



Wilhelm Schürmann (rechts / on the right). Eröffnung / Opening In Deutschland.  
Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie, 1979. Foto: Walter Müller, Brühl

## WILHELM SCHÜRMAN IM GESPRÄCH MIT PHILIPP FERNANDES DO BRITO, 23. FEBRUAR 2019

### WILHELM SCHÜRMAN IN CONVERSATION WITH PHILIPP FERNANDES DO BRITO, FEBRUARY 23, 2019

**PFdB:** Herr Schürmann, gemeinsam mit Rudolf Kicken gründeten Sie 1973 – ein Jahr vor Herrn Honnefs Wechsel zum *Rheinischen Landesmuseum* – die Galerie *Lichttropfen* im Obergeschoss der Buchhandlung Backhaus in Aachen. Ein Jahr später bereits benannten Sie sich in *Schürmann & Kicken* um und waren seitdem – neben der Galerie *Wilde* (seit 1972) – eine der beiden einzigen Galerien für Fotografie in Deutschland. Aus welcher Motivation haben Sie die Galerie gegründet?

**WS:** Ich habe Chemie studiert, wusste aber am Ende des Studiums, dass das nicht mein Beruf werden würde. Mich hat Fotografie mehr interessiert. Rudolf Kicken hatte eine ähnliche Leidenschaft für die Fotografie, und so kam das fast von selbst, dass wir überlegten, Fotografien ausstellen zu wollen. Wir konnten eine Galerieebene in einer Buchhandlung nutzen und los ging's. Wichtig war, dass wir unabhängig waren. Auch als Fotograf habe ich grundsätzlich nur im eigenen Auftrag gearbeitet, es war mir immer wichtig, vollkommen unabhängig zu sein.

**PFdB:** Welche Situation fanden Sie und Rudolf Kicken in Deutschland in den 1970er Jahren in Hinblick auf einen Markt für Fotografie vor?

**WS:** Einen Markt gab es gar nicht. Wir lernten aber ziemlich früh einen wichtigen Sammler kennen, der auch für mich selbst als Sammler später eine prägende Figur war – Volker Kahmen. Ihn haben wir immer, wenn ich aus Prag zurückkam, am selben Abend noch angerufen, und er kam häufig am nächsten Nachmittag schon, um zu sehen, was ich mitgebracht hatte. Er hatte bei

**PFdB:** Mr. Schürmann, in 1973—one year before Mr. Honnef's move to the *Rheinisches Landesmuseum*—you co-founded, together with Rudolf Kicken, the Galerie *Lichttropfen* on the upper floor of the Backhaus bookshop in Aachen. One year later, you changed the name to *Schürmann & Kicken* and have since been—along with the gallery *Wilde* (since 1972)—one of the only two galleries for photography in Germany. What motivated you to found the gallery?

**WS:** I studied chemistry; but at the end of my studies, I knew that this would not be my profession. I was more interested in photography. Rudolf Kicken had a similar passion for photography, and so it was almost a matter of course that we began thinking about exhibiting photographs. The gallery level of a bookstore was made available to us, and off we went. What was important was that we were independent. Even as a photographer, I basically only worked on my own behalf, it was always important to me to be completely independent.

**PFdB:** What situation did you and Rudolf Kicken find in Germany in the 1970s with regard to a market for photography?

**WS:** There was no market at all. But quite early on, we made the acquaintance of an important collector, who was also a formative figure for me as a collector: Volker Kahmen. Whenever I came back from Prague, we called him the same evening, and he often came the next afternoon to see what I had brought with me. He always had the "first choice" with us and always chose extremely

uns immer „first choice“ und hat immer wieder die ganz feinen Werke ausgesucht – zum Beispiel von Jaromír Funke – und immer schnell bezahlt. Das war eine wichtige Refinanzierung, und nur dadurch war vieles für uns überhaupt möglich. Schöner Ringschluss: Alle Werke von Jaromír Funke, die Volker Kahmen bei uns ausgesucht hatte, und solche, die in meiner Privatsammlung waren, sind jetzt in der Sammlung des *Getty Museums* wieder vereint.

Volker Kahmen hat das legendäre Buch *Fotografie als Kunst* (1973) herausgegeben und war ein begnadeter Sammler. Er kaufte damals von Gunther Sander, dem Sohn von August Sander, um die 800 Vintage Prints. Das waren sicher ein paar Hunderttausend DM damals und Anfang der 1970er Jahre eine ungeheure Summe, die für Fotografie ausgegeben wurde. Seine fotografische Sammlung wurde 1984 vom *Getty Museum* angekauft. Volker Kahmen hat seine vorzüglichen Recherchequalitäten ja dann später auch auf der *Museumsinsel Stiftung Insel Hombroich* bewiesen.

Er hat immer besondere Bilder gekauft und zudem in den 1970er Jahren begonnen, die größte Privatsammlung von Bruno Goller aufzubauen – den Namen hatte ich damals noch nie gehört. Nachdem er das Geld vom *Getty Museum* bekommen hatte, begann er Autografen unter anderem von Walter Benjamin zu erwerben. Er war ein großer Spezialist für Benjamins Schriften. Volker Kahmen hat mich im positiven Sinne geprägt, weil er der erste war, der die Bilder in einer unnachahmlichen Weise kombinierte. Das kann man heute noch in seinem Buch sehen! Wenn wir zu ihm fuhren, hat er uns jedes Mal wieder gezeigt, was er zusammengestellt hatte – das war immer sehr präzise. Er hatte damals in den 1970er Jahren schon Präsentationsregale an die Wand geschraubt, auf die er die Fotos im Passepartout ungerahmt nebeneinanderstellte. Meist in einer Fünfersequenz, auch mal drei oder sieben nebeneinander. Dabei habe ich eine Menge über die Kombination von Einzelwerken gelernt – er war der Beste, der mir auf diesem Gebiet begegnet ist. Das war immer großartig!

**PFdB:** Hatten Sie gemeinsam mit Rudolf Kicken in ihm eine Art Lehrer gefunden?

fine works—for example by Jaromír Funke—and always paid promptly. That was an important re-financing, and only then was much of what we did possible for us at all. A nice ring closure: All the works by Jaromír Funke that Volker Kahmen had purchased from us, and those that were in my own private holdings, are now reunited in the collection of the *Getty Museum*.

Volker Kahmen published the legendary book *Fotografie als Kunst* (Photography as Art, 1973) and was a gifted collector. He bought roughly 800 vintage prints from Gunther Sander, the son of August Sander. That was certainly a few hundred thousand DM then and in the early 1970s an unbelievable sum to be spent on photography. His photographic collection was purchased by the *Getty Museum* in 1984. Later, Volker Kahmen also demonstrated his excellent research qualities in the context of the *Museumsinsel Stiftung Insel Hombroich*.

