immer sehr interessiert hat. Auch das ist ja eine Emanzipations- und Erfolgsgeschichte. Wenn Sie daran denken, wie die Arbeiten der Bechers zuerst erschienen sind: Fotos von geringstem Format als Belegbilder für industriearchäologische Untersuchungen! Das alles ändert sich ab einem bestimmten Zeitpunkt, im Buch, an der Wand, vollständig. Und dieser Wandel geschah bemerkenswert schnell.

Betrachtet habe ich einen solchen Wandel später als Autor aber in der Tat eher von der Seite des Marketings. In welcher Form wird Fotografie als Kunstform durchgesetzt? Dabei ging es mir aber mehr um Ausstellungsform als um den Markt. Erst in einer meiner jüngsten Publikationen,

im Buch „Der explizite Betrachter“,¹² habe ich solche Fragen des Kunstmarkts dann ja ganz ausdrücklich in den Blick genommen.

Ihre Rückkehr zu einer auch als Autor aktiv betriebenen Fotogeschichte geschieht ein gutes Vierteljahrhundert später, mit den bereits erwähnten, jeweils überarbeiteten Neuauflagen der „Foto-Essays“ sowie den „Rheinlandschaften“ von August Sander. Ergänzen sollte man hier noch jenen kleinen Band, in dem Sie auf kaum mehr als 100 Seiten die „Geschichte der Fotografie“ skizzieren.¹³ Kurzum: Sie sind, wenn ich so sagen darf, zurück im Feld der Fotogeschichte?

Das kann man so sagen. Was mich tatsächlich noch einmal neu inspiriert hat, das war ein eigentlich ganz äußerer Anlass: das Jubiläumsjahr 2014. Das hat mich dazu gebracht, noch einmal über die Entstehungszeit der Fotografie genauer nachzudenken. Es ist eine bestimmte Idee, die mich dabei besonders beschäftigt: die Fotografie als ein besitzanzeigendes Medium. Die großen Pioniere der Fotografie – also Niépce, Daguerre, Talbot – waren ja nun einmal alle Hausbesitzer und haben von ihrem Besitz aus fotografiert beziehungsweise ihn selbst ins Bild gesetzt. Niépce fotografiert aus seinem Arbeitszimmer heraus, Daguerre vom Diorama herunter, Talbot auf seinem Anwesen in Lacock Abbey. Vielleicht lässt es sich so sagen: Die Fotografie kann betrachtet und verwendet werden als eine Einübung unserer Einstellung, unseres Verhaltens zu dem, was uns gehört; als ein Medium, das uns hilft zu verstehen, auf welche Art wir uns etwas aneignen; als ein permanentes Training im Besitzergreifen. Das jetzt überall diskutierte Phänomen des Selfies hat ja mit dieser Aufgabe der Weltorientierung eminent viel zu tun. Einen kleinen Auszug zu diesen Überlegungen habe ich bereits publiziert,¹⁴ aber eigentlich kann daraus noch ein längeres Manuskript werden.

Wenn Sie diese Form des Habhaft-Werdens bereits für die Formationsphase des Mediums untersuchen, dann bleibt ein Pionier allerdings außen vor: Hippolyte Bayard, der nun kein Hausbesitzer war. Gerade er aber, das macht ja nicht zuletzt ihr forschungskritisches Nachwort für die Neuauflage der Foto-Essays deutlich,¹⁵ scheint für die Anfangszeit des Fotografen so etwas wie ihr persönlicher Favorit zu sein?

Ja, das stimmt. Seine Leistungen sind ja auch immer zurecht gewürdigt worden. Ich glaube, dass Bayard, noch viel weiter als die anderen, die verschiedenen Anwendungsweisen der Fotografie erprobt hat. Was uns ja auch wieder zurückführt auf die Fotografie als einer Form des Habhaft-Werdens und eines Mediums zur Weltorientierung. Vielleicht hatte er es auch leichter? Als ein Nichtfachmann war er wohl einfach freier als etwa Talbot, der von der Wissenschaft her kam oder als Daguerre, der, wie wir heute sagen würden, im Bereich der visuellen Medium tätig war oder auch als Niépce, der ja ebenfalls aus dem Bereich der Wissenschaft kam, jedenfalls gemessen nach damaligen Standards, die es selbstverständlich auch zuließen, als einfacher Privatmann, ohne eine Institution im Rücken, wissenschaftlich zu forschen. Als Finanzbeamter war Bayard offenbar besonders ungebunden in seiner Beschäftigung. Im Grunde muten einige seiner Aktionen ja an wie ein früher Karl Valentin – die Dinge einfach mal ganz wörtlich nehmen. Und wenn man so will, steht er unserem eigenen, heutigen Fotogeschehen doch am nächsten. Denken Sie etwa an diese monumentale Idee, sich selbst im Bild als ein Ertrunkener darzustellen, das ist, jedenfalls der Idee nach, von unserer Kultur der Selfies und der inszenierenden Fo-

