

Transkript zum Interview mit Barbara Klemm zu ihrem fotografischen Werk

Das Transkript des folgenden Interviews wurde im Rahmen des ESF-geförderten Forschungsprojektes „*artemak+X – Techniken und Materialien der modernen und zeitgenössischen Kunst*“ erstellt.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz \(CC-BY-NC 4.0\)](#).

Empfohlener Lizenzverweis:

Interview mit Barbara Klemm, Gantzert-Castrillo, Bushart, www.artemak.art, [CC-BY-NC 4.0](#)

Details

Projekt/Anlass Projekt: *artemak*
 Anlass: Informationen zum fotografischen Werk der Künstlerin

Anwesende Personen	Interviewte Person	Barbara Klemm (BK)
	Interviewende Person(en)	Erich Ganzert-Castrillo Elisabeth Bushart (beide: artemak)
Ort	Frankfurt am Main	
Datum	14.04.2006	
Transkript	Transkribient*in	Birgitta Heid (Lektorat)

Interview mit Barbara Klemm zu ihrem fotografischen Werk

artemak: Ihre ersten Schritte und Versuche machten Sie durch die Anregung Ihres Vaters Fritz Klemm. Er war Maler und hatte einen Fotoapparat und eine Dunkelkammer. Hat Ihr Vater die Fotografie nur zum Hobby ausgeführt oder auch für seine künstlerische Arbeit verwendet?

BK: Nur zum Hobby.

artemak: Sie haben dann ein Jahr lang im Jugendheim ausprobiert, ob Ihnen die Fotografie liegt und Spaß macht. Was haben Sie in dieser Zeit dort gemacht? Heißt das, Sie hatten dort eine Dunkelkammer zur Verfügung und es gab auch eine Anleitung hinsichtlich Motivwahl, Kamera etc.?

BK: Nein, es gab nur eine Dunkelkammer, in der ich mir meine Bilder, die ich mit einer kleinen Box gemacht hatte, angesehen habe. Mit 14 Jahren wusste ich ja noch nicht, was ich machen wollte. Das waren die absoluten Anfänge, mit glitzernden Tautropfen und Spinnweben und Ähnlichem.

artemak: Jugendheim, was bedeutet das?

BK: Das war eine soziale, von der Stadt getragene Einrichtung, um Jugendlichen die Chance zu geben, kreativ zu sein. Es gab alle möglichen Kurse. Einen Malkurs hätte man zum Beispiel auch machen können.

artemak: Danach hat Ihr Vater für Sie eine Lehrstelle in einem Portraitstudio gefunden, die Sie mit der Gesellenprüfung abgeschlossen haben. Was haben Sie während dieser Zeit dort alles gemacht und gelernt?

BK: Entwickler ansetzen, damals noch aus fünf Substanzen, die mussten genau auf der Briefwaage abgewogen und dann in einer großen Glasflasche geschüttelt werden, und wehe, das hat geklumpt oder sich nicht richtig aufgelöst. Der Entwickler wurde damals wirklich noch mit der Hand angesetzt. Das Fixierbad ansetzen und ablassen, Bilder bewegen, erst mal im Fixierbad und dann wässern und trocknen. Dann habe ich retuschieren gelernt und das sehr gut! Negativ- und Positivretusche. Mit der Zeit kam ich ins Atelier und dort wurden Aufnahmen gemacht: Passbilder, Portraits, Hochzeitsfotos und ich lernte, wie man mit Licht umgeht. Lichtseite, Schattenseite, hinten noch einen Spot drauf und so. Ich fand das ganz interessant, aber am meisten hat mich gereizt, wenn es Außenaufträge gab. Also entweder Architektur oder Hochzeiten in der Kirche. Da habe ich dann schon Randbilder gemacht mit der Rolleiflex.

artemak: Mit der doppeläugigen?

BK: Ja. Das fand ich viel spannender als Atelieraufnahmen und da gab es auch schon ein paar ganz nette Bilder, die die Leute hinterher auch ganz schön fanden.

artemak: Das waren dann die ersten Erfolgserlebnisse einer kreativen Fotografin.

BK: Genau, ja.

artemak: Als Sie 19 Jahre alt waren, hatten Sie die Möglichkeit, bei der FAZ als Klischografin anzufangen. Was ist unter einer Klischografin zu verstehen? Was mussten Sie dort machen?

BK: Der Vario-Klischograph war ein elektronisches Gerät, das Klischees erstellte, die bis dahin nur auf chemischem Wege hergestellt worden waren. Die Firma Hell, die damals auch die Fernschreiber entwickelte – Fax gab es ja noch nicht –, die haben das Gerät herausgebracht. Es nannte sich Vario-Klischograph, weil die Möglichkeit bestand, die Bilder

zu verkleinern und zu vergrößern. Man brauchte für die Bedienung nur noch eine Person – bzw. zwei, wenn man wechselweise gearbeitet hat, weil das ja oft bis in die Nacht hinein ging – das war billiger und schneller für die Zeitung.

Es gab einen Optikkopf, der die Bilder nach der Helligkeit abgetastet hat. Man musste die Gradationswerte festlegen. An der anderen Hälfte der Maschine gab es ein Graviersystem, einen Gravierkopf, der die Impulse vom Optikkopf bekam und mit einer Nadel eine Metallplatte oder eine Kunststoffplatte geritzt hat, und zwar Linie für Linie mit einer Vibration von Punkten, je nachdem wie fein der Raster war. Für den Zeitungsdruck war das der 26er Raster und für den Kunstdruck, für das Reiseblatt – das wurde auf einem etwas besseren Papier gedruckt – ein Raster von 40 Punkten.