He always purchased special pictures and, in the 1970s, also began to compile the largest private collection of works by Bruno Goller—at the time, I had never heard the name before. After he had received the money from the *Getty Museum*, he began to acquire autographs from Walter Benjamin, among others. He was a great specialist in Benjamin's writings. Volker Kahmen had a positive influence on me because he was the first to combine the pictures in an inimitable way. You can still see this in his book to this day! Every time we visited him, he showed us what he had put together—it was always very precise. Back in the 1970s, he had already screwed presentation shelves to the wall, on which he placed photos in passe-partouts next to each other unframed. Mostly in a sequence of five, sometimes three or seven next to each other. I learned a lot about the combination of individual works—he was the best I ever encountered in this field. It was always fantastic!

**PFdB:** Did you and Rudolf Kicken see him as a kind of teacher?

**WS:** As a teacher, no. Volker Kahmen was an important influence for me because it was clear from the very beginning that the added value

**WS:** Lehrer nein. Volker Kahmen war für mich ein wichtiger Einfluss, weil von vornherein klar war, dass die Kombination von Sachen den Mehrwert ausmachte und nicht die Anhäufung von einzelnen Werken.

**PFdB:** Sie haben erwähnt, dass es neben Ihnen noch eine weitere Galerie für Fotografie in Österreich gab?

**WS:** Das war die Galerie *Die Brücke*. Diese Galerie wurde von Anne Auer geleitet. Das war die allererste in Europa. Die Wildes waren die zweite und wir die dritte.

**PFdB:** Anders als Ann und Jürgen Wilde, die es sich u. a. zum Ziel gesetzt hatten, in Vergessenheit geratenen Künstlerinnen und Künstlern der fotografischen Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre eine Plattform zu bieten, hatten Sie – auch durch die Verbindungen von Rudolf Kicken zur New Yorker *LIGHT Gallery* – den Fokus Ihres Programms zugleich auf eine jüngere Fotografie in den USA gerichtet. Fotografen wie Stephen Shore, Emmet Gowin oder auch Fotojournalisten wie Neal Slavin gehörten schon früh zu Ihrem avancierten Ausstellungsprogramm. Hatten Sie sich zur Abgrenzung bewusst auch auf jüngere Positionen konzentriert?

**WS:** Nein, das Programm ergab sich aus dem, was wir kannten und liebten. 1972 hatte ich in der Galerie *Wilde* ein Foto aus der Serie *Deja-Vu* von Ralph Gibson gekauft. Das war mein erstes Werk als Sammler, ohne dass ich wusste, dass ich jemals Sammler würde. Wir sind zu jeder Ausstellung zu den Wildes gefahren, aber in ihrem Programm sah man manche Positionen nicht, von denen Rudolf und ich meinten, dass sie wichtig waren. Kurzum, wir zeigten diese Künstler, wodurch sich für uns gegenüber den Wildes eine kleine Konkurrenzsituation eröffnete.

Ich lernte dann einen Fotografen kennen, der für mich wichtig war, weil die Bilder so anders waren als das, was ich kannte. Das war Josef Sudek. Ich bin 1975 noch mit dem Zug nach Prag gefahren und habe ihn mehrmals aufgesucht. Bei meinen Besuchen haben sich dann durch ihn Verbindungen zu anderen tschechischen Fotografen eröffnet. Viele von ihnen habe ich noch

came from the combination of things and not from the accumulation of individual works.

**PFdB:** You mentioned that, in addition to yours, there was also another gallery for photography in Austria.

**WS:** That was the gallery *Die Brücke*. This gallery was managed by Anne Auer. It was the very first one in Europe. The Wildes were the second and we the third.

**PFdB:** Unlike Ann and Jürgen Wilde, who, among other things, had set themselves the goal of providing a platform for forgotten artists of the photographic avant-garde of the 1920s and '30s, you – also through Rudolf Kicken's connections to the *LIGHT Gallery* in New York – focused your program on, among other things, younger photography in the USA. Photographers such as Stephen Shore and Emmet Gowin, as well as photojournalists such as Neal Slavin, were part of your advanced exhibition program from an early stage. Did you consciously concentrate on younger positions as a way to set yourself apart?

**WS:** No, the program resulted from what we already knew and loved. In 1972, I bought a photo by Ralph Gibson from the *Deja-Vu* series at the gallery *Wilde*. This was my first work as a collector, without knowing that I would ever become a collector. We saw every exhibition at the Wildes' gallery; but in their program, you couldn't find various positions that Rudolf and I thought were important. In short, we showed these artists, which led to up a minor situation of competition vis-à-vis the Wildes.

I then met a photographer who was important to me because the pictures were so different from what I knew. That was Josef Sudek. In 1975, I traveled to Prague by train and visited him several times. During my visits, he facilitated connections to other Czech photographers. I visited many of them during their lifetime and, for some (for example Jaroslav Rössler), I also made prints in my darkroom. They, in turn, showed me their printing techniques. It was thus also a collegial exchange with fellow photographers from both the historical and the new generation. Josef Sudek had enthusiastically told me about Jaromír Funke,

zu ihren Lebzeiten besucht und für einige (zum Beispiel Jaroslav Rösler) habe ich auch Prints in meiner Dunkelkammer gemacht. Sie zeigten mir wiederum ihre Printtechniken. Es war eben auch ein kollegialer Austausch mit Fotografenkollegen aus der historischen sowie aus der Nachwuchsgeneration. Josef Sudek hatte mir begeistert von Jaromír Funke berichtet, dessen Witwe ich dann ausfindig machte – die Recherche dauerte ca. ein Jahr. So entwickelte sich die tschechischen Fotografie als ein Schwerpunkt in unserem Galerieprogramm. Das war der historische Part.

Zur selben Zeit studierte Rudolf am Visual Studies Workshop in Rochester (NY) bei Nathan Lyons Fotografie. Er hat als Hauptaktivität seines Studiums die USA bereist und ungefähr jedes Museum, das Fotografie zeigte, besucht. Dadurch konnte er schon sehr frühe und intensive Kontakte schließen. Als er die *LIGHT Gallery* fragte, ob wir nicht ihr Programm in Deutschland repräsentieren könnten, sagten sie ja und boten uns an, dass wir sie auch in Europa exklusiv vertreten könnten. Sie erwarteten dann aber einen bestimmten Jahresumsatz. Als Sohn eines Geschäftsmanns hat Rudolf natürlich zugestimmt. Als er wiederkam, fragte ich ihn, ob er von allen guten Geistern verlassen sei? Die *LIGHT Gallery* hat dann aber netterweise nie darauf geachtet, ob wir das Umsatzvolumen erreichten oder nicht. Es brauchte ja eine gewisse Zeit, in einem Land, in dem noch gar kein Markt dafür existierte, eine Galerie für Fotografie zu betreiben.

