

Herbert Molderings

L. Fritz Gruber und die moderne Fotogeschichte.

Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät auf Initiative des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln am 31. Januar 2005

Wer Ende der sechziger Jahre in einem Kunsthistorischen Institut den Gedanken zu äußern wagte, die Geschichte der Fotografie sei ein der Forschung ebenso würdiger Gegenstand wie die Malerei, Graphik oder Architektur, riskierte es, von den Lehrenden wie von den Kommilitonen für verrückt, zumindest für sonderbar gehalten zu werden. Damals waren in den Bibliotheken der Kunsthistorischen Institute im Allgemeinen nur zwei Bücher zur Fotografie vorhanden: Otto Stelzers "Kunst und Fotografie" von 1966 und Aaron Scharfs "Art and Photography" von 1968. Beide Bücher handelten von der Photographie nicht als einem autonomen künstlerischen Medium, sondern von ihr als Dienerin der Künste; untersucht wurde, um es verkürzt zu sagen, welche Maler heimlich nach Photographien gemalt hatten. Und das hatten fast alle getan.

Das Verhältnis der Kunstgeschichtswissenschaft zur Photographie war über ein Jahrhundert lang ebenso zwiespältig wie das der Künstler zu dem neuen technischen Medium: d.h. positiv *in praxi* und ablehnend, distanzierend in der Theorie. So hat sich die Kunstgeschichte der neuen Bildtechnik von Anfang an ganz selbstverständlich bedient. Das neue Reproduktionsverfahren ermöglichte es, in relativ kurzer Zeit vollständige Bildarchive der Denkmäler und Kunstwerke der nationalen sowie der europäischen Geschichte anzulegen. Diese waren die technische Grundlage der Ausbildung eines vergleichenden Sehens, das die Identifizierung nationaler und epochaler Stilentwicklungen förderte, welche die lang andauernde wissenschaftsgeschichtliche Epoche der

Kunstgeschichte als Stilgeschichte hervorgebracht hat. Ebenso selbstverständlich wurde die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aufkommende neue Technik des Lichtbildes in der Lehre eingesetzt, welche zurzeit mehr und mehr durch die Powerpoint-Präsentation ersetzt wird.

Möglicherweise war es gerade der selbstverständliche, funktionale Einsatz der neuen Bildtechnik – der durchaus Parallelen zu der aktuellen Transformation der Wissensgewinnung und Wissensvermittlung durch die Einbeziehung der elektronischen Medien aufwies –, der es den Kunsthistorikern nicht in den Sinn kommen ließ, das neue Bildverfahren als autonomes künstlerisches Medium zu reflektieren. Natürlich spielte hier auch das romantische Erbe der Kunstgeschichte eine Rolle. Bis zu der "Malerei nach Photographie"-Phase, also bis in die siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, ist die Kunstwissenschaft einem Verdikt gefolgt, das Charles Baudelaire in seiner Salonkritik von 1859 "Die Fotografie und das moderne Publikum" in die berühmten Worte gefasst hat: "Wird es der Fotografie erlaubt, die Kunst in einigen ihrer Funktionen zu ergänzen, so wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein, dank der natürlichen Bundesgenossenschaft, die aus der Dummheit der Menge ihr erwächst. Sie muß daher zu ihrer eigentlichen Pflicht zurückkehren, die darin besteht, der Wissenschaften und der Künste Dienerin zu sein, und zwar eine sehr niedrige Dienerin, wie der Buchdruck und die Stenografie, die weder die Literatur geschaffen noch ersetzt haben". Es bedurfte einer nachhaltigen Auflösung des klassischen, an Malerei und Skulptur gebildeten Werkbegriffs durch die Kunst des 20. Jahrhunderts, bis auch die Photographie Anfang der siebziger Jahre in den Kanon kunsthistorischer Forschungsgegenstände aufgenommen wurde.

In dieser wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung gab es allerdings eine rühmensewerte Ausnahme: den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg, der

bereits 1919 für die Erarbeitung einer "kulturwissenschaftlichen Bildgeschichte" plädiert hatte, in der es keinen Platz für "grenzpolizeiliche Befangenheit" gibt und in der, so seine Worte, "die Werke freier und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen sind". Warburgs Ideen stehen heute im Mittelpunkt der methodologischen Diskussionen zur Erweiterung der Kunstgeschichtswissenschaft in eine historische Bildwissenschaft, in der die Photogeschichte ein selbstständiges Forschungsgebiet darstellt

Gegenwärtig streiten sich im Zuge des viel diskutierten *Iconic Turn* in den Wissenschaften gleich mehrere universitäre Disziplinen um die methodische Kompetenz zur Erforschung der Geschichte und Ästhetik der Fotografie: neben der Kunstgeschichte sind dies in erster Linie, die Medien- und Kommunikationswissenschaft, die Kulturwissenschaft und die Wissenschaftsgeschichte.