Hatte man ein 2-spaltiges oder 3-spaltiges Bild, so musste man entsprechend groß die Platten schneiden. Die Platten waren 1x80 m oder 60 cm groß. Ich hatte eine Schneidemaschine und musste mit der ganzen Wucht meines Körpers diese 1,5 cm dicken Platten mit dem Fuß durchhacken. Das war körperliche Arbeit und ich hatte einen Schraubenschlüssel, mit dem ich die Maßstäbe verändern konnte. Das war eine sehr technische Angelegenheit. Kreativität lag nur darin, ein Bild nach den Grautönen zu beurteilen und dann dieses elektronische Gerät so einzustellen, dass es für den Zeitungsdruck möglichst gut verwendbar war. Man konnte entweder alles heller oder alles dunkler machen; man konnte aber nicht partiell ätzen. Ich hatte, wenn die Maschine eingestellt war, je nach Größe der Klischees 10, 20 Minuten Zeit, rannte den Flur nach hinten ins Labor und habe dort solange irgendetwas erledigt. Kam ich zurück, war manchmal das Klischee kaputt oder die Nadel gerissen, dann musste ich von vorne anfangen. Dazu kam der Druck, dass alles pünktlich unten in der Setzerei sein musste. Also rannte ich mit den fertigen Klischees, weil kein Bote so schnell lief wie ich, in die Setzerei und dort wurde das Klischee auf die Seite mit dem Satz gesetzt. Das war damals noch ein richtiger Bleisatz. Ich musste die Bildgröße vorab telefonisch durchgeben, woraufhin ein Klotz als Platzhalter für das Bild zugeschnitten wurde. Wurde der Artikel länger, so wurde die Bildfläche beschnitten, da die Breite sich nach den Textspalten richtete.

artemak: Welches Metall wurde für die Platten verwendet?

BK: Es gab drei verschiedene Plattensorten, Aluminium oder ein Kunststoff namens Nolar. Magnesiumplatten hatten wir auch. Meistens verwendeten wir Aluminium.

artemak: War das für Sie schon eine gute Übung, was Kontraste und solche Dinge angeht?

BK: Nein, das kann ich nicht sagen. Was mich gereizt hat, war die Möglichkeit, von zu Hause wegzukommen mit neunzehn und Wolfgang Haut ein Stück näher zu sein, dessen Bilder in der FAZ ich immer bewundert habe. Meine Eltern haben die FAZ gelesen, aber mich hat nur interessiert, was Wolfgang Haut fotografiert hat. Ich habe gedacht, wenn ich so etwas einmal machen könnte, wäre das wunderbar.

artemak: Wolfgang Haut ist Ihr Vorgänger gewesen?

BK: Er war mein Vorgänger bei der FAZ und wir haben dann 30 Jahre miteinander gearbeitet. Das war eine wunderbare Zeit und ich habe sehr viel von ihm gelernt, er war praktisch mein Mentor. Diese Art von Fotografie hatte ich im Atelier ja nicht gelernt. Zu sehen, wie er Dinge umgesetzt hat, allein schon das Studieren seiner Fotos – er war damals schon in Ägypten gewesen, er hatte große Reisen gemacht; ich war natürlich begeistert. Das war einfach faszinierend. Er war hinreißend, aber er war auch bequem. Da er so charmant war, hat er es auch hingekriegt, dass ich viel für ihn im Labor machte.

artemak: Während der fünf Jahre, die Sie als freie Fotografin gearbeitet haben, sind die Reportagen über die Studentenbewegung 1967 entstanden. 1970 bekamen Sie dann einen Vertrag als Fotografin bei der FAZ.

BK: Ja. Ich war 45 Jahre lang ausschließlich bei der FAZ. Bevor ich den Vertrag als Fotografin bekam, habe ich meine Bilder frei verkauft. Ich hatte Bilder im »Spiegel«, im »Stern«, in der »Zeit«, in »Christ und Welt« und »Publik« gab es damals auch noch. Nachdem ich den Vertrag bei der FAZ bekommen hatte, konnte ich nur Nachveröffentlichungen mit Genehmigung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung machen. Als freie Fotografin habe ich meine Bilder an die Verlage geschickt; zum Beispiel an die »Zeit« einen Stapel Bilder, anfangs kam alles nach Monaten wieder zurück und nichts wurde gedruckt. Es war zunächst sehr schwer und mühsam, veröffentlicht zu werden, bis der Moment kam, von dem an ich kontinuierlich gedruckt wurde.

artemak: Es wurden also schon Bilder von Ihnen publiziert, bevor Sie bei der FAZ einen Anstellungsvertrag bekamen?

BK: Ja. Ich hätte den Anstellungsvertrag unter Garantie nicht bekommen, wenn ich nicht woanders zuvor publiziert hätte. Und dass ich das unter meinem Namen gemacht habe, das habe ich meinem Mann zu verdanken. Ich hatte gedacht, ich sollte mir ein Pseudonym zulegen, das fand er nicht gut. Und das war ganz wichtig. Damit war klar, dass verschiedene Zeitungen meine Bilder für gut befunden und veröffentlicht hatten. Der Konkurrenzkampf war groß. Fotografiert haben damals Abisag Tüllmann, Erika Sulzer-Kleinemeier. Mara Eggert hat weniger journalistisch gearbeitet, sondern mehr als Theaterfotografin. Wir waren alle sehr aktiv, beispielweise bei Buchmessen oder bei Demonstrationen. Und jeder schickte seine Fotos an die Redaktionen. Da war dann die Frage, wer gedruckt wurde.

artemak: Hatten Sie während Ihrer Tätigkeit für die FAZ auch eine Dunkelkammer zuhause?

BK: Nach zehn Jahren hatte ich eine eigene Dunkelkammer. Alle Ausstellungsbilder habe ich zuhause gemacht, in meiner Dunkelkammer. Das wäre bei der FAZ gar nicht gegangen. Da ist doch alles sehr auf Schnelligkeit angelegt. Wir haben dort die Bilder schon nach zehn Minuten aus dem Wasser genommen und da solche Mengen Fotos getrocknet wurden, waren in den Tüchern Rückstände vom Fixierbad. Für meine Ausstellungsbilder hätte ich bei der FAZ nicht sauber genug arbeiten können und ich hätte das kartonstarke Barytpapier gar nicht trocknen können.

artemak: Sie hatten zuhause in der eigenen Dunkelkammer mehr Muße gehabt.

BK: Ja, klar. Nachts und am Wochenende. Wichtig war, für Ausstellungsfotos die Bilder richtig auszuwässern.

artemak: Kommen wir zu den Kameras. Mit welchen Kameras arbeiten Sie? Und welche Situationen entscheiden die Auswahl einer bestimmten Kamera und eines Objektivs?