Wir sind dann regelmäßig mit unseren Bilderkoffern zu den Museen gefahren, die in Europa Fotografie ausgestellt hatten, und haben ihnen unsere Portfolios gezeigt. Zudem haben wir befreundete Galerien in Europa, beispielsweise in Antwerpen, Amsterdam und Wien besucht und mit denen sozusagen gefachsimpelt, also Erfahrungen ausgetauscht. Es gab da keine Konkurrenz! Wir haben versucht, voneinander mitzubekommen, was der jeweils andere zeigte oder hatte, und dann zu sehen, ob man gegenseitig eine Ausstellung, Fotografen oder einzelne Werke übernehmen konnte, zunächst um es wirklich zu zeigen – der Verkauf fing ja erst ganz langsam an, und man hätte nicht davon leben können. Das Geld kam in beiden Fällen vom Elternhaus, davon konnten wir

whose widow I then sought out—the research took about a year. Czech photography thus became a focal point of our gallery program. That was the historical part.

At the same time, Rudolf was studying photography with Nathan Lyons at the Visual Studies Workshop in Rochester (NY). The main activity of his studies was touring the USA and visiting almost every museum that showed photography. This allowed him to make very early and intensive contacts. When he asked the *LIGHT Gallery* if we could represent their program in Germany, they said yes and offered that we could represent them exclusively in Europe. But then they expected a certain annual turnover. As the son of a businessman, Rudolf naturally agreed. When he came back, I asked him if he was out of his mind. The *LIGHT Gallery* was, however, kind enough to never pay attention to whether we reached the sales volume or not. It took a certain amount of time to operate a gallery for photography in a country where there was no market for it.

We then regularly visited museums in Europe that exhibited photography and showed them our portfolios. We also visited galleries in Europe with whom we were on friendly terms, for example in Antwerp, Amsterdam, and Vienna, and talked shop with them and compared notes. There was no competition! We tried to find out from each other what we were showing or had in our holdings, and then to see if we could exchange an exhibition, a photographer, or individual works, initially to really show it—sale progressed very slowly, and you couldn't have made a living from it. In both cases, the money came from our parents; with this, we were able to purchase numerous historical works, and most of the works we showed were therefore in the stock of the gallery *Schürmann & Kicken*.

**PFdB:** So the early focus of your gallery was on the Czech Republic? Ann and Jürgen Wilde had represented positions from the 1920s in Germany.

**WS:** Not exclusively; Rudolf also proved his strong talents as a dealer when he visited and met many of the historical personalities. For example, Carl Georg Heise, publisher of *DIE WELT*

viele historische Werke erwerben, und die meisten Werke, die wir zeigten, waren deshalb im Bestand der Galerie Schürmann & Kicken.

**PFdB:** Demnach lag der frühe Fokus Ihrer Galerie auf Tschechien? Ann und Jürgen Wilde hatten ja die Positionen der 1920er Jahre in Deutschland vertreten.

**WS:** Nicht nur, Rudolf hat auch sein starkes händlerisches Talent bewiesen, als er viele von den historischen Persönlichkeiten besucht und getroffen hat. Beispielsweise Carl Georg Heise, den Herausgeber von *DIE WELT IST SCHÖN* von Albert Renger-Patzsch. Für die Vintage Prints für dieses Buch, mehr als 100 Inkunabeln der Fotografiegeschichte, haben wir bereits damals sehr viel bezahlt. Das ging nur, weil uns dafür das Geld aus dem Elternhaus zur Verfügung stand. Ich habe einen Teil meines Erbes für diese „gebrauchten“ Fotografien ausgegeben.

Das ist so ein Startpunkt der anderen Art gewesen. Rudolf hat von einem anderen, einem legendären Galeristen und Händler die Reihe der Originalfotos von Umbo gekauft, die in dessen Galerie bereits vor dem Zweiten Weltkrieg ausgestellt worden waren. Was für ein Juwel. Damit hatten wir Vintage Originale im Programm, die schon sehr einzigartig waren.

Ich habe dann Werner Mantz ausfindig gemacht und seine Bilder von dem noch vorhandenen Teil meines Erbes erworben. Die Leute haben mich für verrückt erklärt und mir immer empfehlen wollen, was ich mit dem Geld stattdessen machen sollte. Mir waren die Arbeiten aber nicht nur das Geld wert, sondern ich habe auch davon gelernt. Ich konnte mir die Originalfotos anschauen und mich mit den Fotografen, die sie gemacht hatten, austauschen. Ich habe hier eigentlich alles über Fotografie gelernt. Das war sozusagen meine Privatakademie für Fotografie. Dass das später auch eine Marktsituation eröffnete, da wir rare Besonderheiten besaßen, war ja nicht mal ansatzweise zu erahnen. Wir waren zu dem Zeitpunkt gerade erst Ende zwanzig – no risk no fun.

**PFdB:** Orientierten Sie sich an ersten musealen Ausstellungen wie beispielsweise dem Programm, das Klaus Honnef in Bonn zeigte?

*IST SCHÖN* (The World Is Beautiful) by Albert Renger-Patzsch. We paid a lot back then for the vintage prints for this book, more than 100 incunabula from the history of photography. This was only possible because we had the money from our parents at our disposal. I spent part of my inheritance on these “used” photographs.

This was a different kind of starting point. Rudolf purchased a series of original Umbo photographs from another legendary gallery owner and dealer, which had already been exhibited in his gallery before the Second World War. What a jewel. We thus had vintage originals in our program that were already quite unique.

I then sought out Werner Mantz and acquired his pictures using what was left of my inheritance. People called me crazy and always had other recommendations for what I should do with the money instead. But for me, the works were not only worth the money, I also learned from them. I could look at the original photos and exchange ideas with the photographers who had taken them. I actually learned everything I know about photography here. It was my private academy for photography, so to speak. There was no way I could have foreseen that this would later open up a market situation, since we owned rare special works. At that time, we were only in our late twenties—no risk no fun.

**PFdB:** Did you also orient yourself on the first museum exhibitions, such as the program that Klaus Honnef had put together in Bonn?

**WS:** Klaus Honnef was very important. The most important thing was that we noticed there that what we did was being taken seriously. We didn't work in a field without history and could thus contribute to the rooting out, discovering, and formulating of the history of photography. We didn't choose works because they might serve a future market. The history of photography was exciting, unexplored new territory. Today, we can see how many works and artists in our program at the time have remained timeless.

It is only over long periods of time that the actual quality of art is confirmed. Its meaning is independent of the assertions of individual.