tografie nicht all zu weit entfernt. Bayard leistet sich einfach bestimmte Dinge, und das bleibt noch immer bemerkenswert.

Im Übrigen ist Bayard ja auch der einzige der Fotopioniere, der für den Rest seines Lebens dem Medium konsequent die Treue hält.

Ja genau! Also diese großartige Fotografie, in der vor seinem Apparat steht, da hat er das Repräsentationsmoment, das man verstanden haben muss für ein solches Medium, gedanklich und visuell ganz ergriffen. Wie viele Maler vor ihm hatten sich selbst bei ihrer Tätigkeit vor der Leinwand schon selbst gemalt und die Entstehungszusammenhänge ihrer Bilder auf diese Weise reflektiert! Bayard macht dies nun auch für die Fotografie deutlich. Und da ist er wirklich ganz und gar bemerkenswert.

Ich würde gerne zum Schluss unseres Gesprächs eine Frage stellen, die in ganz allgemeiner Weise die Entwicklung des Fotodiskurses betrifft: Was ist, rückblickend, aus Ihrer Sicht in der Forschung bislang zu kurz gekommen? Oder ins Zukünftige gewendet: Welchen Themen sollte mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden?

Das ist eine schwierige Frage! Zunächst einmal ganz allgemein gesprochen: Wenn ich das richtig sehe, dann bewegt sich die Fotogeschichtsschreibung in jüngere Zeit ganz erheblich in Richtung der Medienwissenschaften. Fragen der Rezeption und der Nutzung des Fotografischen spielen eine immer stärkere Rolle. Fotografie ist hier Teil einer viel größeren Ordnung der Massenmedien. Dass das heute vollkommen selbstverständlich so diskutiert wird, würde ich als eine durchaus erfreuliche Entwicklung beschreiben. Nun gibt es den Begriff des Amateurs in einem alten Sinne ja gar nicht mehr, aber die Rolle der alltäglichen Fotopraxis ist deswegen natürlich nicht weniger wichtig geworden. Die allgegenwärtigen Selfies sind ja nur die äußerlichste Form eines solchen Gebrauchs.

Merkwürdigerweise kaum in den Blick gelangen aber jene Amateure, die mit der Fotografie anspruchsvoller umgehen, also mit professionellerer Technik arbeiten und sich die Veröffentlichungsformen im Internet längst ganz selbstverständlich angeeignet haben. Vielleicht liege ich ja falsch, aber was deren Treiben und deren Ästhetik – durchaus in ein weiteren Perspektive seit den 1950er oder 1960er Jahren – angeht, da sehe ich durchaus eine gewisse Reserve; jedenfalls gegenüber der ganz starken Präsenz der Künstler auf dem Gebiet der Fotografie und der allgegenwärtigen und allzu normalen Alltagsfotografie der „User“.

Wobei doch gerade dieser ganz alltägliche, scheinbar vollkommen selbstverständlich gewordene Gebrauch des Fotografischen den allergrößten Teil unserer heutigen Bildkultur ausmachen dürfte!