BK: Angefangen habe ich mit einer Spiegelreflexkamera. Und zwar damals mit der Pentax mit Schraubgewinde. Das war während der unruhigen Zeiten auf den Straßen sehr unhandlich! Ich hatte zwei Objektive, ein Hunderter und ein Weitwinkel, soweit ich weiß, 28 mm. Je nachdem, was sich ergab, musste man das Objektiv wechseln und wenn man sehr aufgeregt war, dann hat es sich manchmal verkantet. Da sind mir schon manche Bilder verloren gegangen, die vielleicht wichtig gewesen wären. Wolfgang Haut war ein großer Techniker und hat anhand von Fachheften herausgefunden, dass die Spiegelreflexkamera von Canon am weitesten entwickelt war, was die Objektive betraf und auch in der Handhabung. Die Nikon fand er immer etwas komplizierter. Wir haben bei der Zeitung durchgesetzt, dass der Verlag uns Kameras und Zubehör stellte. Wir haben damals argumentiert, es käme auch keine Sekretärin mit der eigenen Schreibmaschine unter dem Arm ins Büro. So fänden wir es richtig, wenn die Zeitung die Geräte für uns kauft. Sie würden ja auch verschlissen für die Zeitung. Das hat man eingesehen und so konnten wir ein kleines Equipment anschaffen. Wir hatten jeder zwei Spiegelreflexkameras, ein Weitwinkel-, ein Halbtele - und dann vielleicht ein Portraitobjektiv, ein festes und ein Zoom

von 70 bis 200. Bei den Objektiven haben wir manches ausprobiert. Es gab ein großes Weitwinkelobjektiv, was lichtstark war, 1:1,4. Das war natürlich wunderbar für Aufnahmen, bei denen man nicht blitzen wollte. Man konnte in der Dunkelheit noch viel machen mit einer Dreißigstel- oder Fünfzehntelsekunde aus der Hand.

Dann hatte ich ein sehr schönes Objektiv, ein 28 mm bis 135 mm, sozusagen vom Weitwinkel bis zum Halbtele, das ich häufig auf Reisen benutzt habe, bei Reportagen, wenn ich in der Stadt herumliefe. Ich hatte den Eindruck, damit könnte ich am besten meine Motive fotografieren.

artemak: Sie verwenden also auch Teleobjektive?

BK: Ja, das braucht man auch. Das längste war ein Zweihunderter, wenn ich auf Reisen war, nicht länger. Später habe ich dann ein leichtes, nicht so lichtstarkes Dreihunderter benutzt. Dann hatten wir gemeinsam ein lichtstarkes Dreihunderter; Lichtstärke 2,8 für politische Großereignisse, wo man nicht nah genug herankam. Auch bei Sportveranstaltungen habe ich das ausprobiert. Das hatten wir gemeinsam, weil man es nicht so oft brauchte.

artemak: Das lichtstarke setzten Sie also ungern ein, weil es groß ist?

BK: Ja, es ist groß und schwer zu tragen, aber natürlich ist ein lichtstarkes Objektiv etwas Wunderbares, da es eine größere Tiefenschärfe ermöglicht, weil man mehr abblenden kann oder bei offener Blende im Dunkeln noch Bilder zustande bringt. Das Objektiv von Canon war für mich leichter zu wechseln als bei der Nikon. Auch die Belichtungszeit und DIN-Zahl waren bei der Canon leichter einzustellen.

Dann wurden die Kameras ja immer raffinierter, man konnte plus und minus einstellen, wenn man über- oder unterbelichten wollte. Man konnte zwischen Zeit und Blende wählen. Ich habe immer die Zeit vorgewählt, dann wusste ich, ob ich mich bei einer längeren Belichtungszeit konzentrieren muss, um das Bild nicht zu verwackeln. Andere haben lieber die Blende eingestellt und dementsprechend hat sich die Belichtungszeit verändert.

artemak: Mit Autofokus haben Sie dann auch fotografiert?

BK: Ja, damit habe ich dann auch angefangen, weil die Augen nachgelassen haben. Ich merkte das vor allem in der Dunkelheit, wenn ich die Bilder nicht mehr richtig scharf kriegte, aber schneller war ich eigentlich ohne Autofokus.

artemak: In dem monochrom-Interview von Peter Badge erwähnen Sie eine Spiegelreflexkamera. Welche war das? (Das Interview ist auf der Website von monochrom erschienen, Anm. der Red.)

BK: Das war eine Canon, Eos 3. Und des Weiteren eine Leica M6 mit Weitwinkel.

artemak: Welche Brennweite hat das Weitwinkelobjektiv?

BK: Ich habe zwei Weitwinkelobjektive für die Leica. Das eine 35 mm und das andere 28 mm. Das 35er hat eine 1:1,4 Lichtstärke und das 28er hat nur 1: 2,8. Ich arbeite sehr viel mit dem 35er, weil mir das entgegenkommt, was den Ausschnitt anbetrifft. Ich habe gerne Umfeld bei Szenen oder auch bei Portraits. Von der Lichtstärke her ist es einfach umwerfend gut. Die Leica benutze ich hauptsächlich für Innenräume, manchmal auch draußen. Ich habe sie immer dabei. Wenn ich mir eine neue Handtasche kaufe, nehme ich die Leica mit, um zu sehen, ob sie da hineinpasst. Ich würde mich furchtbar ärgern, wenn ich irgendetwas sähe und keine Kamera dabei hätte. So konnte ich schon manchmal etwas fotografieren, womit ich nicht gerechnet habe. Brauchte man dann für einen Artikel plötzlich ein Bild, dann hätte ich es so schnell gar nicht fotografieren können, wie ich es aus dem Archiv holen konnte. Natürlich musste ich mich erinnern können, dass ich irgendwann ein passendes Bild gemacht hatte. Dann hieß es oft: Wie hat sie das denn wieder hingekriegt? Es passt ja genau zum Artikel!

artemak: Ihr gutes Gedächtnis als Archivindex?

BK: Ich habe Tagebuch geführt auf den Reisen, aber sehr einfach; oft war ich auch zu müde dazu und hörte leider nach einigen Tagen damit auf. Ich habe ein gutes Gedächtnis für meine Bilder. Wenn zu speziellen Themen Bilder gesucht wurden, habe ich den Artikel gelesen und mir dann überlegt, welches Bild dazu passen könnte, damit es die Leute reizt, den Artikel zu lesen.

Es musste ein eigenständig gutes Bild sein, das natürlich mit dem Artikel zu tun haben musste.

artemak: Noch einmal zum Zitat im monochrom-Interview mit Peter Badge: »Ich bin seit kurzer Zeit auf automatische Fokussierung umgestiegen, die mir aber noch Mühen bereitet. Ich habe manchmal das Gefühl, ich bekomme nicht in der gleichen Schnelligkeit den Moment scharf, wie bei der manuellen Scharfstellung, aber ich denke, das ist einfach ein Training.« Kommen Sie mittlerweile mit der automatischen Fokussierung zurecht oder sind Sie zur manuellen Scharfeinstellung zurückgekehrt?