**WS:** Klaus Honnef war ganz wichtig. Das Wichtigste war, dass wir dort merkten, das, was wir tun, wird ernst genommen. Wir agierten nicht in einem geschichtslosen Feld, sondern wir konnten dazu beitragen, die Fotografiegeschichte auszugraben, zu entdecken und mitzuformulieren. Wir haben die Dinge ja nicht ausgesucht, weil sie vielleicht einen zukünftigen Markt bedienen könnten. Die Fotografiegeschichte war aufregendes, unerforschtes Neuland. Es zeigt sich heute, wie viele Werke und Künstler dabei waren, die zeitlos geblieben sind.

Erst über lange Zeiträume bestätigt sich die eigentliche Qualität von Kunst. Ihre Bedeutung ist unabhängig von der Behauptung einzelner Personen.

**PFdB:** Welche Bedeutung hatte für Sie die Ausstellung *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, die Klaus Honnef und Gabriele Honnef-Harling in drei Teilen ab 1981 im *Rheinischen Landesmuseum* zeigten? Ursprünglich wollten Sie den dritten Teil ja gemeinsam kuratieren.

**WS:** Sie verkörperte für mich vielleicht bereits eine Art Zäsur in meiner eigenen Vorstellung im Umgang mit Bildern. Für mich war alles gleichberechtigt, das kunstvolle wie das kunstferne Bildnis. Entscheidend war die Auswahl. Für mich beinhaltete das Thema „Porträt“ zum Beispiel auch das Porträt des Geschäftsführers über der Kasse im Kaufhof. Ich habe die ganze Bandbreite der Porträtsituation als Selbstverständlichkeit angesehen. Ein Fahndungs- oder Polizeifoto war für mich gleichwertig – es waren alles Porträts, ob gewünscht oder nicht, bewusst oder unbewusst. Man musste lediglich die besten Beispiele dieses Genres finden und auswählen. Klaus hat während unseres späteren Interviews für die Reihe *Energien / Synergien* rückblickend berichtet, dass er damals in den 1980er Jahren noch nicht in der Lage war, das auch so zu betrachten. Damals bin ich deshalb aus der Planung der Ausstellung ausgestiegen, was ich auch nicht betrüblich fand. Ursprünglich war es als gemeinsames Projekt gestartet, und wir beide sollten die Kuratoren sein. Klaus hatte mich eingeladen, sie mit ihm zusammen zu planen. Als ich ihm mein Konzept vorgestellt hatte, war ihm das zu global. Rückbli-

**PFdB:** What significance for you did the exhibition on photographic portraits, *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, which Klaus Honnef and Gabriele Honnef-Harling presented in three parts at the *Rheinisches Landesmuseum* beginning in 1981? Originally, you wanted to co-curate the third part.

**WS:** Perhaps it already embodied for me a kind of caesura in my own mind with regard to how I should work with pictures. For me, everything was equal, the artistic as well as the artless portrait. What was decisive was the choice. For me, the theme of “portraiture” also included, for example, the portrait of the manager of a department store above the checkout counter. I took the whole spectrum of the portrait situation as a matter of course. A mugshot or police photo was of equal value to me—all were portraits, whether desired or not, conscious or unconscious. All you had to do was find and select the best examples of this genre. During our later interview for the series *Energien / Synergien*, Klaus retrospectively explained that, back in the 1980s, he was not yet in a position to look at it that way. That’s why I quit planning the exhibition at that time, which I didn’t find sad either. Originally, it was conceived as a joint project, and we were supposed to be co-curators. Klaus had invited me to plan it together with him. When I presented him my concept, it was too global for him. Looking back, he told me that he would gladly do the exhibition this way today. After I did the *Dirty Data* exhibition in 1992, I was invited as one of the four candidates to lead the next *documenta* in 1994. I developed a concept for it with Fareed Armaly at the time, but it was really still too unconventional.

**PFdB:** Bernd & Hilla Becher had already been exchanging ideas with Mr. Honnef since their participation in the section “Idee + Idee/Licht” (Idea + Idea/Light) of *documenta 5* in 1972 through the mediation of the Düsseldorf gallery owner Konrad Fischer. When did you meet Klaus Honnef?

**WS:** It was through his exhibitions at the *Rheinisches Landesmuseum* in Bonn, because he was the only one who regularly held exhibitions on the subject of photography. We always went there and inevitably got to know each other on

ckend sagte er mir, dass er die Ausstellung heute gerne so machen würde. Nachdem ich die Ausstellung *Dirty Data* im Jahr 1992 gemacht hatte, wurde ich 1994 als einer der vier Kandidaten für die Leitung der nächsten *documenta* eingeladen. Ich habe damals mit Fareed Armaly ein Konzept dazu entwickelt, aber das war wahrlich noch zu unkonventionell.

**PFdB:** Bernd & Hilla Becher waren bereits seit ihrer Teilnahme an der *documenta 5* in der Sektion „Idee + Idee/Licht“ im Jahr 1972 durch die Vermittlung des Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer mit Herrn Honnef im Austausch. Wann haben Sie Klaus Honnef kennengelernt?

**WS:** Durch seine Ausstellungen in Bonn, denn er war ja der einzige, der institutionell regelmäßig Ausstellungen zum Thema Fotografie machte, im *Rheinischen Landesmuseum* in Bonn. Da fuhren wir immer hin und haben uns vor Ort zwangsläufig kennengelernt. Vom *Gegenverkehr* hatte ich überhaupt noch nichts mitbekommen, weil mich dieser Bereich während meines Studiums in Aachen noch gar nicht erreicht hatte.

Wir haben ihm in Bonn dann natürlich auch Werke vorgeschlagen und gefragt, ob sie für ihn interessant wären. Klaus hat zum Beispiel eine Werner-Mantz-Ausstellung organisiert, die wir zum großen Teil bestückt haben. Die Albert-Renger-Patzsch-Ausstellung kam höchstwahrscheinlich von den Wildes. Sie müssen bedenken, wenn Sie sich zu dieser Zeit für Fotografie interessierten, gab es nur eine Handvoll von Personen, die mit einer vergleichbaren Interessenlage und ähnlichen Qualitätsvorstellungen arbeiteten. In Hannover gab es natürlich noch die *Spectrum Photogalerie* und in Essen eine Gruppe von Fotografen an der *Folkwang Schule*. Es war bekannt, dass Otto Steinert dort unterrichtete. Ihn hatten wir ebenfalls besucht, aber er beschimpfte uns, wie man so dämlich sein könnte, eine Galerie mit so einem lächerlichen Namen wie *Lichttropfen* zu eröffnen. Weil wir fanden, dass er recht hatte, haben wir auch bald den Namen geändert. Da Rudolf Kicken und ich beide nicht von einer Kunsthochschule kamen, haben wir Fotografie und Kunst nicht mit dem gesamten strategischen Unterbau kennengelernt, sondern uns das Wissen

site. I hadn't taken any notice whatsoever of *Gegenverkehr*, because this field didn't interest me yet during my time as a student in Aachen.