Der heutige Festakt ist nicht der Moment, zur Frage des Status der Photogeschichte innerhalb der Geisteswissenschaften sowie zu den aktuell diskutierten methodischen Fragen Stellung zu beziehen – so sehr ich als Kunsthistoriker auch versucht bin, für das Warburgsche Modell eine Lanze zu brechen – , belassen wir es daher bei der Feststellung: Die Photogeschichte ist gegenwärtig ein brisantes Thema innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses über die Funktion der Bilder in der modernen Wissenskultur, ihre Erforschung wird gleich von mehreren universitären Disziplinen vorangetrieben.

L. Fritz Grubers Wirken hat am Aufschwung der Photogeschichtswissenschaft in den frühen siebziger Jahren einen wesentlichen Anteil gehabt, ja dieser wäre ohne seine Ausstellungen und Publikationen in den Jahrzehnten zuvor nicht möglich gewesen.

Will man die Bedeutung Grubers für die Entwicklung der deutschen Photo- geschichtswissenschaft skizzieren, wird man nicht umhinkommen, in aller ge- botenen Kürze jene Epoche in den Blick zu nehmen, welche die avancierte Stellung, die deutsche Intellektuelle auf dem Gebiet der künstlerischen und wissenschaftlichen Reflexion der Photographie einmal innehatten, zunichte gemacht hat: die Zeit des Nationalsozialismus.

Deutschland war während der Weimarer Republik sowohl im Hinblick auf die photographische und photopublizistische Praxis als auch auf den intel- lektuellen Diskurs über die Photographie mit Abstand die weltweit führende Nation. Hier ist 1925 mit Laszlo Moholy-Nagys Bauhausbuch "Malerei Foto- grafie Film" *das* Manifest der modernen Photographie erschienen. Hier wurde im Kontext einer heute unvorstellbar reichen Illustriertenlandschaft eine neue Form des Bildjournalismus geboren, jener Stil, der auf Grund der Unter- brechung der Entwicklung in Deutschland durch die nationalsozialistische Reaktion in den fünfziger Jahren als amerikanisches Produkt, als Life-Re- portage, bekannt wurde, obwohl diese lediglich eine Fortsetzung und Abwand- lung der Pionierleistungen deutscher Bildjournalisten der Weimarer Zeit war.

In Stuttgart wurde 1929 vom Deutschen Werkbund unter dem Titel "Film und Foto" die größte und bedeutendste internationale Ausstellung moderner Photographie der Zwischenkriegsjahre gezeigt, die anschließend in mehreren europäischen Städten zu besichtigen war. Vergessen wir in diesem Zusam- menhang die 1928 hier in Köln gezeigte Weltausstellung des gedruckten Wor- tes, die PRESSA mit ihrem revolutionären Ausstellungsdesign von El Lissitzky nicht, deren Erlebnis für den damals zwanzigjährigen Studenten L. Fritz Gruber zu einer prägenden Erfahrung geworden ist, wovon die von ihm eingerichteten Photokina-Bilderschauen ab 1950 eine klare Anschauung geben.

Von 1928 bis zum Januar 1933 verging kaum ein Monat, in dem nicht in irgendeiner deutschen Stadt, ob in München oder Hamburg, Essen oder Berlin, eine Ausstellung über die neuesten photographischen Bestrebungen eröffnet wurde. Ebenso wenig verging ein Monat, in dem nicht in einer der vielen Zeitschriften für neue Gestaltung – *Bauhaus*, *Das neue Frankfurt*, *Die Form* oder *Das Kunstblatt* – ein gedankenreicher Artikel zur Ästhetik der Photographie erschienen wäre.

In diesem Klima wurde das moderne, zeitgenössische Photo auch zu einem musealen Sammlungsgegenstand, und zwar nicht mehr nur als Musterbild in einer Lehrsammlung photographischer Druckverfahren, wie dies in vielen Kunstgewerbemuseen seit 1900 bereits üblich war, sondern als eigenständiges Kunstwerk. Mehr als ein Jahrzehnt vor der Gründung des heute berühmten Department of Photography im New Yorker Museum of Modern Art hatte Carl Georg Heise, der Direktor des Lübecker Sankt-Annen-Museums und einer der einflussreichsten Förderer der neuen Photographie, an seinem Museum mit dem Aufbau einer "Sammlung vorbildlicher Fotografie" begonnen. Zwei Jahre später folgte ihm auf diesem Wege Curt Glaser, der Direktor der Berliner Kunstbibliothek.