BK: Da die Leica M6 eine Sucherkamera ist, bin ich beim Scharfstellen langsamer als bei der Canon Spiegelreflexkamera. Das war unter anderem ein Punkt, warum ich die Leica in der journalistischen Fotografie nicht so sehr eingesetzt habe. Bei einer Spiegelreflexkamera haben Sie sozusagen nur ein Raster scharf zu stellen, und das geht viel schneller. Die Fokussierung hat den Nachteil, dass zum Beispiel bei der Aufnahme von zwei Personen der Mittelteil der Messpunkt wird und damit die Personen unscharf werden. Deswegen muss man eine der beiden Personen fokussieren und danach im Sucher wieder zum gewählten Ausschnitt zurückgehen. Dadurch ergibt sich eine zeitliche Verzögerung.

artemak: Verwenden Sie für Ihre Reportagenfotografie Stative und Lampen?

BK: Nein, so gut wie nie.

artemak: Sie haben nie digital fotografiert oder doch?

BK: Nein, weil die digitale Fotografie mich nicht interessiert. Sie ist mir zu perfekt und scheint mir dadurch kalt. Dazu kommt die Gefahr, dass es möglich ist, zu manipulieren. Dies ist für manche sehr verführerisch. In der journalistischen und dokumentarischen Fotografie darf man das meines Erachtens jedoch nicht tun. Der Fotograf hat das nicht mehr in der Hand, da die Fotos auf den Bildschirmen für die Redaktionen zugänglich sind und eventuell bearbeitet werden. Der Manipulation sind fast keine Grenzen gesetzt. Bei der künstlerischen Arbeit ist das natürlich legitim und kann zu interessanten Ergebnissen führen. Manipuliert wurde auch früher schon. Nur war es erheblich schwerer und blieb meist doch auch sichtbar. Ich würde nicht von Manipulation sprechen, wenn ich in der Dunkelkammer den Himmel nach belichte oder irgendetwas abhalte, um das Bild in den Tonwerten abzurunden.

artemak: Das ist eher gestalterische Arbeit für Sie?

BK: Ja genau, das ist mit dem Computer genauso möglich und legitim wie in der Dunkelkammer.

artemak: Es gibt ja Bildbeispiele in der analogen Fotografie, da wurden unliebsame Politiker oder Beweise wegretuschiert. Beispielweise das Portrait von Michail Gorbatschow mit dem wegretuschierten Muttermal.

BK: Das war dann der politische Schönheitssinn, während Gorbatschow nicht wollte, dass er geglättet wird.

artemak: Was hat sich für Sie durch die Digitalfotografie verändert?

BK: Ich habe Schwierigkeiten, noch das Material für die analoge Fotografie zu bekommen. Die meisten Produzenten von Fotopapier wie zum Beispiel Agfa sind verschwunden. Es gibt unendlich lange Lieferzeiten, man muss also sehr früh Papier nachbestellen. Und ich habe den Eindruck, dass die Papiere schlechter geworden sind. Zum Beispiel hat die Firma Ilford ihre Papiere verändert. Ich hatte eine Ausstellung, bei der die Bilder in normalem Tageslicht

hingen und in kurzer Zeit, das heißt innerhalb von zwei bis drei Monaten, braun wurden. Aus derselben Lieferung hatte ich Bilder, die im Keller hingen und die keine Veränderungen aufwiesen. Die Papiere waren extrem tageslichtempfindlich geworden, das hat Ilford später auch zugegeben. Sie haben einen Aufheller in die Bromsilberschicht dazugegeben, damit beim Bild das Weiß sehr hell kommt. Und dieser Aufheller macht das Papier ungemein lichtempfindlich! Einige Sammler, die Bilder von mir gekauft hatten, riefen mich nach zwei, drei Jahren an und sagten, ihre Bilder seien braun geworden. Das war ein Schock für mich, denn ich war immer davon ausgegangen, dass bei meiner exakten Bearbeitung in der Dunkelkammer die Bilder eine sehr lange Haltbarkeit haben. Auch die Sammler haben darauf einen Anspruch. Ich habe ihnen einen neuen Abzug gemacht. Damals wusste ich noch nicht, dass viele andere Fotografen dasselbe Problem hatten. Ilford hatte seine Kunden nicht informiert, dass der Grund für die Lichtempfindlichkeit in der veränderten Zusammensetzung der Beschichtung mit dem Aufheller liegt. Erst später teilte die Firma mit, die einzige Abhilfe gegen das Verbräunen sei, die Fotos nach dem Wässern zum Beispiel mit Sistan, einem Festiger, zu behandeln. Außerdem sei es gut, die Bilder zunächst für eine gewisse Zeit im Dunkeln, also in Schubladen zu belassen, bevor sie ans Licht kommen; wie das zu verstehen ist, weiß ich nicht. Jedenfalls behandle ich meine Abzüge seit einem Jahr mit Sistan (Agfa-Sistan ist ein Schutztoner. Anm. der Red.) und ich habe seitdem keine Veränderungen mehr festgestellt.

artemak: Zum Filmmaterial. Welche Filme verwenden Sie für Ihre Arbeit? Sie erwähnen im oben angeführten Interview folgende Filme: Kodak Tri-X auf 800 ASA für innen und Ilford FP 4 für außen. Und dann Zitat: »Den ich auch ein wenig pusche«.

BK: Den Kodak Tri-X-Film verwendete ich nicht mehr, seitdem wir bei der Zeitung eine Ilford-Entwicklungsmaschine angeschafft hatten, also seit acht oder zehn Jahren. Seitdem benutze ich den HP 5 von Ilford mit einer Empfindlichkeit von 400 ASA, genau wie der Tri-X. Ich belichte ihn immer auf 800 ASA. Oder fast immer. Und das nennt man puschen. Also die doppelte Empfindlichkeit. Dadurch wird der Film zwar etwas körniger, aber, wenn man ihn richtig entwickelt, behält er die Feinkörnigkeit wie mit 400 ASA, aber ich habe mehr Möglichkeiten im Dunkeln zu fotografieren. Das machen sehr viele Kollegen, eigentlich fast alle. Dasselbe mache ich mit dem FP 4 von Ilford, der hat eine Empfindlichkeit von 125 ASA und ich belichte ihn auf 320. Ich entwickle dann dementsprechend länger. Wenn man das herausgefunden hat, sind diese Filme sehr schön zu verarbeiten. Das sind die beiden einzigen Filme, die ich benutze. Inzwischen bin ich aber wieder zum Kodak Tri-X 400 zurückgekehrt, weil ich ihn wieder manuell entwickelt bekomme.

artemak: Wie lange arbeiten Sie mit diesen Filmen schon?