In Bonn, of course, we also suggested works to him and asked whether they would be interesting for him. Klaus organized a Werner Mantz exhibition, for example, which came for the most part from our holdings. The Albert Renger-Patzsch exhibition most likely came from the Wildes. You have to consider that if you were interested in photography at that time, there were only a handful of people who worked with similar interests and similar ideas of quality. In Hanover, there was of course the *Spectrum Photogalerie* and in Essen a group of photographers at the *Folkwang School*. It was well-known that Otto Steinert taught there. We had also visited him, but he insulted us, saying how could we be so stupid to open a gallery with such a ridiculous name as *Lichttropfen* (Drops of Light). Because, however, we thought he was right, we soon changed the name. Since Rudolf Kicken and I both didn't come from an art school, we didn't get to know photography and art with the entire strategic substructure, but rather taught ourselves by looking at photography, and so perhaps we were more independent. We didn't have to take schools and ideologies into consideration, because we didn't even know them.

**PFdB:** From your early publishing commitment to photography, which Klaus Honnef also followed from the beginning of his time as a senior curator at the *Rheinisches Landesmuseum*, the catalogue *Antiquarische Photographische Literatur* (Antiquarian Photographic Literature, 1979) stands out more than any other. In the foreword, you and Rudolf Kicken describe how—despite an apparent lack of interest in the antiquarian market—you were convinced of the importance of these catalogues and editions, some of which were out of print.

Did this focus—especially with regard to the way photographs are read—create an exchange, awareness, or interest among collectors and curators for the significance of publications on the subject of photography and books edited by photographers?



durch Anschauung selbst beigebracht und waren so vielleicht auch unabhängiger. Wir brauchten auf keine Schulen und Ideologien Rücksicht zu nehmen, weil wir sie gar nicht kannten.

**PFdB:** Aus Ihrem frühen verlegerischen Engagement für die Fotografie, das auch Klaus Honnef seit dem Beginn seiner leitenden Funktion am *Rheinischen Landesmuseum* verfolgte, sticht vor allem der Katalog *Antiquarische Photographische Literatur* (1979) hervor. Im Vorwort beschrieben Sie und Rudolf Kicken, dass Sie – trotz eines scheinbar fehlenden Interesses auf dem antiquarischen Markt – vom wichtigen Stellenwert dieser, teils vergriffenen Kataloge und Ausgaben, überzeugt wären. Entstand durch diesen Fokus – gerade in Hinblick auf die Leseweise von Fotografien – ein Austausch, Bewusstsein oder auch ein Interesse bei Sammlern und Kuratoren für die Bedeutung von Publikationen zum Thema Fotografie und die durch Fotografen editierten Bücher?

**WS:** Bücher waren ja das einzige Medium, über das man sich die Geschichte der Fotografie und Fotografen erschließen konnte. Wir sahen, dass das Interesse enorm war! Wir haben zum ersten Mal bereits 1975 am *Kunstmarkt* in Köln teilgenommen und 1976 an der *Art Basel*. Da kamen unglaublich viele interessierte Besucher, um sich klassische Fotografie anzuschauen – auch viele Künstler, Museumsleiter und Kuratoren, die wir aber noch gar nicht kannten. Jochen Gerz oder Zdenek Felix – es waren alle da! Wir wussten es nur nicht. Die sahen bei uns Fotografien, die sie selbst im Original noch nie gesehen hatten. Das war das Bemerkenswerte, und wir lernten im Gegenzug etwas kennen, was mich sehr interessiert hat, nämlich wie Künstler mit Fotografie umgehen. Als unmittelbare Bildtechnik, nicht zur Darstellung von Welt, sondern zur Untersuchung, wie man auf die Welt sieht.

**PFdB:** Das war später auch in der Autorenfotografie ganz bedeutend?

**WS:** Den Begriff hat Klaus Honnef geprägt! Es gab den „Autorenfilm“, und er hat das auf die Fotografie übertragen. Klaus hat sich sehr häufig und viel in seinen Texten immer wieder auf das Kino

**WS:** Books were the only medium through which the history of photography and photographers could be grasped. We saw that the interest was enormous! We participated in the *Kunstmarkt* in Cologne for the first time as early as 1975 and in *Art Basel* in 1976. An incredible number of interested visitors came to see classical photography—including many artists, museum directors, and curators, whom we didn't even know yet. Jochen Gerz and Zdenek Felix, for example—they were all there! We just didn't know it. At our stand, they saw photographs they had never seen before in the original. That was the remarkable thing, and in return we were introduced to something that interested me a great deal, namely how artists deal with photography. As an immediate pictorial technique, not to depict the world, but to investigate how one looks at the world.

**PFdB:** That was later also very important in so-called “auteur photography.”

**WS:** The term was coined by Klaus Honnef. There was “auteur film”, and he transferred the concept to photography. Time and again, Klaus made many references in his texts to the cinema and quoted from the genre of film; he was a great film lover and connoisseur. He repeatedly referred to images that formulated basic things in a chronological sequence. But that was his entire point of view when talking about visual worlds.

The whole realm of *Neues Sehen* (New Vision) in the 1920s, for example, was of course very exciting, and at that time we tried to get our hands on all the catalogues in order to be able to understand the renaissance in dealing with photography at all. To find out where these works could be seen or found. Did they still exist? Where were they? We tried to meet the historical protagonists; many were still alive but had fallen into oblivion. We visited many of them and experienced and learned everything in conversations with them—oral history. When possible, we purchased pictures from them. We didn't want to borrow anything; we wanted to have the works in order to be able to make exhibitions. Both of us, Rudolf and I, ran the gallery on our own and had no secretary, typist, or employee. We also hung everything ourselves, framed it ourselves, and

bezogen und vom Film zitiert, er war ein großer Filmliebhaber und -kenner. Er hat sich immer wieder auf Bilder bezogen, die grundsätzliche Dinge im zeitlichen Ablauf formulierten. Das war aber seine gesamte Sichtweise, wenn man über die Bilderwelten sprach.

Das ganze neue Sehen der 1920er Jahre beispielsweise war natürlich sehr aufregend, und es ging damals darum, sich die ganzen Kataloge zu besorgen, um dadurch die Erneuerung im Umgang mit Fotografie überhaupt nachvollziehen zu können. Zu erfahren, wo man diese Werke sehen oder finden könnte. Gibt es die Sachen noch? Wo sind die? Wir versuchten, die historischen Protagonisten zu treffen, viele lebten ja noch, waren aber vergessen. Wir haben viele besucht und alles in Gesprächen mit ihnen erfahren und gelernt – Oral History. Wenn möglich, kauften wir Bilder von ihnen. Wir wollten nichts ausleihen, wir wollten die Arbeiten haben, um Ausstellungen machen zu können. Wir beide, Rudolf und ich, haben die Galerie alleine betrieben und hatten keine Sekretärin, Schreibkraft oder Mitarbeiterin. Wir haben auch alles selber gehängt, selber gerahmt und Passepartouts geschnitten. Es war eben alles selbstgemacht, weil es keinen Markt gab – Geld war rar.