Den offiziellen folgten private Initiativen. So entstand in den Jahren 1929 bis 1932 in Dresden mit der "Internationalen Foto-Sammlung Kurt Kirchbach" weltweit die erste Privatsammlung moderner internationaler Photographie. So sehr war die reiche photographische Tradition der Weimarer Republik nach dem Krieg in Vergessenheit geraten, dass diese Sammlung vor einigen Jahren von Sotheby's in London unter einem falschen Namen, mit einer gefälschten Provenienz verkauft werden konnte.

Alle diese kühnen und viel versprechenden Aktivitäten hatten auch erste Ansätze einer wissenschaftlichen Photogesichtsschreibung gezeitigt. 1931

erschien in Leipzig aus der Feder des Wiener Kunsthistorikers Heinrich Schwarz das Buch "David Octavius Hill. Der Meister der Fotografie", die erste einem Photographn gewidmete kunsthistorische Werkmonographie. In demselben Jahr veröffentlichte Walter Benjamin in dem Aufsatz "Kleine Geschichte der Fotografie" seine Thesen zu einer neuartigen kultur- und sozialgeschichtlichen Erforschung des Mediums. Der Essay hatte auf Grund der bald einsetzenden geistigen und politischen Reaktion keine Chance, angemessen rezipiert zu werden, er wurde erst vier Jahrzehnte später zur Grundlage der neu entstehenden Photogeschichte als wissenschaftlicher und akademischer Disziplin.

Warum sage ich Ihnen das alles, und was hat es mit L. Fritz Gruber und seiner Promotion zum Ehrendoktor am heutigen Abend zu tun?

Es war diese Kultur der Weimarer Republik, in der sich das Denken des Kölner Studenten L. Fritz Gruber in den Jahren 1926 bis '33 formiert hat, es war diese Kultur, an deren Ausgestaltung er sich als junger Mann mit ersten journalistischen Artikeln - davon einige auch bereits zur Photographie - aktiv beteiligt hat.

Diese hohe photographische und wissenschaftliche Kultur wurde von den Nationalsozialisten zunichte gemacht. Carl Georg Heise und Curt Glaser wurden sofort nach der Machtübernahme der Nazis aus ihren Ämtern entlassen. Die Sammlungen verschwanden in den Depots. Heises "Sammlung vorbildlicher Fotografie" wurde erst 1995 verstreut im Reproduktionsarchiv des Museum wieder aufgefunden.

Die besten Photographen mussten, weil sie entweder linker politischer Gesinnung oder jüdischer Abstammung waren, ins Ausland emigrieren. Der

Pionier des modernen Photojournalismus, Dr. Erich Salomon, wurde in Auschwitz ermordet.

Die Bauhaus-Ästhetik wurde als "Kulturbolschewismus" politisch geächtet. Der "entarteten Kunst" wurde in der Presse eine "entartete Photographie" an die Seite gestellt. Der Ersatz des gestalterischen Experiments durch eine konventionelle Schnappschuss-Photographie im Dienst der Brauchtumpflege und der politischen Lüge wurde wissenschaftlich von einer beispiellosen theoretischen Verwehrung begleitet. Hatten die Bildtheoretiker der Weimarer Republik, die Moholy-Nagy, Tucholsky, Kracauer, Benjamin, Arnheim, Roh, Hausmann und Kallai, um nur die wichtigsten zu nennen, den internationalen Photographie-Diskurs ihrer Zeit bestimmt, so ist in den zwölf Jahren der Nazi-Diktatur nicht eine einzige intelligente Zeile zur Photographie veröffentlicht worden.

Die geschichtliche Bedeutung der Tätigkeit L. Fritz Grubers profiliert sich vor diesem Hintergrund. Die Begeisterung für die Photographie als einer das moderne Leben maßgeblich konstituierenden Erlebnis- und Kommunikationsform, die grenzenlose Neugier, die Toleranz und die Weltoffenheit, die sein Wirken kennzeichnen, sind kulturelle Errungenschaften der Weimarer Republik. Fritz Gruber hat sie über die Zeit der Diktatur hinübergerettet und für die Entwicklung der demokratischen Kultur danach fruchtbar gemacht.

Dass die Bundesrepublik Deutschland auf dem Gebiet der Photographie nach 1945 so schnell wieder Anschluss an die avantgardistische Kultur der Weimarer Zeit und die neuen internationalen Entwicklungen gefunden hat, verdanken wir in erster Linie seinem Engagement.