BK: Mit dem Tri-X habe ich sicher 25, 30 Jahre gearbeitet und mit dem Ilford auch so lange. Der Ilford-Film ist zwar schwierig in den Licht- und Schattenpartien, aber da ich die Bilder gerne kontrastreich vergrößere, geht das ganz gut.

artemak: Haben Sie auch mit Farbfilmen oder immer nur mit Schwarz-Weiß-Filmen gearbeitet?

BK: Ich habe zwei Jahre für das FAZ-Magazin in Farbe fotografiert, aber danach nicht mehr.

artemak: Und das hat Sie auch nicht mehr interessiert?

BK: Überhaupt nicht.

artemak: Das erinnert mich an Bernd Bechers Reaktion, als ich ihn fragte, ob er je mit Farbe gearbeitet habe. Er antwortete: »Nein. War ich froh, als meine Studenten anfangen, mit Farbe zu arbeiten, da musste ich es nicht selber machen!« Jetzt zu den Papieren: Mit welchen Papieren arbeiten Sie am liebsten? Im monochrom-Interview sagten Sie: »... Meine guten Bilder ziehe ich aber alle nur auf Baryt ab«, und zu PE-Papieren: »... Allerdings arbeite ich inzwischen für die Zeitung auch mit PE-Papier, die

Qualität hat sich entscheidend verbessert, man kann es inzwischen auch quälen und es geht einfach schneller.«

BK: Von den Barytpapieren sagt man, sie hätten eine sehr hohe Haltbarkeit. Und sie ermöglichen viele Stufen von Grautönen bei der Verarbeitung. Für die Haltbarkeit der Bilder ist es ganz wichtig, dass sie ausentwickelt sind. Um das Bild ganz auszuentwickeln, legt man es nach einer bestimmten Entwicklungszeit noch einmal mit der Schicht nach unten in den Entwickler und lässt es ziehen. Dadurch kommen die Schwärzen intensiver; es dunkelt noch einmal etwas nach. Mit einem guten Papier kann man bei einer langen Entwicklung auch noch die feinsten Tonstufen herausholen

Das PE-Papier, dieses Kunststoffpapier, war früher so, dass man es auf den Punkt belichten musste. Da konnte es kein bisschen mehr nachdunkeln. Hatte man bemerkt, es ist zu wenig belichtet, so musste man noch drei bis vier Sekunden länger belichten. Sah man es sich dann wieder an, war es vielleicht immer noch eine Sekunde zu wenig. Also, es war sehr mühsam, damit zu arbeiten.

artemak: Das heißt, Sie mussten wieder einen neuen Abzug machen?

BK: Man machte zunächst einmal nur einen Probestreifen. Das hat sich aber geändert. Die PE-Papiere sind mit ihrer Beschichtung mittlerweile so weit entwickelt, dass man sie genauso behandeln kann wie Barytpapier. Dadurch war es für mich kein Problem mehr, bei der Zeitung mit PE-Papier zu arbeiten, zumal wir gar keine Möglichkeit mehr hatten, das dünne Barytpapier zu trocknen. Die Trockenmaschinen werden nicht mehr hergestellt, und die, die wir hatten, waren irgendwann kaputt; es gab dann keinen Hochglanz mehr. PE-Papiere lässt man durch eine kleine Trockenquetsche durchlaufen, die heiß gemacht wird. Innerhalb von etwa einer Viertelminute kommt das Bild trocken heraus. Es muss nicht zwei oder drei Minuten im Fixierbad bleiben, sondern man kann es schon nach einer Minute oder noch weniger herausnehmen, und es muss nicht so lange wässern. Ich habe mir angewöhnt, die Sachen für die Zeitung auf dem PE-Papier trotzdem 20 Minuten zu wässern, weil ich das Gefühl habe, es kann nichts schaden, und weil ich in den letzten zehn Jahren keine Veränderungen festgestellt habe. Angeblich ist das PE-Papier mittlerweile genauso haltbar wie das Barytpapier. Was mir nicht so gefällt ist der Hochglanz. Es gibt auch mattes PE-Papier. Aber das matte Papier hat etwas sehr Stumpfes für mich. Das Barytpapier ist ein Hochglanzpapier, aber ich trockne es matt. Als Resultat entsteht ein Zwischending. Es hat eine matte Oberfläche, ist aber nicht so stumpf.

artemak: Sie bevorzugen das ästhetische Erscheinungsbild des Barytpapiers gegenüber dem PE-Papier?

BK: Ja, für meine privaten Vergrößerungen nehme ich nur Barytpapier. Für kleine Erinnerungsbilder oder Dankeschönbilder, oder wenn ich etwas an die Presse schicken muss, was heutzutage ja sowieso eingescannt wird, nehme ich PE-Papier. Barytpapier nehme ich, wenn ich gute Abzüge machen will.

artemak: Sie sagten, dass das Barytpapier anders trocknet.

BK: Ja. Es muss auch länger gewässert werden. Ich wässere eine Stunde in einem amerikanischen Waschcontainer oder wie auch immer man es nennen will. Der hat mehrere Fächer mit Plexiglaswänden, und in jedes Fach kann man zwei Bilder stellen. Von unten kommt das Wasser hochgesprudelt, läuft in einen Überlauf und fließt ab. Es ist ein ständiger Wasserwechsel. Ich lasse eine Stunde wässern in temperiertem Wasser. Hinterher werden die Bilder noch eine Minute in Sistan gelegt und bewegt.

artemak: Und die Trocknungsmaschine?

BK: Ich habe eine alte Meteor Trockenmaschine. Andere quetschen die Bilder mit einer Rolle auf Heizschichten, oder man lässt sie an der Luft trocknen, wie es Mirko Krizanovic macht. Dafür muss man genau den richtigen Moment finden von trocken und feucht, damit die Bilder glatt werden. Man legt sie mit Fließpapier übereinander und presst sie dann. Dann

habe ich noch eine Aufzieh-Pressen, die erhitzt werden kann. Wenn die Bilder trocken aus der Trockenpresse herauskommen, lege ich sie gegeneinander zu einem Stapel von bis zu 20 Bildern unter diese Presse. Sie werden erhitzt und fest gepresst. Die Bilder kühlen über Nacht aus, sie sind dann plan und bleiben es, wenn sie offen liegen.

artemak: Diese Barytpapier-Trockentrommel, gibt es die noch im Handel?