**PFdB:** Eine vergleichbare Publikationsdichte zum Thema „Fotografie“ findet sich auch in Hinblick auf die *documenta 6*, deren Sektion „Malerei & Fotografie“ Klaus Honnef und Evelyn Weiss verantworteten. Aus Dokumenten des Archivs geht hierzu hervor, dass Sie als Galerie nicht nur durch Leihgaben zu amerikanischen Fotografen wie Neal Slavin oder Stephen Shore beteiligt waren, sondern auch durch die Bereitstellung von Werken des Tschechen Josef Sudek, des Ungarn André Kertész oder des später emigrierten Schweizer Robert Frank. Wie nahmen Sie die Zusammenarbeit mit den Künstlern wahr?

**WS:** Neal Slavin haben wir oft besucht, mit ihm waren wir richtig befreundet. Er wohnte in SoHo, und seine Wohnung war das erste Loft, das ich in meinem Leben gesehen habe. Er war auch erfolgreicher Magazin Fotograf. Die ganzen Gruppen, die er fotografiert hat, waren noch sehr penibel geprintet auf Agfa-Papier – ich bezweifle, dass

cut passe-partouts. It was all self-made, because there was no market—money was scarce.

**PFdB:** A comparable density of publications on the subject of “photography” can also be found in the context of *documenta 6*, for which Klaus Honnef and Evelyn Weiss were responsible for the “Painting & Photography” section. Documents from the archive show that you as a gallery were involved not only through loans of works by American photographers such as Neal Slavin and Stephen Shore, but also by the provision of works by the Czech Josef Sudek, the Hungarian André Kertész, and the Swiss Robert Frank, who later emigrated. How did you perceive the collaboration with the artists?

**WS:** We visited Neal Slavin quite often; we were really friends with him. He lived in SoHo, and his apartment was the first loft I had seen in my life. He was also a successful magazine photographer. All the groups he photographed were still very meticulously printed on Agfa paper—I doubt that the colorfastness has lasted to this day. We visited André Kertész several times, and of course Sudek. As I said, we felt like colleagues; we talked shop.

**PFdB:** Klaus Honnef and his wife Gabriele Honnef-Harling worked closely with galleries to prepare and plan exhibitions and catalogues—especially in the field of photography. Do you see yourself more as equal partners who were interested in the same focal points and who shared a common interest or mutual exchange?

**WS:** Definitely – there was no conceit. Klaus Honnef made things visible, and we did groundwork when we could! For us, the *Landesmuseum* was the institutional center of our activities. Ute Eskildsen hadn’t started at the *Folkwang Museum* yet; that was all just about to begin. Otto Steinert was compiling his collection, but it had not yet been shown in Essen in the form of exhibitions as in the *Rheinisches Landesmuseum*. Honnef’s exhibitions were extremely important for us! I’m also thinking of the series of catalogues with the same design—it was really remarkable what he showed at that time.

die Farbechtheit bis heute gehalten hat. André Kertész haben wir mehrmals besucht, Sudek sowieso. Wie gesagt, wir fühlten uns wie Kollegen, wir haben gefachsimpelt.

**PFdB:** Zur Vorbereitung und Planung einer Ausstellung sowie des Kataloges arbeiteten Klaus Honnef und seine Frau Gabriele Honnef-Harling in engem Austausch mit Galerien – gerade in Hinblick auf den Bereich der Fotografie. Verstanden Sie sich eher als gleichberechtigte Partner, die an denselben Schwerpunkten und an einem gemeinsamen Interesse oder Austausch interessiert waren?

**WS:** Definitiv – da gab es keinen Dünkel. Klaus Honnef machte die Dinge sichtbar, und wir arbeiteten zu, wenn es ging! Das Landesmuseum war für uns der institutionelle Mittelpunkt unserer Tätigkeit. Ute Eskildsen hatte am Folkwang Museum ja noch nicht angefangen, das sollte noch alles erst beginnen. Otto Steinert stellte seine Sammlung zusammen, aber sie wurde in Essen noch nicht in Form von Ausstellungen wie im Rheinischen Landesmuseum gezeigt. Honnefs Ausstellungen waren extrem wichtig für uns! Ich denke auch an die Reihe von Katalogen mit derselben Gestaltung – es war wirklich bemerkenswert, was er damals gezeigt hat.

**PFdB:** Wie wurde die Fotografie auf der *documenta 6* wahrgenommen?

**WS:** Wir fanden, dass Fotografie schon sehr ernst genommen wurde. Vielleicht war sie zu umfangreich, aber nur für die, die noch keine Ahnung hatten. In jedem Artikel wurde gefragt, ob Fotografie jetzt Kunst sei? Die Kritiker stellten immer den technischen Aspekt in den Vordergrund. Weil sie etwas „Gemachtes“ war, wurde immer hinterfragt, ob es Kunst sei.

**PFdB:** Konnte die *documenta 6* diese Sichtweise ändern?

**WS:** Es wurde auf einmal selbstverständlicher, dass Fotografie als ein Medium der Kunst sichtbar wurde. Das Wesentliche, was sie zeigte, war, dass Fotografie ihre eigene Historie hatte und nicht von Künstlern lediglich als Technik angewandt wurde. Sie zeigte Fotografie, die sich ein

**PFdB:** How was photography perceived at *documenta 6*?

**WS:** We found that photography was already being taken very seriously. Maybe it was too comprehensive, but only for those who were not yet in the know. Every article asked if photography was now art. The critics always put the technical aspect in the foreground. Because it was something “made,” it was always questioned whether or not it was art.

**PFdB:** Was *documenta 6* able to change this perception?

**WS:** It suddenly became more natural that photography was becoming visible as an artistic medium. The essential thing it revealed was that photography had its own history and was not used by artists merely as a technique. It showed photography that took a picture of something and made it perceptible, as it looks in another place—as a window into the world. It was an information medium! That’s why pictures by magazine or agency photographers who presented what they had seen in the world were also included. And the artists examined how and why we see pictures that way. See for yourself!

I can’t say whether it became directly clear, but it definitely became perceptible, tangible as potential, and from then on it was up to the individual viewer to get involved, to dig a little deeper. That’s what art always does—it opens up a new perspective onto the same thing.