Die Gründung der "Photokina", der Weltmesse der Photographie, im Jahre 1950 machte Köln alle zwei Jahre zum Brennpunkt der internationalen

Entwicklungen auf dem Gebiet der Photographie. Anfangs für die Gesamtorganisation der Messe verantwortlich, konzentrierte er sich bald auf die Konzeption und Durchführung der "Bilderschauen", die er - die Tradition der großen Industriemessen des 19. Jahrhunderts wieder aufnehmend - als kulturelles Begleitprogramm der Messe entwickelt hatte. Damit wurde die Messe nicht nur ein wirtschaftliches, sondern auch ein bedeutendes kulturelles Ereignis.

Anders als der Historiker befasste sich Gruber nicht nur mit der Vergangenheit, ja nicht einmal in erster Linie mit dieser. Es war das Kennzeichen der von ihm konzipierten Bilderschauen, die Präsentationen der neuesten fotografischen Tendenzen mit Rückblicken auf die Traditionen, die Werke der Pioniere der modernen Photographie zu verbinden. Mit diesem Konzept, mit diesen Ausstellungen ist Gruber bahnbrechend gewesen.

So waren 1951 neben den Bildern der neuesten Schule, der sogenannten "Subjektiven Photographie", umfangreiche Rückblicke auf die Lebenswerke von August Sander und Hugo Erfurth zu sehen. 1960 waren es die Werke des Surrealisten Man Ray und die des erklärten Realisten Albert Renger-Patzsch, die der Messebesucher zugleich mit den neusten Resultaten der zeitgenössischen Farbphotographie besichtigen konnte. 1963 folgte die allen musealen Ansprüchen genügende historische Ausstellung "Große Photographen unseres Jahrhunderts", in der L. Fritz Gruber einen Kanon der wichtigsten photographischen Leistungen aufstellte, der inzwischen zwar um manche Namen erweitert, doch im Kern weiterhin gültig ist. Der im Jahr darauf erschienene Bildband gleichen Titels mag dies bezeugen.

Im musealen Bereich gab es seinerzeit nur noch eine Institution, die eine ähnliche Erinnerungs- und Aufklärungsarbeit leistete: das Folkwang-Museum

in Essen, in dem Otto Steinert die Ausstellungsreihe "Beiträge zur Geschichte der Fotografie" präsentierte.

Doch wie gesagt, die Photokina-Bilderschauen waren in erster Linie nicht der Vergangenheit, sondern der Gegenwart verpflichtet. Es ist unmöglich, im Rahmen der gebotenen Kürze einer Festrede all die Photographen und Photographinnen aufzuzählen, deren internationale Karriere mit der Ausstellung auf der Photokina entweder begonnen oder durch diese den entscheidenden Aufschwung genommen hat.

Lange bevor Köln zu einer der europäischen Hauptstädte der Kunst aufstieg, war es nicht eine, sondern *die* Hauptstadt der Photographie. Die "Photokina"-Bilderschauen waren Kölns Biennale. Hier trafen sich im Zweijahresrhythmus alle, die in der Photographie Rang und Namen hatten: Photographen, Journalisten, Kritiker, Verleger. Man kann diese Tatsache nicht hoch genug bewerten. Eine ähnliche kulturpolitische Leistung hat nur Arnold Bode mit der Gründung der "documenta" in Kassel 1955 geleistet.

Die regelmäßige Präsenz der Pionierleistungen der Moderne und der innovativsten internationalen Photographen der Gegenwart in den Photokina-"Bilderschauen" haben nicht nur die photographische Praxis in der Bundesrepublik der fünfziger und sechziger Jahre, sondern schließlich auch die Entstehung der Photohistoriographie als einer wissenschaftlichen Disziplin entscheidend gefördert.

Und es gab ja nicht nur die Ausstellungen. Auf Anregung Grubers wurde 1951 in Köln die "Deutsche Gesellschaft für Photographie" gegründet, die es sich zur Aufgabe machte, die bedeutendsten Persönlichkeiten der Photographie – Bildschöpfer, Wissenschaftler, Publizisten und Industrielle – in der Art

einer Akademie zusammenzuführen, um das Wissen um die Photographie in der Öffentlichkeit zu verbreitern und zu vertiefen. Seit 1955 gab diese Gesellschaft, selbstverständlich wieder auf Initiative ihres damaligen Vorsitzenden Fritz Gruber, eine Schriftenreihe heraus, in der sich Photographen und Kritiker zu wichtigen Fragen der Photographie äußerten. Dabei wurden sowohl praktische Belange wie die des photographischen Urheberrechtsschutzes als auch – beispielsweise in Renger-Patzschs Beitrag "Versuch einer Einordnung der Fotografie" – grundlegende ästhetische Fragen des Mediums erörtert.