BK: Die gibt es nicht mehr. Diese Maschinen werden alle nicht mehr hergestellt. Wer mit Barytpapieren arbeitet, trocknet sie meistens an der Luft.

artemak: Jetzt zur Dunkelkammer bzw. zum Labor. Wie sah Ihre Arbeit aus, wenn Sie auf Reisen waren? Haben Sie die belichteten Filme vor Ort entwickelt oder erst, nachdem Sie in Frankfurt zurück waren?

BK: Erst, wenn ich zurück war.

artemak: Haben Sie nie Probleme bekommen, wenn Sie im Flughafen durch die Sicherheitseinrichtungen mussten?

BK: Es gibt ja Filmshields, die wohl Blei als Isolierung dazwischen haben. Nach den Terroranschlägen 2001 musste man alles vorzeigen. Ich habe meine Filme meistens handuntersuchen lassen und nicht in der Schleuse. Ich muss gestehen, ich habe keine Veränderungen am Material festgestellt, wenn man zweimal oder vielleicht auch dreimal damit durch die Schleuse ging. Mehr als dreimal wollte ich es aber nicht riskieren. Ich sagte dann, dass ich Berufsfotografin bin und eine Handsichtung für das Material verlange.

artemak: Arbeiten Sie mit Fotolabors zusammen?

BK: Nein, ich habe immer alles selber gemacht.

artemak: Wie müssen wir uns die weitere Arbeit vorstellen, nachdem Sie die Filme entwickelt haben? Haben Sie Kontaktstreifen angefertigt und davon Ausschnitte ausgewählt?

BK: Ich habe von jedem Film Kontakte hergestellt und anhand der Kontakte die erste Vorauswahl für das jeweilige Thema getroffen. Ich habe mit einer Lupe die besten Bilder herausgesucht. Aber ich hätte nie einen Ausschnitt festgelegt, sondern, wenn ich überhaupt einen Ausschnitt gemacht habe, dann beim Vergrößern. Eigentlich legt man den Ausschnitt schon beim Fotografieren fest. Man kann mit einem Zoom arbeiten oder man wechselt das Objektiv, Weitwinkel oder Tele. Kleine Schrägen in der Aufnahme korrigiere ich beim Vergrößern; da verliert man natürlich etwas vom Bild, aber das ist mir nicht so wichtig wie eine horizontale Gerade. Und sonst stört mich manchmal etwas, was in der Momentaufnahme nicht wegzukriegen war oder was ich nicht gesehen hatte. Da versuche ich beim Vergrößern, den Störfaktor wegzunehmen, aber das sind eigentlich Millimetergeschichten.

artemak: Welches Format wurde für die Prints oder Abzüge – welchen Begriff Sie lieber verwenden – von der Zeitung verlangt?

BK: Ich rede eigentlich immer von Abzügen oder Vergrößerungen. Wolfgang Haut und ich haben unsere guten Bilder, die wir auch in der Redaktion angeboten haben, immer auf 30 x 40cm vergrößert.

Ich glaube, wir haben 15 oder 20 Jahre ohne Bildredaktion gearbeitet. Als es dann eine Bildredaktion gab, wollten die Bildredakteure, dass wir auf das Format 24 x 30 oder 18 x 24 heruntergehen, um so alles im normalen Archiv unterzubringen. In das Archiv kommen alle Agenturbilder hinein und sind geordnet, zum Beispiel unter »K« Klemm oder »G« Gantzert oder Landschaften und ähnliches, dazu weitere Unterteilungen. Fleißarbeiten, wie ich es nannte, also Köpfe und politische, kleinere Geschichten von Parteitag, die habe ich in das normale Archiv gegeben in der kleinen Größe. Das wurde dann auch oft von den Laboranten gemacht. Die mir wichtigen Aufnahmen sind alle in 30 x 40 und stehen im FAZ-Archiv, drei

Schränke voll, hochkantig in den beschrifteten Papierschachteln, und sind in der Datenbank des Bildarchivs eingegeben. Jede Schachtel hat eine Computernummer. So weiß der Bildredakteur, es gibt von der Klemm eine Schachtel mit Moskau, eine Schachtel mit Sozialem oder eine Schachtel mit Gefängnis etc.

artemak: Was bedeutet der Formatunterschied 30 x 40 zu 24 x 30 für Sie?

BK: In dem größeren Format kann man wunderbar nachbelichten. Man kann die Dinge viel besser abhalten, denn beim 30 x 40 ist der Abstand zum Vergrößerungsgerät größer. Das ist für mich das wichtigste Kriterium. Wolfgang Haut hatte das so angefangen und ich habe es übernommen.

artemak: Mit welchen Geräten und Chemikalien arbeiten Sie in der Dunkelkammer?

BK: Mit einem Leica-Fokomat Nr. 2, einem Vergrößerungsgerät, das von Kleinbild bis 6 x 6 bzw. 6 x 9 geht. Es hat 2 Objektive und 2 Filmträger. Und ich benütze Eukobrom als Entwickler und Tetenal als Fixierbad und als Zusatz Sistan. Ich mache nur eine Zwischenwässerung, kein Unterbrechungsbad, sondern ziehe den Abzug nur durch fließendes Wasser durch, sobald er aus dem Entwickler kommt. Ich lasse ihn abtropfen, damit das Fixierbad nicht zu schnell mit Wasser verdünnt wird. Wenn man viele Abzüge in das Fixierbad gibt, kann man konzentrierten Fixierer nachfüllen, bis das Bad erneuert werden muss.

artemak: Retuschieren Sie Ihre Abzüge? Wenn ja, womit?

BK: Ja, ich retuschiere natürlich. Man kriegt es nicht immer ohne Flusen hin und dann versuche ich, das auszuflecken. Ich verwende schwarze chinesische Tusche, Pinsel und Spucke, um die Flusen auszuflecken. Besonders schwierig ist es, wenn alte Negative sich zu zersetzen beginnen.

artemak: Für Sie käme also nicht in Frage, ein Repro von einem retuschierten Bild zu machen und davon dann den Abzug? Um die Retuschen zu kaschieren?