**PFdB:** In 1979, you once again collaborated with Mr. Honnef and co-curated the exhibition *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* (In Germany. Aspects of Contemporary Documentary Photography), on which the director of the *Rheinisches Landesmuseum*, Christoph Rüger, noted in the introduction that “thirteen photographers [...] present their ‘views’ on the country in which they live.” What was the basic idea behind this exhibition, and how did it come about?

**WS:** In our numerous conversations, I asked Klaus if he/we shouldn’t show German photographers and photography as well. Every American position immediately had its worldwide am-

Bild von etwas machte und wahrnehmbar, wie es an einem anderen Ort aussieht – als ein Fenster in die Welt. Sie war ein Informationsmedium! Deshalb wurden auch Bilder von Magazin- oder Agentur-Fotografen einbezogen, die zeigten, was sie in der Welt gesehen hatten. Und die Künstler untersuchten, wie und warum wir Bilder so sehen. Mach dir ein Bild!

Ob es direkt deutlich wurde, kann ich nicht sagen, aber es wurde auf jeden Fall wahrnehmbar, als Potenzial berührbar, und es lag von nun an am individuellen Betrachter, sich darauf einzulassen, um ein bisschen tiefer zu bohren. Das macht ja Kunst immer – sie eröffnet einen neuen Blick auf dasselbe.

**PFdB:** Im Jahr 1979 arbeiteten Sie erneut mit Herrn Honnef und kuratierten gemeinsam die Ausstellung *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, zu welcher der Direktor des Rheinischen Landesmuseums, Christoph Rüger, in der Einleitung festhielt, dass „dreizehn Fotografen [...] ihre ‚Ansichten‘ über das Land, in dem sie leben [zeigen]“. Was war die Grundidee dieser Ausstellung, und wie kam es zu ihrer Entstehung?

**WS:** In unseren zahlreichen Gesprächen habe ich Klaus gefragt, ob er/wir nicht auch mal deutsche Fotografen und Fotografie zeigen sollten. Jede amerikanische Position hatte sofort immer ihre weltweite Verstärker-Option und dadurch Möglichkeiten, die uns nicht mal annähernd zur Verfügung standen. Aber wir hatten auch etwas zu zeigen! Die Frage war: Wie sieht es denn in Deutschland aus? Klaus hat daraufhin vorgeschlagen, dass wir die Ausstellung *In Deutschland* nennen. Nicht Fotografie aus Deutschland, sondern *In Deutschland!* Weil er mit Bernd Becher zur Vorbereitung der *documenta 6* in engem Austausch stand, hatte er durch ihn von Bernd's erster Gruppe von Studenten erfahren: Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth und Tata Ronkholz – und deshalb sind die in die Ausstellung gekommen. Sie sind durch Klaus dazu eingeladen worden. Ich war noch skeptisch, New Yorker Straßen von Thomas Struth, wirklich? Das war neu, so lapidar, so sachlich, so hochauflösend. Die weiteren teilnehmenden Künstler haben wir

plifier option and thus possibilities that were not available to us in the same way. But we also had something to show! The question was: What's the situation in Germany? Klaus then suggested that we call the exhibition *In Deutschland*. Not photography from Germany, but *in Germany!* Since he was in close contact with Bernd Becher in preparation for *documenta 6*, he had learned through him about Bernd's first group of students: Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth, and Tata Ronkholz—and that's why they were included in the exhibition. They were invited by Klaus. I was still skeptical; the streets of New York by Thomas Struth, really? It was new, so succinct, so objective, so high-resolution. We selected the other participating artists together, for example the Berlin photographers; but there were also individual positions. We wanted the photographs of our own country, our images, to become visible. It was essential to take a stand and show what one's own identity had to offer. Klaus also chose the photographer Martin Manz, who provided the cover image and had just completed his studies. He had a filmic view, which I found very interesting. The exhibition was important, a pioneering activity with great resonance, especially among photographers. It still has an effect today. Discussions about the status of art and the various influences of photography have now become historical.

The label of the "Becher School" did not exist as a term in my opinion at that time. The four photographers Hütte, Struth, Höfer, and Ronkholz were still studying with Bernd Becher in Düsseldorf, which was, of course, unusual enough. But if it was propagated, it was rather by Bernd Becher in the sense that the photos should have a documentary quality, a social memory, so to speak, whatever that might be. At the time, I was most irritated by the works of Candida Höfer, who shot photos of Turks in Cologne with a 35mm camera and telephoto lenses. For me, this was a kind of exotic journalistic photography, which I found rather unusual in this context, but that's why these pictures have remained in my memory to this day. I found Axel Hütte incredibly good. He had photographed subway entrances and doors of apartments with the gloss of painted surfaces.

gemeinsam ausgewählt, zum Beispiel die Berliner Fotografen, aber es gab auch Einzelpositionen. Wir wollten, dass die Fotografien des eigenen Landes, unsere Bilder, sichtbar wurden. Wesentlich war, dass man Position bezog und zeigte, was die eigene Identität zu bieten hatte. Klaus wählte auch den Fotografen Martin Manz aus, der das Titelbild stellte und gerade sein Studium beendet hatte. Er hatte einen filmischen Blick, den ich sehr interessant fand. Die Ausstellung war wichtig, eine Pionieraktivität mit großer Resonanz gerade unter Fotografen. Sie wirkt bis heute nach. Diskussionen über den Kunststatus und die unterschiedlichen Einflüsse der Fotografie sind jetzt historisch geworden.

Das Label der „Becher-Schule“ gab es damals als Begriff meiner Meinung nach noch nicht. Die vier Fotografen Hütte, Struth, Höfer und Ronkholz studierten noch bei Bernd Becher in Düsseldorf, was natürlich ungewöhnlich genug war. Aber wenn es propagiert wurde, dann eher von Bernd Becher in dem Sinne, dass die Fotos eine dokumentarische Belegqualität haben sollten, gesellschaftlicher Gedächtnisspeicher sozusagen, was auch immer das sein könnte. Ich war damals am irritiertesten von den Arbeiten Candida Höfers, die, mit Kleinbild und Teleobjektiv belichtet, Türken in Köln zeigten. Für mich war das eine journalistische Fotografie aus der Ferne, die ich in diesem Kontext eher ungewöhnlich fand, aber deshalb blieben mir diese Bilder bis heute im Gedächtnis. Axel Hütte fand ich unglaublich gut. Er hatte U-Bahn-Eingänge fotografiert und Türen von Wohnungen mit dem Glanz der lackierten Oberflächen. Supercool alles. Danach, glaube ich, begann er mit seinen Porträtaufnahmen, die jetzt zum ersten Mal wieder komplett in der Ausstellung über die 1980er Jahre bei Max Hetzler gezeigt wurden.