Ja, das stimmt. Aber wenn es aber um alltägliche Bildkulturen geht, dann gibt es für die Forschung noch eine ganz andere Klemme, die ich Ihnen genau beschreiben kann: Es gibt ohne Ende Bilder, die entstehen, übersehen werden und wieder untergehen. Das war für mich ein Anlass, in verschiedenen Blog-Beiträgen im Internet zu versuchen, solche Bilder genauer anzusehen und auf ihre erstaunlichen Abgründigkeiten hin zu kommentieren.¹⁶

Die Idee aber, daraus ein Buch zu machen, wäre vollkommen abwegig. Denn es ist unmöglich, sich die besprochenen Bilder überhaupt zu beschaffen. Es gibt eine Präsenz des Bildes im Internet, die vollkommen problemlos ist, ja man kann sagen von größter Üppigkeit und Reichhaltigkeit. In dem Augenblick aber, wo man ein Bild herausziehen und sich sozusagen sichern will, wird es unendlich schwierig. Da spielen Rechte hinein und Adressen, nicht zuletzt auch politische und ökonomische Fragen. Das alles kann nur noch im Netz gezeigt und diskutiert werden, nicht aber in einer Zeitschrift oder im Buch. Wenn wir also als Fotokommentaren wirklich aktuelle Arbeit leisten wollen, dann bewegen wir uns notwendigerweise aus unseren klassischen Darstellungsmedien heraus und hinein ins Internet. Die große Frage aber wird sein: Wie sehr gehen wir darin verloren?

Vielen Dank für das Gespräch!

¹ Wolfgang Kemp: *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Phil. Diss. 1970, erschienen Tübingen 1973.

² Exemplarisch genannt sei: J.A. Schmolle gen. Eisenwerth: *Vom Sinn der Photographie. Texte aus den Jahren 1952–1980*, München 1980.

³ Winfried Ranke: *Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890–1910*, München 1975. *August Sander: Rheinlandschaften. Photographien 1926–1946*. Mit einem Text von Wolfgang Kemp, München 1975. *August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien von 1892–1952*. Text von Ulrich Keller, München 1980.

⁴ Für die Abbildungen 2, 3, 5 und 6 wurde im November 2016 der von Floris M. Neusüss dem documenta Archiv in Kassel übergebene Vorlass gesichtet. Mein herzlicher Dank gilt der Leiterin des Archivs, Dr. Birgit Jooss und dem wissenschaftlichen Mitarbeiter Martin Groh für die große Unterstützung; nicht zuletzt aber Floris Neusüss für seine persönliche Hilfe. – Steffen Siegel.

⁵ Wolfgang Kemp: Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 1: Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule, in: *kritische berichte* 1 (1973), Heft 3, S. 30–50. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg, in: *kritische berichte* 3 (1975), Heft 1, S. 5–25.

⁶ Herbert Molderings: Besprechung von August Sander, Rheinlandschaften, in: *kritische berichte* 3, Heft 5/6, 1975, S. 120–131.

⁷ Joachim Heusinger von Waldegg: *Gemalte Fotografie – Rheinlandschaften. Theo Champion, F. M. Jansen, August Sander (Fotografien)*, Köln 1975.

⁸ *August Sander: Rheinlandschaften. Photographien 1926–1946*. Mit einem Text von Wolfgang Kemp, München, überarbeitete Neuauflage 2014.

⁹ Wolfgang Kemp: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978.

¹⁰ Beaumont Newhall (Hg.): *Photography: Essays & Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, New York 1980. Alan Trachtenberg (Hg.): *Classic Essays on Photography*, New Haven (Conn.) 1980. Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt am Main 1981.

¹¹ Steffen Siegel (Hg.): *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, München 2014.

¹² Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015.

¹³ Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2011.

¹⁴ Wolfgang Kemp: Photography, a Home Birth, in: *PhotoResearcher* Nr. 22 (2014), S. 10–21.

¹⁵ Wolfgang Kemp: Der Sonnenhut des Heliographen: Zwei Aufnahmen – 30 und 160 Jahre danach, in: ders.: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München, erweiterte Ausgabe 2006, S. 141–175.

¹⁶ Wolfgang Kemp: Bilderstreit im Vatikan: Franziskus gegen Rohani [publiziert am 7. März 2016]. Abrufbar unter: <http://blog.arthistoricum.net/beitrag/2016/03/07/bilderstreit-im-vatikan-franziskus-gegen-rohani/>. Wolfgang Kemp: The king's many bodies: Weiter zur Bilderfrage im Nahen Osten [publiziert am 1. August 2016]. Abrufbar unter: <http://blog.arthistoricum.net/beitrag/2016/08/01/the-kings-many-bodies-weiter-zur-bilderfrage-im-nahen-osten/>