BK: Nein, überhaupt nicht! Ein Repro bleibt immer ein Repro und ist kein Original mehr. Und man sieht es leider den Sachen an. Durch die Scannerei ist das Reprverfahren zwar sehr viel besser geworden. Man kriegt Negative noch einmal ganz gut hin, aber die Tonwerte sind einen Hauch anders.

artemak: Sie bevorzugen also die Retusche am Abzug und die Kunst liegt im Retuschieren?

BK: Ja. Aber je weniger Retusche nötig, desto besser.

artemak: Man retuschiert nicht das Negativ?

BK: Nein. Im Portrait-Atelier haben wir schon die Negative retuschiert, so ein bisschen die Falten, aber nicht zu viel, damit nicht so ein Kinderpopo herauskam. Diese Retuschen musste man auf dem Negativ machen. Aber Sie können keine Negativretusche auf einem Kleinbildnegativ machen.

artemak: Und womit retuschiert man Negative?

BK: Je nachdem, mit unterschiedlich harten Bleistiften oder speziellen Retuschestiften.

artemak: Zur Auflage. Wie viele Abzüge machen Sie vom Negativ?

BK: Ich mache überhaupt keine Auflage und ich mache nur Vergrößerungen, wenn jemand etwas bestellt. Von dem berühmten Breschnew-Bild habe ich inzwischen sehr viele Vergrößerungen verkauft, die in Büros hängen, in Institutionen und in Sammlungen. Für mich ist Fotografie, zumal die journalistische Fotografie, ein Vervielfältigungsmedium. In der Art, wie ich fotografiere, finde ich es unmöglich zu sagen, von diesem Bild gibt es nur 10 Abzüge oder 20 Abzüge. Das ist für mich kein veredeltes Kunstwerk. Zwei oder drei Abzüge,

wie bei Gursky und anderen üblich, das kommt für mich nicht in Frage; wenn einem das nicht passt, dann kauft er halt keines, das ist mir auch recht.

artemak: Sie legen also kein Limit fest.

BK: Überhaupt nicht, nein. Und ich sage das auch ganz klar, auch den Galeristen.

artemak: Zu Titel, Signatur, Datierung. Versehen Sie Ihre Abzüge mit einem Titel, einer Signatur und einer Datierung? Wenn ja, wo und mit welchem Medium?

BK: Also, ich stemple sie rückseitig mit einem Stempel »? Fotografie Barbara Klemm, Frankfurt/Main« und setze drunter Signatur und Titel - wer drauf ist, wo und wann. Vor einem Jahr ungefähr habe ich angefangen, Jahr und Monat dazuzuschreiben, wann ich das Bild vergrößert habe. Die Frage der sogenannten Vintages ist für mich nicht wichtig. Einmal wollte Herr Weirmeier für eine Ausstellung in der DG Bank, in der er zu jedem Jahr ein Bild zeigte, für das Jahr 1984 mein Bild Böll in Mutlangen und er sagte, er hätte so gerne den Abzug von 1984. Ich habe in der Zeitung natürlich noch einen liegen gehabt, den ich damals gemacht hatte, der war aber so hell, und ich habe mich sehr geärgert, dass ich ihm den gegeben habe, weil er in der Eile der Veröffentlichung in der Zeitung nicht optimal vergrößert war. Mit der Zeit und der Erfahrung kommt man dahinter, wie der Abzug am besten in den Tonwerten ist. Wenn man in der Dunkelkammer nachbelichten und abhalten kann, dann gibt es plötzlich eine ganz andere, entsprechendere Atmosphäre als auf diesem ersten Abzug. Manchmal schafft man es auch gleich beim ersten Mal richtig gut, aber der erste Abzug muss nicht unbedingt der optimale sein. Wenn man alte Fotografien sammelt, dann haben Vintages ihre Berechtigung durch das andere Papier, die anderen Emulsionen, die anderen Entwickler von damals. Da lässt sich wunderbar etwas von dem Alter spüren, das die Bilder haben, aber in der jetzigen Zeit, wo das alles so perfekt ist und rationalisiert wurde, spielt dies meiner Meinung nach keine so große Rolle.

artemak: Aber um mal bei diesem Mutlangen-Bild zu bleiben. Sie hat es damals wahrscheinlich ja nicht gestört.

BK: Der Abzug war eben unter Zeitdruck entstanden, nachdem ich von Mutlangen nach der Aufnahme, morgens um viertel vor sechs, zurück in die Redaktion gefahren bin, damit das Bild um vier Uhr nachmittags zum Umbruch in der Zeitung fertig war.

artemak: Zum Aufbewahren der Abzüge und Negative. Wie bewahren Sie diese auf?

BK: In einem säurefesten, -freien Karton. Die Abzüge und die Negative in einem Pergamentmäppchen. Ich schiebe sie erst in eine spezielle Plastikhülle, mache einen Kontaktbogen und danach kommen sie in Pergamentmäppchen.

artemak: Diese Plastikhüllen, die Sie verwenden, sind die speziell für die Fotoarchivierung?

BK: Nein, ich glaube, die sind nicht speziell für die Fotoarchivierung, sondern die sind eigentlich nur gut für schnelle Sachen. Das dünne Pergaminpapier ist für die Archivierung optimal.

artemak: Jetzt zur Rahmung. Welche Art von Rahmung bevorzugen Sie für Ihre Abzüge? Naturholz oder Metallrahmen?

BK: Ich finde Holz einfach schöner als Metall.

artemak: Naturholz heißt ungefasstes Holz, oder?

BK: Das heißt eigentlich alles. Schön ist auch, wenn das Holz ein bisschen weiß geschlemmt ist, das finde ich schon gut. Es kann auch mattes graues Holz sein. Nein, es muss nicht Naturholz im strengen Sinne sein.

artemak: Aber kein kaltes Metall?

BK: Wenn schon Metall, dann ungern schwarz, sondern lieber grau. Ich denke, wenn die Bilder gut sind, halten sie jeden Rahmen aus. Jedes Bild gewinnt, wenn es gut präsentiert ist. Es wirkt ganz anders, als der Abzug alleine, es hat eine andere Begrenzung.

artemak: Legen Sie Ihre Abzüge unter ein Passepartout? Mit Abstand?

BK: Ich mache die Bilder mit einem kleinen weißen Rand, damit nichts wegfällt, wenn ein Passepartout darüber kommt. Bilder, die in Sammlungen oder Ausstellungen hängen, bekommen ein Passepartout und der weiße Rand fällt weg. Ich will nicht, dass etwas von dem Bild verloren geht. Das ist mir schon sehr wichtig.

artemak: Abhängig von der rasanten Entwicklung der Digitalfotografie ist es also schwieriger geworden, Ihre bevorzugten Papiere und Filme zu beschaffen?