**PFdB:** 2016 kuratierten Sie und Klaus Honnef in der Galerie Kicken, die im Jahr 2000 von Köln nach Berlin gezogen war, unter dem Titel *In Deutschland: reloaded (I) & (II)* nacheinander zwei Fortsetzungen Ihrer gemeinsamen Ausstellung von 1979. Was motivierte Sie, diese Ausstellung aufzugreifen und zu erweitern und nun beispielsweise auch mit Sybille Bergemann Ver-

Everything was supercool. It was only afterwards, I think, that he began with his portrait photos, which were then shown for the first time in their entirety in Max Hetzler's exhibition about the 1980s.

**PFdB:** In 2016, you and Klaus Honnef curated two successive sequels of your 1979 joint exhibition at the gallery Kicken, which had moved from Cologne to Berlin in 2000, titled *In Deutschland: reloaded (I) & (II)*. What motivated you to take up and expand this exhibition and now show representatives of East German photography, such as, for example, Sibylle Bergemann?

**WS:** Anette Kicken had asked me if I could imagine curating another exhibition on the theme of *In Deutschland*. With *In Deutschland: reloaded (II)*, the question arose for me as to how the focus on "German photography" could be taken up again. I had the impression that the eternal Americanisms in photography were gradually exhausting themselves. The rich Eastmancolor coloration experienced its limitedness; as a result of digital color enhancements, it was now available to everyone.

In the reunified capital, the question naturally arose as to what photographic developments had taken place in East Germany. When we planned the first exhibition for 1979, we didn't think about it, because we wanted to make our own generation visible. The fact that we could indeed have looked behind the Iron Curtain at that time and included East Germany was not even an option for me towards the end of the 1970s. It was first and foremost about the current effectiveness of images here on our own doorstep.

With *In Deutschland: reloaded (I) & (II)*, it was now also about looking at this starting point anew and asking oneself who one would show in such an exhibition today? What would correspond to our concept at that time? It was clear that we wanted to consider the photographic personalities from East Germany. I also deliberately included positions such as Thomas Leuner because of his magnificent individual images, which today look like time capsules; he came from the *Werkstatt für Photographie* in Berlin-Kreuzberg, which had existed for only ten years from 1976 to 1986.

treter der ostdeutschen Fotografie zu zeigen ?

**WS:** Anette Kicken hatte mich gefragt, ob ich mir nicht vorstellen könnte, zu *In Deutschland* nochmals eine Ausstellung zu kuratieren. Es stellte sich für mich bei *In Deutschland: reloaded (II)* die Frage, wie man den Schwerpunkt „deutsche Fotografie“ wieder aufgreifen könnte. Ich hatte den Eindruck, dass sich die ewigen Amerikanismen in der Fotografie allmählich erschöpften. Die satte Eastmancolor-Farbigkeit erfuhr ihre Endlichkeit, angesichts digitaler Farbverstärkungen jetzt für jedermann verfügbar.

In der wiedervereinten Hauptstadt stellte sich natürlich die Frage, welche fotografischen Entwicklungen es denn im Osten Deutschlands gegeben hatte. Als wir die erste Ausstellung für das Jahr 1979 planten, haben wir daran nicht gedacht, denn wir wollten erst einmal die eigene Generation sichtbar machen. Dass wir damals schon hinter den eisernen Vorhang hätten schauen und den Osten Deutschlands mit einbeziehen können, stellte sich mir gegen Ende der 1970er Jahre nicht mal als Option. Es ging erst mal um die aktuelle Wirksamkeit von Bildern hier vor der Haustür.

Bei *In Deutschland: reloaded (I) & (II)* ging es jetzt auch darum, diesen Ansatzpunkt noch einmal neu zu betrachten und sich zu fragen, wen man denn heute in so einer Ausstellung zeigen würde? Was entspräche jetzt unserem damaligen Konzept? Es war klar, dass wir die fotografischen Persönlichkeiten aus dem Osten Deutschlands berücksichtigen wollten. Ebenso habe ich bewusst Positionen wie Thomas Leuner einbezogen aufgrund grossartiger Einzelbilder, die heute wie Zeitkapseln wirken, er kam aus der *Werkstatt für Photographie* in Berlin-Kreuzberg, die von 1976 bis 1986 nur 10 Jahre existiert hatte.

Mit diesem historischen Blickwinkel wählte ich auch Ulrich Wüst aus oder Jochem Hendricks, der aus Originalfotos eines Frankfurter Polizeiarchivs aus den Jahren 1973 bis 1985 ein Buch mit dem Titel *Revolutionäres Archiv* machte. Es dokumentierte unter anderem den Deutschen Herbst 1977 und die Zeit der RAF. Ebenso waren Peter Piller mit Beispielen aus seinem Bildarchiv und Gabriele und Helmut Nothhelfer dabei. Als ich die fragte, warum sie sich eigentlich nicht bei der ersten Ausstellung beteiligt hätten, sagten

With this historical perspective in mind, I also chose Ulrich Wüst, as well as Jochem Hendricks, who transformed original photos from a Frankfurt police archive from 1973 to 1985 into a book titled *Revolutionäres Archiv* (Revolutionary Archive). It documented, among other things, the German Autumn of 1977 and the RAF era. Also included were Peter Piller with examples from his picture archive, as well as Gabriele and Helmut Nothhelfer. When I asked them why they hadn't participated in the first exhibition, they said that, despite my repeated calls, they had opted out in 1979 because they felt they would be subsumed by different groups and did not want to belong to a particular school. We actually meant at the time that we were not subsumable. But of course, we were also representatives of the gallery *Schürmann & Kicken* and formed a group. In contrast to this was the gallery *Wilde*, where Gabriele and Helmut Nothhelfer exhibited. I think this is completely normal, and it was thus great that we could also make these different points of view visible in retrospect with *In Deutschland: reloaded (I) & (II)*.

**PFdB:** Mr. Schürmann, thank you very much for your time and the interview.

sie, dass sie 1979 trotz meiner mehrmaligen Anrufe abgesagt hätten, weil sie das Gefühl hatten, dass sie vereinnahmt werden sollten innerhalb der verschiedenen Gruppen und nicht zu einer bestimmten Schule gehören wollten. Wir meinten damals eigentlich, dass wir nicht vereinnahmbar seien. Aber natürlich, wir waren gleichzeitig selbst Repräsentanten der Galerie *Schürmann & Kicken* und formten eine Gruppe. Demgegenüber gab es die Galerie *Wilde*, bei der Gabriele und Helmut Nothhelfer ausstellten. Ich finde das völlig normal und deshalb war es prima, dass wir auch diese verschiedenen Sichtweisen mit *In Deutschland: reloaded (I) & (II)* rückblickend sichtbar machen konnten.

**PFdB:** Herr Schürmann, ich danke Ihnen sehr herzlich für Ihre Zeit und das Interview.