Seit 1959 vergibt die "Deutsche Gesellschaft für Photographie" alljährlich den Kulturpreis für herausragende Leistungen auf dem Gebiet der Photographie. Den ersten erhielten gemeinsam der 1936 nach London emigrierte deutsche Photohistoriker Helmut Gernsheim und der Bonner Röntgenologe Robert Berthold Jancker, ihnen folgten Albert Renger-Patzsch, August Sander, Alfred Eisenstaedt, Otto Steinert, Man Ray, Henri Cartier-Bresson, Gisèle Freund und viele andere mehr.

Die Tatsache, dass ab 1973 in Deutschland eine Gruppe junger Kunsthistoriker, assistiert von einem Romanisten und einem Germanisten, die Photogeschichte zu ihrem zentralen Forschungsgegenstand erwählten und damit den Kanon ihrer jeweiligen Disziplinen erweiterten, wird man ohne die Präsenz der Bilder und der historischen Erinnerung, für die Gruber gesorgt hatte, kaum erklären können. Diese Entwicklung war im europäischen Raum damals durchaus singulär; weder in Frankreich noch in England oder einem anderen europäischen Land war die Fotografie so intensiv zum Interesse der geschichtswissenschaftlichen Forschung geworden. Das erfolgte in diesen Ländern erst mit einer Verspätung von fast einem Jahrzehnt.

Gewiss, innerhalb der Universitäten erlebten wir in jenen Jahren die Entdeckung der materialistischen, sozialhistorischen Forschungsperspektiven in

den Geisteswissenschaften, im Hinblick auf die Photographie fokussiert in der Aufarbeitung der Methodologie von Benjamins "Kleine Geschichte der Fotografie". Dass dieser inneruniversitäre Diskurs jedoch ein solches *Momentum* erfuhr, dass er eine neue Forschungsrichtung hervorbrachte, kann man versuchsweise mit jenem kulturellen Ambiente erklären, das im Gegensatz zur damaligen akademischen Landschaft der Photographie seit Jahrzehnten außerordentlich positiv gegenüber stand. Die Erforschung des feinen, unscheinbaren Netzes von Wirkungen und Ausstrahlungen, das von den "Bilderschauen" und den Aktivitäten der "Deutschen Gesellschaft für Photographie" ausging und die Hinwendung einer kleinen Gruppe von Geisteswissenschaftlern zur Photogeschichtswissenschaft in jenen Jahren gefördert hat, ist noch zu leisten. Ich kann hier natürlich nicht für meine Kollegen von damals sprechen, aber für mich selbst steht fest: Ohne die Impulse, welche die Tätigkeit L. Fritz Grubers in den vorausgehenden zweieinhalb Jahrzehnten gegeben hatten, wäre dieser innovative Schritt in der Kunstgeschichte seinerzeit nicht möglich gewesen.

Mit L. Fritz Gruber wird heute Abend kein Historiker promoviert, sondern jemand, der die Wissenschaft der Photogeschichte von außen gefördert und die denkbar günstigen Voraussetzungen für sie geschaffen hat.

Als Ausstellungsorganisator und Publizist, als Photokenner wurde Gruber zum Sammler. Anders als der Photohistoriker steht der Photokenner in lebendiger Beziehung zur Photographie. Deshalb bezeugt jede der dreitausend Photographien in der Sammlung Gruber im Museum Ludwig nicht nur ihren Gegenstand und historischen Entstehungsprozess, sondern zugleich die lebendige Beziehung dieses Sammlers zu dem jeweiligen Photographen oder der Photographin. So ist diese Sammlung eine Fundgrube für alle Forscher, die an der Erhellung der Rezeptionsgeschichte nicht minder interessiert sind als am Studium der Produktionsprozesse.

Der Herr Dekan hat in seiner Laudatio das im Historischen Archiv der Stadt Köln deponierte Korrespondenz-Archiv zu Grubers zahlreichen Publikationen bereits gewürdigt. Es gibt noch eine weitere, weniger beachtete Grubersche Sammlung in einem Museum der Stadt. Sie umfasst fünfundzwanzig elegante Hüte, seine eigenen Hüte natürlich, die L. Fritz Gruber anlässlich seines neunzigsten Geburtstags dem Museum für angewandte Kunst geschenkt hat. Ein Glück, mag man da bei sich denken, dass der Doktorhut, den er heute Abend erhält, nur imaginärer Natur ist, sonst würde dieser großzügige Mann gewiss auch diesen seiner Heimatstadt zum Geschenk machen.