BK: Ja, wie vorhin schon gesagt, das hat seine Auswirkungen und ist wirklich bedauerlich. Viele Kollegen, die weiterhin so altmodisch wie ich arbeiten wollen, jammern darüber. Ich habe gerade von einer Kollegin in Leipzig gehört, es gäbe noch ORWO. Eine Firma, die ORWO Foto-Papiere hätte. Ich werde mit denen mal Kontakt aufnehmen. Man muss einfach sehen, ob einem ein Papier zusagt und ob es sich gut bearbeiten lässt. Ich bin in solchen Sachen sehr konservativ. Wenn die Bilder schön kommen, dann wechsle ich ungern, aber eventuell muss ich das eben allein schon aus Haltbarkeitsgründen tun.

artemak: Sie haben bisher nie mit ORWO Foto-Papieren gearbeitet?

BK: Nein, habe ich nicht.

artemak: Wir wissen aus unserer Erfahrung als Konservatoren, als Restauratoren, dass Unklarheiten über Details der künstlerischen Konzeption und Materialverwendung zu großen Problemen und Missverständnissen bei der Betreuung in privaten und öffentlichen Sammlungen und auf Ausstellungen führen können. Insofern scheinen uns folgende Fragen von großer Wichtigkeit für die zukünftige Betreuung Ihrer Werke. Inwieweit akzeptieren Sie Alterungsprozesse?

BK: Keine. Akzeptieren kann man die nicht.

artemak: Zum Beispiel das Verblässen oder Vergilben des Papiers.

BK: Schrecklich.

artemak: Wie definieren Sie einen Schaden?

BK: Ein Schaden ist es natürlich, wenn der Abzug vergilbt oder verschwindet. Wenn es einen Knick gibt, ist das auch ein Schaden. Wenn Fingertapser drauf sind, kann man sie beseitigen. Als großen Schaden empfinde ich, wenn der Abzug rückseitig aufgeklebt ist. Ich hatte großen Ärger mit einem Museum, da hat man alle Bilder aufgeklebt, obwohl wir explizit ausgemacht haben, die Bilder dürfen nur in Fotoecken gezeigt werden. Daran hat man sich nicht gehalten, sondern sie aufgeklebt und zwar an der vorderen Abdeckung. Sie hatten vorderseitig eine Passepartoutmaske, aber keine Rückwand. Die Bilder sind so auf Reisen gegangen. Beim Transport entstanden dadurch Knicke. Man konnte die Bilder nicht mehr vom Passepartout lösen, ohne dass Papierbeschädigungen auftraten. Damit waren die Bilder für mich nutzlos.

artemak: Also war das ein Totalschaden?

BK: Das war ein Totalschaden und das Museum hat dafür auch bezahlt.

artemak: Angenommen, ein Bild bekäme bei einem Sammler einen Knick? Der würde zu Ihnen kommen und sagen: Frau Klemm, das Bild hat jetzt leider einen Knick, könnten Sie mir noch mal einen Abzug machen? Wie würden Sie vorgehen?

BK: Wenn der Knick von mir verursacht wäre, würde ich ihm einen neuen Abzug machen.

artemak: Wie definieren Sie Patina?

BK: Bei einem Foto? Mich persönlich würden ein paar Knicke im Außenbereich, also am Rand, nicht stören. Wenn auf der Rückseite mit Bleistift draufgeschrieben ist, das würde mich auch nicht stören. Das ist eine Definitionsfrage. Ich bin da vielleicht großzügiger als ein Sammler; für mich hat ein Bild einen anderen Wert. Ich habe Bilder gekauft von Kollegen wie Inge Morath und Pietro Donzelli, weil ich die Bilder einfach phantastisch fand, und wenn die rückseitig nicht ganz so perfekt sind, stört mich das weniger. Wenn sie allerdings braun werden, wie jetzt das eine, das stört mich schon.

artemak: Also, das sind Erscheinungsformen, die Sie nicht als Patina bezeichnen.

BK: Die kann man nicht als Patina bezeichnen.

artemak: Wie weit dürfen für Sie Konservierungsmaßnahmen gehen?

BK: Soweit sie am Bild nicht sichtbar sind.

artemak: Verglasung ist in Ordnung?

BK: Ja. Klar.

artemak: Wie weit dürfen für Sie Restaurierungsmaßnahmen gehen?

BK: »Verbesserung« durch Restaurierung ist ein problematischer Begriff. Restauratorische Eingriffe sind nicht selten schlechter als der Originalzustand, der eventuell kleinere Schäden akzeptiert.

artemak: Wollen Sie bei Auftreten eines Schadens informiert werden? Zum Beispiel, wenn in einer Sammlung Fotos von Ihnen betroffen sind?

BK: Ja natürlich.

artemak: Wollen Sie bei der Erarbeitung eines Konservierungs-Restaurierungskonzeptes mitarbeiten? Besprechen, was da zu machen wäre?

BK: Das wäre eine Möglichkeit. Wenn man das zeitlich hinbekommt, fände ich sehr interessant.

artemak: Wollen Sie Einblick in das Restaurierungskonzept haben?

BK: Ja.

artemak: Wollen Sie über die durchgeführten konservatorischen, restauratorischen Maßnahmen informiert werden?

BK: Ich denke schon, wenn es wichtige Arbeiten sind, fände ich das schon ganz interessant.

artemak: Ist für Sie das Anfertigen eines Duplikats bei Totalverlust denkbar?

BK: Ja.

artemak: Neuerdings erwerben viele Fotosammlungen aus konservatorischen Gründen zusätzlich zum Abzug einen weiteren, als Ausstellungskopie benannten Abzug. Während das Original im Depot bewahrt wird, gehen die Ausstellungskopien für die Präsentation in den Ausstellungsraum. Wie denken Sie über diese Vorgehensweise?

BK: Für mich sind beides Originale. Wenn die Gefahr so groß ist, dass die Bilder leiden, dass sie braun werden oder ausbleichen durch den Lichteinfall, dann finde ich es wunderbar, wenn es wenigstens noch eines gibt, was in der Schublade liegt und einsichtbar ist oder als Sammlerobjekt erhalten bleibt. Das finde ich eine sehr gute Lösung.

artemak: Wir sind am Ende mit unseren Fragen. Vielen Dank, Frau Klemm.

BK: Bitte, es war mir ein Vergnügen.